

Лекция 1 Зарубежная литература. Задачи, цели. Периодизация истории ЗЛ.

План:

1. Понятие "зарубежная литература."
2. Задачи и цели дисциплины.
3. Основные периоды развития ЗЛ.

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

Зарубежная литература - письменность **зарубежных** стран, в которой отразились быт, идеи, чувства, стремления и борьба людей.

Целью данного курса является знакомство с классическими произведениями зарубежной литературы, с основными тенденциями развития мирового художественного творчества, осознание взаимосвязи культуры Востока и Запада.

Предметом курса является зарубежная литература как культурный феномен, основные этапы и особенности ее исторического развития.

Специфика курса предполагает не подробное изучение максимального числа произведений литературы, а знакомство с наиболее крупными явлениями в этой области, вошедшими в мировую сокровищницу художественного творчества.

Задачи курса:

- дать студентам общее представление о месте зарубежной литературы в целостной системе мировой культуры; зарубежная литература является совокупностью всех литератур с древнейших времен и до наших дней. Ее состав определяется как творческими достижениями отдельных писателей, претендующих на мировое или широкое международное художественное значение, так и совокупностью всех литературных традиций, которые сохраняют свою животворную силу и в настоящем, продолжая оставаться активным средством литературного развития;
- изучение зарубежной литературы происходит не только на примере рассмотрения конкретных общественно-исторических предпосылок развития национальных литератур, но и в общем контексте эволюции мировой художественной культуры;
- задачей курса «мировая литература» является: 1) усвоение и систематизация знаний о зарубежной литературе как одной из составляющих культурного багажа современного человека; 2) умение применять эти знания в повседневной деятельности; 3) осознание общности развития мировой

культуры и литературы, как ее составной части, при сохранении национальных особенностей.

Периодизация мировой литературы

1. Античная (8 в. до н. э. - 3 в. н. э.)

Античная литература — литература древних греков и римлян, которая развивалась в бассейне Средиземного моря (на Балканском и Апеннинском полуостровах и на прилегающих островах и побережьях). Её письменные памятники, созданные на диалектах греческого языка и латыни, относятся к I тысячелетию до н. э. и началу I тысячелетия н. э. Античная литература состоит из двух национальных литератур: древнегреческой и древнеримской. Исторически греческая литература предшествовала римской.

2. Средневековая (5 - 13 в.)

Средневековая литература — литература, принадлежащая периоду, который начинается в поздней античности (IV—V века), а завершается в XV веке.

3. Эпохи Возрождения (14- 17 в.)

Литература эпохи Возрождения — крупное направление в литературе, составная часть всей культуры эпохи Возрождения. Занимает период с XIV по XVI век. От средневековой литературы отличается тем, что базируется на новых, прогрессивных идеях гуманизма. Синонимом Возрождения является термин «Ренессанс», французского происхождения. Идеи гуманизма зарождаются впервые в Италии, а затем распространяются по всей Европе. Также и литература Возрождения распространилась по всей Европе, но приобрела в каждой отдельной стране свой национальный характер. Термин *Возрождение* означает обновление, обращение художников, писателей, мыслителей к культуре и искусству античности, подражание её высоким идеалам.

4. Эпохи классицизма (17 в.)

Классицизм XVIII века развивается под влиянием идей Просвещения. Творчество Вальтера (1694—1778) направлено против религиозного фанатизма, абсолютистского гнета, наполнено пафосом свободы. Целью творчества становится изменение мира в лучшую сторону, построение в соответствии с законами классицизма самого общества.

5. Эпохи Просвещения (18 в.)

Литература эпохи Просвещения характеризуется поворотом к рационализму. Для этого периода характерна вера в прогресс и всемогущество человеческого разума. «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта и «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо — яркие примеры подобной

литературы. Под влиянием идей просвещения сформировалась прежде всего литература Классицизма, однако позже ей на смену пришёл сентиментализм, направленный на нравственное воспитание и уделяющий большое внимание внутреннему миру человека (Руссо, Шодерло де Лакло).

6. Романтизм (нач - сер 19 в.)

7. Критический реализм (сер - конец 19 в.)

8. Литература рубежа веков (кон. 19 - нач 20 в.)

9. Лит. 1-й пол. 20 в.

Европейская художественная литература XX века сохраняет верность классическим традициям. На рубеже двух веков заметна плеяда писателей, творчество которых еще не выражало устремления и новаторские поиски XX века: английский романист **Джон Голсуорси** (1867—1933), создавший социально-бытовые романы (трилогия «Сага о Форсайтах»), немецкие писатели Томас Манн (1875—1955), написавший философские романы «Волшебная гора» (1924) и «Доктор Фаустус» (1947), раскрывающие нравственные, духовные и интеллектуальные искания европейского интеллигента, и Генрих Белль (1917—1985), сочетавший в своих романах и повестях социальную критику с элементами гротеска и глубоким психологическим анализом, французские Анатоль Франс (1844—1924), давший сатирическое обозрение Франции конца XIX века, **Ромен Роллан** (1866—1944), отобразивший в романе-эпопее «Жан Кристоф» духовные искания и метания гениального музыканта, и др.

10. Лит. 2-й пол. 20 в.

11. Лит. постмодернизма - ?

Термин «**литература постмодернизма**» описывает характерные черты литературы второй половины XX века (фрагментарность, ирония, чёрный юмор и т. д.), а также реакцию на идеи Просвещения, присущие модернистской литературе.

Постмодернизм в литературе, как и постмодернизм в целом, с трудом поддается определению — нет однозначного мнения относительно точных признаков феномена, его границ и значимости. Но, как и в случае с другими стилями в искусстве, литературу постмодернизма можно описать, сравнивая её с предшествующим стилем. Например, отрицая модернистский поиск смысла в хаотическом мире, автор постмодернистского произведения избегает, нередко в игровой форме, саму возможность смысла, а его роман часто является пародией этого поиска. Постмодернистские писатели ставят случайность выше таланта, а при помощи само пародирования и метаморфозы ставят под сомнение авторитет и власть автора. Под вопрос ставится и существование границы между высоким и массовым искусством,

которую постмодернистский автор размывает, используя пастиш и комбинируя темы и жанры, которые прежде считались неподходящими для литературы.

Периодизация истории зарубежной литературы*

<i>Хронологические рамки</i>	<i>Название периода</i>
IX в до н.э. – V в н.э. (≈1400 лет)	Античная литература (литература Древней Греции и Древнего Рима)
V – XIII вв. (≈800 лет)	Средневековая литература
XIV – начало XVII вв. (≈300 лет)	Литература Возрождения (Ренессанса)
Вторая пол. XVII века - XVIII век	Литература европейского Просвещения
XIX век	Зарубежная литература 19 века (Нового времени)
1871-1917 гг.	Зарубежная литература рубежа веков
После 1917 г.	Современная зарубежная литература (литература Новейшего времени)

Лекция 2: Библия - памятка мировой литературы

План:

1. Понятие о религиозных книгах и книгах верующих.
2. Библия. Ее составляющие.

3. Анализ некоторых притч.

4. Коран, веды и др. исторические источники.

Цель: Сообщить об истории возникновения Библии, ее слог, ознакомить с легендами о царе Соломона и его притчами, сделать выводы об особенностях жанра притчи на материале прочитанных библейских пересказов; развивать умение логически мыслить, строить правильные заключения; воспитывать желание быть мудрым, справедливым, неординарным человеком.

Оборудование: Библия, схема, иллюстрации-гравюры Г. Доре, «Библейские истории».

...Чтобы познать притчу и загадочный

Язык, слова мудрецов и загадки их.

Книга притч Соломоновых

1-2.

Вообразить историю человечества, его культуру невозможно без выдающихся памятков прошлого - священных книг народов мира.

Веды - одна из древнейших книг мира, памятка давней индийской литературы. Веды помогают понять духовную культуру Индии и многих народов Азии, ведь они стали основанием для создания разных религиозных и философских учений: индуизма, буддизма, брахманизма, джайнизма. Последователи этих религий считают¹⁰, что веды имеют божественное происхождение.

Веды составлялись на протяжении продолжительного времени, приблизительно 500-700 лет. Первые тексты были созданы еще в II тысячелетии к н. э. Веды объединили старинные мифы, легенды, притчи, исторические хроники, героические эпосы, нормы права, религиозные ритуалы, которые были созданы давним индийским народом.

В того давнее время, когда создавались веды, художественное творчество еще не было отделено от других видов духовной деятельности человека. Религия, мифология и мораль воплощались в художественные образы. Эти художественные образы со временем приобрели собственное значение, привлекая своей красотой и многозначностью. Именно поэтому к текстам вед обращались и обращаются художники разных стран мира, а веды стали не только памяткой религиозной культуры, но и литературы.

Ярчайшей памяткой литературы является Библия

Библия - это священная книга иудеев и христиан, религиозная и исторически-литературная памятка мировой культуры. Свое название Библия получила от греческого слова «Библос», что означает «книги». Слово это появилось еще в II тыс. н. э., когда в городе Библос финикийцы создали слог папируса и, сшив, отдельные листки, изобрели прообраз современной книги.

Библия имеет свою неповторимую историю создания. Верующие люди считают, что автор Библии - Бог, а люди, которые записали вдохновенное Бог, лишь выполняли его волю. Этим людям было больше сорока, и среди них не было ни одной женщины. Писалась Библия на трех континентах: в Европе, Азии, Африке - и тремя языками: древнееврейским, арамейским, древнегреческим. Создавалась Книга Книг на протяжении продолжительного времени: с XII ст. н. э. II ст. н. э.

В самом деле, это не одна, а 77 книг (50 книг Старого Заветания и 27 книг Нового Заветания).

Библия - это наиболее авторитетный сборник сакральных (священных) текстов. Для многих поколений людей разных народов это слово стало символом веры. Верующие воспринимают Библию как сплошной текст Святого Письма, хотя книга эта состоит из многих произведений, созданных в разные времена, разными авторами, на разных языках. Древнейшие произведения Библии возникли еще в XII столетии к н. э. Последние за временем создания появились в начале нашей эры.

Христианская Библия состоит из двух частей - Старый и Новый Заветы. Первая часть Библии, Старый Завет, есть общей для двух религий - иудаизма и христианства. Вторая часть - Новый Завет - излагает сугубо христианские идеи.

Книги Старого Завета делятся на три больших цикла.

Первый цикл - это Пятикнижье - пять хроникально-эпических книг, которые приписываются Моисеем: Книга Бытия, Книга Выход, Книга Левит, Книга Числа, Книга Второзакония (Повторение Закона). Полагает, что первые, древнейшие записи, сделал пророк Моисей приблизительно в XV ст. к н.э. Он создал так называемое "Пятикнижжя Моисея", которое представляет законодательную базу христианской религии. Бытие освещает картину создания мира, начала людской истории вообще и истории Богом избранного народа в частности. Выход описывает 40 лет блуждания людей, которых Моисей вывел из Египта, пустыней в поисках Палестины. Взглянув на географическую карту, мы видим, что расстояние между Египтом и Палестиной довольно незначительная, по крайней мере, даже пешее путешествие едва ли могло бы растянуться на 40 лет. Но именно это

время нужно был бывшим рабам, чтобы рабская психология умершая у них и они смогли начать новую жизнь в Палестине.

Книги Чисел, Левит и Второзакония - это законодательные книги. Они основательно исследуют и объясняют взаимоотношения людей с Богом и между собой согласно законам христианской морали.

В состав **Старого Завета** входят также книги пророков и исторические книги, в которых освещено завоевания Палестины, образование и деятельность власти судцов, строительство храмов в Иерусалиме, истоки царской власти и другие важные события из истории израильтян.

Книга Иова, Псалтырь, Песня над песнями Соломона и книга Екклесиаста, что входят в Старый Завет - это учебные и поэтические книги, образец вечной красоты, мудрости, которую нельзя измерить никакими материальными ценностями

Второй цикл - «Пророки» - раздел, в который входят давние хроники: «Книга Иисуса Навина», «Книга Судей Израилевых», «Книги Царств», а кроме того к этому циклу входят произведения пророков, которые их приписывают Исае, Еремей, Езекиил и двенадцати «малым пророкам».

Третий цикл - «Писание» - сборник текстов разных жанров: гимны, поучительные повести, сборника афоризмов, хроникальные тексты, любовная поэма «Песня над Песнями».

История создания Старого Завета охватывает период от XII до II столетие к н. э. Язык оригинала его, из которого перекладывались почти все книжки - древнееврейская, некоторые произведения, в частности «Книга проповедей Соломоновых», писались греческим языком. Новый Завет содержит 27 «книг»: четыре Евангелия, Действие апостолов, 21 Послание апостолов, Апокалипсис (Объявление Иоанна Богослова). Книги Нового Заветания создавались в течение I-II столетие н. е. Все они переведены из греческого языка.

Слово «евангелие» означает «добрая новость» или «провозглашение доброй вести», и сначала оно применялось к христианской проповеди вообще. Ученые приходили к выводу, что тексты создавались для чтения вслух, к примеру, на собрании христианской общины.

Евангелия от Марка, Матфея и Луки раскрывают общедоступные стороны новозаветного учения. Когда же читатель первых трех канонических Евангелиев переходит к четвертый, он попадает в мир таинственных и многозначных символов. Евангелие от Иоанна толкует земная жизнь Иисуса как самораскрытие сущности мира.

Новому Завету также относятся книги о действии святых апостолов, послание апостолов и Апокалипсис - книга Откровения Иоанна Богослова

Основным мотивом, который объединяет все библейские книги, есть мотив любви к ближнему - основа всей христианской морали.

До конца иV ст. н.э. Библия распространялась греческим языком, и только в начале V ст. была переведенная латынью. Со временем, во второй половине иX ст., Кирилл и Мефодий перевели Библию старославянским языком.

Библия - это книга, о которой знают все христиане, независимо от возраста и социального статуса. Возможно, не любой из нас воспринимает на веру некоторые моменты из нее, но невозможно не согласиться: Библия - это книга, которая вобрала у себя мудрость тысячелетий.

В нашей культуре Библия занимает особое место - с Остромирового Евангелия начинается древнерусская рукописная книжность, с «Апостола» (1574 г.) и Острожской Библии (1581 г.) - украинское книгопечатанье. Библия используется нашими книгочеями XI-XIII ст, в частности летописцами (например, Нестором в «Повести временных лет»), писателями XIV-XVIII и XIX-XX ст. В 1868-1871 гг. перевод Библии на украинский язык осуществил известный художник - Пантелеймон Кулиш.

Библия послужила огромным морально-этическим и эстетичным стимулом в развитии мировой литературы, которая черпала из нее темы, сюжеты и мотивы согласно требованиям и идеям своего времени.

Особенно часто обращались к Библии древнеукраинские [писатели](#), но не обходили ее также авторы более поздних эпох. Перепевы библейских легенд, пересказов и т. п. мы находим в творческом заделе Т. Г. Шевченко (поэма «Мария», стихе «Давидовы псалмы», «Исаия. Глава 35» и др.), И. [Франко](#) (поэма «Моисей», притчи и др.), Леси Украинки (пьеса «На поле крови»). Кроме того, библейские мотивы широко использовали П. Кулиш, Ю. Федькович, П. Тычина, М. Рыльский.

Вывод. Библия - это выдающаяся памятка мирового писательства, из которой человечество и по сей день черпает вдохновение, веру в добро и справедливость и в которой находит ответ на многие свои вопросы. Библейские мотивы во все века широко использовались писателями, живописцами, скульпторами, композиторами. Недаром Библию называют Вечной Книгой.

Опорные слова и понятия: памятка мировой культуры, Старый Завет, Новый Завет, Святое Писание, Евангелие, библейские мотивы.

4.Коран - священная книга мусульман. Мусульманство, или ислам, религия, которая возникла в Аравии в VII столетии. Каждое племя давних арабов, которые жили в Аравии к VII ст., верило у своего покровителя.

Языческой вере у многочисленных богов-покровителей ислам противопоставил учение о едином, могущественного и справедливого боготворца, правителя и верховного судью мира.

Коран - это сборник проповедей Мухаммеда, которые обратились к язычникам, которые еще не приняли ислама, поучительных повествований, молитв и т.п. Проповеди Мухаммеда расположенные в Коране без определенной тематической системы. Сури Корану состоят из неравного количества содержательных отрезков (айат, в переводе - «знамение» или «чудо»), их представлено в Коране не по смыслу или хронологией, а по принципу уменьшения размера.

От сури до сури настойчиво провозглашается мысль о всемогуществе и справедливости единого бога - Аллаха

В Коране нет систематического изложения основ мусульманской религии, здесь подаются лишь важнейшие положения, которые уже намного позднее составили в определенную систему мусульманские богословы. Согласно учению ислама, все существующее в мире созданное Аллахом и все явления и события, которые произошли и должны произойти во Вселенной вплоть до конца мира и страшного суда, определенные им и происходят согласно его воле. Современные исследователи Корану выделяют в тексте Корану фрагменты иудейской и христианской мифологии и верований, арабского фольклора, нормы мусульманского права.

Коран справил значительное влияние на культуру многих народов Востока, ускорил формирование литературного арабского языка.

Вывод. Священные книги народов мира отыгрывали и играют важную роль в духовной жизни человечества.

В этих книгах воспроизводится обобщенный жизненный и духовный опыт многих поколений разных народов, этические нормы, которые их стремились оставить потомкам. Идеи, сюжеты, образы священных книг надыхали и надыхат художников на создание новых произведений.

Опорные понятия: памятки духовной культуры, моральные установки и законы, библейские образы, веды, Старое Завещание, Новое Завещание, Евангелие.

Лекция 3: АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЕЁ ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ. МИФОЛОГИЯ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ (2 часа).

1. Предмет и значение античной литературы. Специфика античного искусства.
2. Античное рабовладельческое общество. Периоды литературной истории Греции.
3. Определение мифа и мифологии. Периодизация мифологии.
4. Специфика архаической мифологии.
5. Сюжеты, образы и циклы олимпийской мифологии.
6. Мифология позднего героизма.
7. Послеклассическая мифология (самоотрицание мифологии).

Античная литература хронологически не является первой. Причина того, что мы изучаем ее первой кроется в том, что древние литературные памятники открывали наоборот, то есть от более поздних к ранним.

Античная литература является древнейшей европейской литературой, поэтому она оказывает влияние на всю остальную литературу.

Античная литература – первая ступень в культурном развитии мира, поэтому она и влияет на всю мировую культуру. Это заметно даже в быту. Античные слова становятся для нас обыденными, например слова «аудитория», «лектор». Сам тип лекции является классическим – так читались лекции еще в Древней Греции. Многие предметы также называются античными словами, например, бачок с краном для нагревания воды называется «Титан». Большая часть архитектуры так или иначе несет в себе элементы античности.

Названия античных героев часто используются для названий кораблей. Иногда это выглядит очень символически. Так, например, Наполеона везли в ссылку на крейсере «Беллерофонт». Беллерофонту было получено убить химеру. (Химера – чудовище, состоящее из дракона, козы и льва). Кстати, здесь отражены отличия между восприятием древних греков и нас – нам она бы показалась страшным чудовищем, а Беллерофонт сначала ей залюбовался. Все же он ее убил, а после так возгордился своей победой, что захотел вознестись на Олимп к богам. Его низвергнули на землю, он потерял рассудок и скитался по земле, пока над ним не сжалился Танатос.

Образы античной литературы входят в современную литературу, в них скрывается глубокий смысл. Иногда они входят в крылатые выражения.

Античные мифологические сюжеты часто перерабатываются и опять используются.

Почему все же «античная культура»? Ведь мы изучаем Древний Рим и Древнюю Грецию. Впервые термин «античность» употребляют гуманисты Эпохи Возрождения. Они начинают создавать подобие системы мифов и истории, начинают вести первые непрофессиональные пока раскопки. Слово «античный» произошло от латинского слова «antikus» - древний, и используется до сих пор.

У Древнегреческой культуры свои корни. Предтечи является Крито-Минойская (или Крито-Микенская) культура. Ученые спорят об исконных жителях Крита – поэтому возникают различные названия. Английский археолог Артур Эванс открыл критскую культуру. До этого раскопки на Крите пытался вести известный Генрих Шлиман, но ему не хватило денег, чтобы купить территорию для раскопок. Артур Эванс открыл Кносский дворец, а, следовательно, Крито-Минойскую цивилизацию, так как в этом дворце было найдено множество доказательств ее существования. Существуют различные версии гибели этой цивилизации, но многие ученые сходятся во мнении, что виной был стихийный катаклизм.

Античность часто называют детством человечества. Часто это утверждение неверно приписывают Карлу Марксу. Причина такого названия в том, что античная литература зачастую наивна и описательна. Она обращается к истокам человеческого сознания, изображает человека вне классов. А нельзя забывать, что Древней Греции рабовладельческий строй, что бы там не говорили о хваленой демократии. Из пятисот тысяч жителей Афин, свободными были только сто тысяч, и только половина из них имела право голоса, так как остальные были выходцами из других полисов. Перикл – основатель афинской демократии. Он правил Афинами фактически 30 лет, но его сын от второго брака так и не стал полноправным гражданином, так как вторая жена Перикла (известная писательница Аспазия) была уроженкой другого города. Но в античных произведениях ни одна личность не связана классовой регламентацией, поэтому искусство Древней Греции дает чувство свободы.

В античной культуре впервые появляется одухотворенный человеческий образ, поставленный в центре, так как до этого центром всего искусства был не человек. Например, в рисунках первобытных людей животные изображались огромными и красочными, а люди схематично маленькими. У

древних египтян изображения фараонов были в неживых масках, а царское войско также было странно полусхематичным.

Существовало четыре древнегреческих наречия. Различные литературные жанры развалились в различных диалектах. Древнейшее наречие – ахейское (во времена Гомера у этого наречия уже не оставалось носителей). Эолийское наречие существовало на островной Греции, там впервые появилась лирика. Ионийское наречие было распространено на континентальной Греции и в колониях на побережье Малой Азии, оно дало начало эпической поэзии. Из ионического диалекта появляется аттическое наречие – используется в Афинском полисе и в деловой речи. Дорическое наречие в Южной Греции, оно составляет основу хоровых песнопений и основу театра.

Периодизация:

1. Архаический период (7 век до нашей эры – 5 век до нашей эры). Характерно: острота в социальном отношении, так как идет разрушение родовой общины и установление полиса. В общине во главе стоял царь, затем родовая знать, в полисе происхождение не имело значения. Ницше называет этот период трагическим.

Развивается устное народное творчество, но в греческой мифологии отсутствуют сказки. Из греческих сказок до нас дошла только одна, да и о ней ведутся споры, не была ли она более поздней вставкой. Она дошла до нас в составе «Метаморфоз» Апулея – «Сказка об Амуре и Психее». В греческом искусстве сказку вытесняет миф, у него самая значимая роль. Также развивается басня, которая охватывает огромный конгломерат. Эзоп – родоначальник басен, он выходец из Малой Азии. Появляются эпические, архаические, героические поэмы, из которых до нас дошли только гомеровские. Об остальных мы можем судить только по отрывкам. На смену Гомеру приходит дидактический эпос Гесиода, который желает удержать старые моральные нормы. В этот же период появляется и архаическая лирика.

2. Классический (аттический) период. В это время центр культурной жизни находится в Афинах – аттике. После Греко-персидской войны началось развитие Афин, которые скоро стало примером для всей Греции. Развивается театр драматургии, считается, что театр всегда развивается в трагическую эпоху. Сначала появляется трагедия, затем комедия. Развивается лирика и ораторское искусство, риторика. В четвертом веке начинает развиваться проза. Сначала появляется историческая проза, затем философская.

3. Эллинистический период (с 4 века до нашей эры по 1 век до нашей эры). В этот период Греция завоевывается сначала Филиппом, потом Александром Македонским. Полисная система изжила себя. У Александра есть великая идея – нести греческую культуру варварам. Появляется понятие «космополит». Потом Александр понимает, что греческая культура не единственная конкурентоспособная культура в мире. Эллинизм – симбиоз греческой и других культур. Культурный центр переносится в Египет, в Александрию. Там возникает гуманитарная наука.

Характерно пристальное внимание к человеку. Развиваются малые жанры лирики, например, эпиграмма. Теряет значение высокая комедия, появляется новоаттическая комедия о семье, о доме. В самом конце периода появляется греческий повесть или греческий роман.

4. Период греческой литературы эпохи римского владычества (1 век до нашей эры – 476 год нашей эры). Пример: Апулей «Золотой осел (Метаморфозы)». Развивается историческое знание, например, «Жизнеописание» Плутарха.

В греческом языке существует три слова для обозначения понятия «слово» - «эпос», «логос» и «мютос\миф».

Эпос – слово произнесенное, речь, повествование.

Логос – слово в научной, деловой речи, риторике.

Мютос – слово-обобщение. То есть миф – это обобщение в слове чувственного восприятия жизни.

Не существует единого определения мифа, так как это очень емкое образование. Лосев и Тахо-Годи дают философское определение. Но есть и неверные определения. Миф – это не жанр, а форма мысли. На эту сторону мифа впервые обратил внимание Фридрих Вильгельм Шеллинг. Он говорит о том, что мифология является предпосылкой как греческого, так и мирового искусства.

У всех свой язык и своя мифология, значит, мифология связана со словом – такую мысль развивает Потебня. Мифологию нельзя придумать специально – ее создает народ на определенной стадии своего развития. Поэтому мифологические сюжеты и похожи, ведь они связаны с определенными этапами мировоззрения. Мифологию нельзя отменить декретом. Именно Шеллинг заговорил о новой мифологии – она постоянно меняется. Новое время мифологизирует на почве истории, политики, социальных событий.

В родовом обществе мифология является универсальной, единой и единственной нерасчлененной формой общественного сознания, которая

отражает действительность чувственно-конкретных и персонифицированных образов.

Очень долго мифология остается единственной формой общественного сознания. Потом появляется религия, искусство, политика, наука. Сущность греческой мифологии понятна только при учете особенностей первобытно-общинного строя греков. Греки воспринимали мир как одну большую родовую общину, сначала матриархальную, потом патриархальную. Поэтому у них и не возникает никаких моральных сомнений, когда они слышат миф о Гефесте – когда слабого ребенка скидывают со скалы.

Аллегория отличается от мифа тем, что в аллегории означаемое не равно означающему, а в мифе равно.

Миф не религия, потому что он появился до разделения веры и знания. Каждая религия устанавливает культ (дистанция между богом и человеком). Это не сказка, потому что сказка – это всегда сознательный вымысел, ее сочиняют, но не верят. Миф гораздо древнее. Сказка часто использует мифологическое мировосприятие. В сказке много волшебного, условное место действия, а в мифе все конкретно. Это не философия, так как философия всегда стремится объяснить, вывести определенную закономерность, а в мифе все воспринимается как непосредственная данность – запечатлеть, а не объяснить.

Периодизация:

1. Доклассическая (архаическая). (3 тысячелетие до нашей эры).

2. Классическая (олимпийская).

А) ранняя классика

Б) поздний героизм

(конец 3 тысячелетия – 2 тысячелетие).

3. послеклассический (самоотрицание) (конец 2 тысячелетия – начало 1 тысячелетия – 8 век до нашей эры).

Доклассическая эпоха. (Архаическая эпоха).

От слова «архес» - начало. Доолимпийская, дофессалийская эпоха (Фессалия – область в Древней Греции, где располагается Олимп). Хтоническая эпоха, от слова «хтонос» - земля, так как обожествлялась прежде всего земля – Гея. Так как во главе всего стояла мать-земля, то это матриархальная мифология. Поклонялись фитаморфным существам (растительным) и зооморфным (животным), а не антропоморфным (человекоподобным). Зевс – это дуб, Аполлон – лавр, Дионис – виноградная лоза, плющ. В Риме – фиговое дерево, смоковница. Или Зевс – бык, Афина («совоокая») – сова и змея, Гера («волоокая») – корова, Аполлон – лебедь,

волк, мышь. Чудовища это тератоморфные существа (химера) и миксантропические существа (сирены, сфинкс, ехидна, кентавр).

Выделяются две эпохи: фетишистская и анимистическая.

Фетиш – это предмет, существо, наделенное магической силой, чудо вечного существования. Все может быть фетишами – камни, деревья и т.п. Гера – это необработанное бревно. Фетишами являются лук Геракла и Одиссея – они подвластны только им. Копье Ахилла подвластно только ему и Пелею.

Гамадриады – души деревьев. Сформировалось представление о душе, духе. В архаический период боги еще не стали антропоморфными до конца.

Эстетический идеал в ту эпоху: стихия, бьющая через край, а не простота и гармония.

Космогонические мифы – мифы о происхождении мира и первых богов. Первый тип таких мифов: все произошло из Хаоса – огромной разверстой зевающей пасти. Второй миф: пеласги, сначала океан, затем на поверхности океана танцует богиня Эвринома, и рождается все живое.

Согласно одному из космогонических мифов, из Хаоса появилась Гея-земля, Тартар – прародитель всех чудовищ, Уран – небо и Эрос. От Геи и Урана появились циклопы и гекатонхейры (необузданная сила) – первое поколение богов. Второе поколение: титаны и титаниды (старший титан – Океан, младший – Крон, Хронос (всепоглощающее время)). Крон хитростью низвергнул Урана в Тартар – усыпил его зельем. Уран проклял Крона, его должна была ожидать та же участь. Крон, чтобы этого избежать, проглотил пять младенцев своей жены Реи. Рее стало жаль детей, она пошла за советом к Гее и Урану. Рея вместо ребенка дала Крону камень в пеленках. Зевса отправили на остров Крит, там его охраняли куреты, нимфы и коза Амалфея. Когда он вырос, он усыпил Крона и заставил его выплюнуть сначала булыжник, потом Посейдона, Аида, Деметру, Гестию и Геру.

Титаномахия – битва богов и титанов за власть над миром. В классической мифологии действует второе поколение олимпийцев.

Классическая мифология. (Олимпийская, фессалийская, антропоморфная, патриархальная).

А) Ранняя классика. В ней две темы – борьба с чудовищами и установление космоса (от слова «украшать» – нечто украшенное и упорядоченное). Боги порождают героев помочь им в борьбе с чудовищами.

Герой – прародитель, дитя богов и людей. Герой стремится совершить подвиг, чтобы стяжать себе бессмертную славу.

Младшее поколение олимпийцев – Гефест, Афина (из головы Зевса, разум, мудрость и справедливая война), Арес (несправедливая война),

Аполлон (свет, искусство, прорицание, иллюзии), Артемида (охота, луна), Афродита. Несколько версий появления Афродиты – ее мать Диона, она появилась из морской пены или из крови Урана. Гермес, Геба, Ника.

Мойры – представления греков о судьбе. Три мойры, старшая прядет нить человеческой жизни, средняя – с закрытыми глазами протягивает руку в кувшин и достает жребий. Мойры не несут в себе фатального, а олицетворяют долю.

Герои разделяются на несколько типов. Есть герои общегреческого значения: Геракл, Ясон, Тесей. Есть более локальные. Некоторые герои совершили подвиги силы (архаические герои – Геракл, Ахилл, Тесей). Есть культурные – сделали что-то общественно полезное, создали общественные нормы или учили греков созиданию. Пример – Триоптолем, который приютил Деметру, и она научила его выращивать хлеб. Дедал – изобрел слесарные инструменты. Интеллектуальные герои – Эдип, разгадал загадки. Одиссей – пограничный герой, интеллект и сила.

Прежде всего в этот период совершаются подвиги силы – уничтожение чудовищ. Мотивация поступков – герои ищут вечной славы, потому что им отказано в вечной жизни. Но это появится и в позднем героизме.

Б) Поздний героизм. Меняется взаимоотношение с богами, это вызвано социальными процессами. Трудная эпоха, уходят в прошлое родовые взаимоотношения. Раньше во главе стоял царь, знатный человек. Во главу встают благодаря уму. Появляются мифы о родовом проклятии, чтобы это объяснить. Мифы о вине первопредка, с поколениями вина накапливается. Грек не мыслил себя вне коллектива, поэтому род осмысливался им как нечто неделимое, поэтому все качества у всех членов рода. Искупление не может никто получить. Пример: Танталиды - Атриды. Есть еще проклятие Лабдакидов.

Кроме родовых проклятий выступают мифы о соревнованиях смертных и бессмертных. Осознается ценность своей личности. Появляются женщины-героини. Гармония побеждает стихийность, не всегда справедливо.

Послеклассический период (самоотрицание). В этот период появляются мифы о гибели лучших родов Эллады – мифы о войнах (Троянская, Фиванская). Мифы о мировых катастрофах – Атлантида. Мифы о Прометее и Дионисе. Старая мысль: олимпийцы – сосредоточие справедливости. Новая: это не совсем так. Культ Диониса появился поздно. Виноград стал возделываться в 8-7 веке до нашей эры. Судьба Диониса созвучна судьбе эллинов. Дионис олицетворяет еще и стихийные силы природы. В фигуре Диониса грек обобщал свое представление о трагизме жизни. По происхождению Дионис – не бог. Родился в Фивах, мать – Семела,

на нем родовое проклятие Кадма. Дионис – любимец среднего класса, столкновение с культом Аполлона. Дионис – покровитель театра и трагедии.

Лекция 4. Гомеровский эпос

1. Мифологическая основа и сюжет гомеровских поэм.
2. Понятие об эпическом герое и образы воинов в поэме.
3. Нравственная проблематика гомеровских поэм.
4. Своеобразие эпического мировоззрения и стиля.

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

Пушкин: «Гомера можно только почувствовать».

Автором двух эпических поэм «Илиада» и «Одиссея» традиционно считается Гомер. Гомер (ок. VIII в. до н.э.) – легендарный древнегреческий поэт, считается основоположником античной и европейской литературы. В биографиях сообщается, что он ослеп (слово "гомер" на эолийском диалекте значит "слепой", другие возможные значения – "заложник", "пророк", "поэт"), соревновался якобы с Гесиодом, а скончался на острове Иос, где показывали его могилу. На основе этих псевдобιοграфий, по мнению ученых, можно сделать выводы: личность Гомера, если он действительно существовал, скорее всего связана с г. Смирна (нынешний турецкий г. Измир) и с о. Хиос, где в VII – VI вв. до н.э. существовал род певцов – "гомеридов", рапсодов, считавших себя прямыми потомками и последователями Гомера.

Труден и практически неразрешим из-за утраты многих текстов вопрос об авторстве произведений, приписываемых Гомеру. Вплоть до эпохи эллинизма многие греки считали его создателем не только "Илиады" и "Одиссеи", но и целого ряда "киклических" поэм, связанных с мифами о Троянской войне, – это "Фиваида", "Киприи", "Малая Илиада" и др. Кроме того, Гомер слыл творцом цикла из 33 "гомеровских гимнов", воспевающих олимпийских богов, и шуточно-пародийных эпосов "Маргит" и "Война мышей и лягушек" ("Батрахомиомахия"), византийская энциклопедия "Свида" считает гомеровскими еще ряд поэм: "Амазонию", "Арахномахию" ("Войну пауков"), "Гераномахию" ("Войну журавлей") и пр. Но уже александрийские ученые значительно сузили число произведений, автором которых числился Гомер.

Согласно традиции, Гомер не знал грамоты, и поэмы его вплоть до VI в. до н.э. исполнялись устно. Афинский тиран Писистрат, стремясь поднять значение Афин в качестве общеэллинского культурного и религиозного центра, предпринял ряд мер, в число которых вошло и создание специальной комиссии по редактированию и записи "Илиады" и "Одиссеи" – ведь к VI в. до н.э. Гомер был уже для всех греков величайшим авторитетом в поэзии, морали, религии, философии. Эти записи двух поэм, не дошедших до нас в их первоначальном виде, открывают историю бытования и истолковывания гомеровских текстов, длящуюся две с половиной тысячи лет.

Авторство Гомера не доказано, как не доказано и его существование. Он становится легендой уже в античности. Почти все полисы спорят о праве считать себя его родиной.

Эпическая поэзия возникла в 10 веке до нашей эры, поэзия Гомера – рубеж 9 и 8 века. Это первые письменные творения, с которых началась европейская литература. Скорее всего, это не начало традиции – автор

ссылается на **предшественников** и даже включает в текст отрывки из поэм-предшественников. «Одиссея» - Демодок, Фамир фракийский. Потом на гомеровские поэмы появляются пародии – «Батрахомиомахия» - борьба лягушек и мышей.

Для античности не характерно обычное определение «эпоса». «**Эпос**» - «речь, рассказ». Он появляется как форма бытового рассказа о важном для истории племени или рода событии. Всегда поэтическое воспроизведение. Предмет изображения – история народа на базе мифологического восприятия. В основе художественных древних эпосов лежит величественная героика. Герои эпосов олицетворяют собой целые народы (Ахилл, Одиссей). Герой всегда силен силой своего народа, олицетворяет как лучшее, так и худшее в своем народе. Герой гомеровских поэм живет в особом мире, где понятия «все» и «каждый» означают одно и то же.

Исследуя **язык** гомеровских поэм, ученые пришли к выводу, что Гомер являлся выходцем из **ионийской аристократической семьи**. Язык «Илиады» и «Одиссеи» - **искусственный** поддиалект, на котором в жизни никогда не говорили. До 19 века господствовала точка зрения, что содержание обеих поэм – это поэтический вымысел. В 19 веке заговорили о реальности событий, после того как дилетантом Генрихом Шлиманом была открыта Троя (в последней четверти 19 века).

Генрих Шлиман родился в 1822 году в Германии в семье бедного пастора. На свое семилетие он получил красочную энциклопедию мифов и после этого заявил, что найдет Трою. Он не получает образования. История его юности очень бурная: он нанимается на шхуну юнгой, шхуна терпит кораблекрушение, Шлиман попадает на необитаемый остров. В 19 лет он попадает в Амстердам и устраивается там работать мелким клерком. Оказывается, что он очень восприимчив к языкам, поэтому скоро он отправляется в Санкт-Петербург, открывает свое дело – поставка хлеба в Европу. В 1864 году он закрывает свое дело, а все деньги использует на открытие Трои. Он едет в те места, где она могла бы быть. Весь ученый мир производил раскопки в **Бунарбаши** в **Турции**. Но Шлиман ориентировался на гомеровские тексты, где было сказано, что троянцы несколько раз в день могли ходить на море. **Бунарбаши** было слишком далеко от моря. Шлиман нашел **мыс Гиссарлык** и выяснил, что реальной причиной троянской войны была экономика – троянцы вносили слишком большую плату за проход через пролив. Шлиман вел раскопки по-своему – не раскапывал слой за слоем, а раскопал сразу все слои. В самом низу (слой 3А) он нашел золото. Но он боялся, что его непрофессиональные рабочие разворуют его, поэтому велел им идти праздновать, а сам с женой перетаскал золото в палатку. Больше

всего Шлиман хотел вернуть Греции былое величие, соответственно и это золото, которое он считал кладом царя Приама. Но по законам клад принадлежал Турции. Поэтому его жена – гречанка София – спрятала золото в капусту и перевезла через границу.

Доказав всему миру, что Троя реально существовала, Шлиман на самом деле ее уничтожил. Позднее ученые доказали, что нужный временной слой был 7А, этот слой Шлиман разрушил, доставая золото. Потом Шлиман вел раскопки в **Тирифе** и откопал родину Геракла. Потом раскопки в **Микенах**, где он нашел золотые ворота, три гробницы, которые он посчитал захоронениями **Агамемнона** (**золотая маска Агамемнона**), **Кассандры** и **Клитемнестры**. Он опять ошибся – эти захоронения относились к более раннему времени. Но он доказал существование древнейшей цивилизации, так как обнаружил глиняные таблички с письменами. Также он хотел вести раскопки на Крите, но у него не хватило денег выкупить холм. Совершенно нелепа кончина Шлимана. Он ехал домой на Рождество, простудился, упал на улице, его отвезли в приют для бедных, где он замерз до смерти. Хоронили его пышно, за гробом шел сам греческий король.

Аналогичные глиняные таблички были найдены на Крите. Это доказывает, что очень давно (12 век до н э) на Крите и в Микенах была **письменность**. Ученые называют ее «**линейное догреческое доалфавитное слоговое письмо**», причем существует две разновидности: а и б. А не поддается расшифровке, Б расшифровали. Нашли таблички в 1900, а расшифровали уже после второй мировой. **Франц Зитгини** расшифровал 12 слогов. Прорыв совершил **Майкл Вентрис**, англичанин, который предположил, что за основу надо брать не критский, а греческий диалект. Так он расшифровал почти все знаки. Перед ученым миром встала проблема: почему в момент своего расцвета на Крите писали по-гречески? Точно определить дату уничтожения Трои сначала попытался Шлиман – 1200 г до н.э. Он ошибся всего на десять лет. Современные ученые установили, что ее разрушили между 1195 и 1185 годом до н э.

Носителями гомеровского языка считаются две категории людей: аэды и рапсоды. **Аэды** – сказители, создатели поэм, полуимпровизаторы, у них высокое положение в обществе, поэтому они имели право что-то изменять в поэмах. Гомер упоминал о Демодокке и Фамире фракийском. Искусство аэдов таинственно, так как очень сложно запомнить такое количество текста. Искусство аэдов клановое, каждый клан имел собственные секреты запоминания. Некоторые семьи: **Гомериды** и **Креофилиды**. Чаще всего они были слепы, «Гомер» - значит, слепой. Это еще одна причина того, что

многие считают, что Гомера не существовало. **Рапсоды** – только исполнители, не могли что-либо менять.

Применительно к эпосу, понятия фабулы и сюжета сильно различаются. **Фабула** – естественная прямая временная связь событий, составляющая содержание действия литературного произведения. Фабулой гомеровских поэм является троянский цикл мифов. Он связан почти со всей мифологией. **Сюжет** локален, но временные рамки небольшие. Большинство мотивировок поступков героев находится за рамками произведения. О причинах троянской войны написана поэма «**Киприи**».

Причины Троянской войны: Гея (богиня земли) обращается к Зевсу с просьбой очистить землю от части людей, так как их стало слишком много. Зевсу угрожает судьба деда и отца – быть свергнутым собственным сыном от богини. Прометей называет богиню Фетиду, поэтому Зевс срочно выдает ее замуж за смертного героя Пелея. На свадьбе появляется яблоко раздора, и Зевсу советует использовать Париса Мом – злоязычный советник.

Трою иначе называют **царством Дардана** или **Илионом**. Дардан – основатель, потом появляется Ил и основывает Илион. Отсюда название поэмы Гомера. Троя – от Троса. Иногда **Пергам**, по названию дворца. Один из царей Трои – **Лаомедонт**. При нем построились стены Трои, которые невозможно разрушить. Эту стену строили Посейдон и Аполлон, люди над ними смеялись, Лаомедонт обещал награду за работу. **Эак** хорошо относился к богам, поэтому он построил **Скетские ворота** – единственные, которые можно разрушить. Но Лаомедонт не заплатил, боги разгневались и прокляли город, поэтому он обречен на гибель, несмотря на то, что это любимый город Зевса. В войне уцелеют только Анхиз и Эней, которые не имеют отношения к роду Лаомедонта.

Елена Прекрасная – внучка Немезиды, богини возмездия, и единственная дочь Зевса от смертной женщины. В 12 лет ее похитил Тесей. Потом все хотели взять ее в жены, Одиссей посоветовал отцу Елены дать ей выбрать самой и взять с женихов клятву помочь семье Елены в случае беды.

«Илиада» охватывает в качестве событий незначительный период времени. Всего 50 дней последнего года войны. Это гнев Ахилла и его последствия. Так поэма и начинается.

«Илиада» - военно-героическая эпопея, где центральное место занимает рассказ о событиях. Главное – гнев Ахилла. Аристотель писал, что Гомер гениально выбрал сюжет. Ахилл – особый герой, он заменяет собой целое войско. Задача Гомера – описать всех героев и быт, но Ахилл затмевает их. Поэтому Ахилла надо изъять. Все определяется одним событием: в земном плане все определяется последствиями гнева Ахилла, в небесном – волей

Зевса. Но его воля не всеобъемлюща. Зевс не может распорядиться судьбами греков и троянцев. Он использует золотые весы судьбы – доли ахейцев и троянцев.

Композиция: чередование земной и небесной линии сюжета, которые к концу смешиваются. Гомер свою поэму на песни не разбивал. Впервые ее разбили александрийские ученые в третьем веке до нашей эры – для удобства. Каждую главу назвали по букве греческого алфавита.

В чем причина гнева Ахилла? За 10 лет греки разорили много окрестных полисов. В одном городе они захватили двух пленниц – Хрисеиду (досталась Агамемнону) и Брисеиду (досталась Ахиллу). У греков начинает формироваться сознание ценности своей личности. Гомер показывает, что родовая коллективность уходит в прошлое, начинает формироваться новая нравственность, где на первый план выходит представление о ценности собственной жизни.

Поэма заканчивается похоронами Гектора, хотя по сути судьба Трои уже решена.

В плане фабулы (мифологической последовательности событий) «Одиссея» соответствует «Илиаде». Но она повествует не о военных событиях, а о странствиях. Ученый называют ее: «эпическая поэма странствий». В ней повествование о человеке вытесняет рассказ о событиях. На первый план выходит судьба Одиссея – прославление ума и силы воли. «Одиссея» соответствует мифологии позднего героизма. Посвящена последним сорока дням возвращения Одиссея на родину. О том, что центром является возвращение, свидетельствует самое начало.

Композиция: сложнее «Илиады». События в «Илиаде» развиваются поступательно и последовательно.

В «Одиссее» **три сюжетных линии:** 1) боги-олимпийцы. Но у Одиссея есть цель, и никто не может ему помешать. Одиссей выпутывается из всего сам. 2) собственно возвращение – тяжкие приключения. 3) Итака: два мотива: собственно события сватовства и тема поисков Телемахом отца. Некоторые считают, что Телемахия это поздняя вставка.

В основном все же это описание странствий Одиссея, причем в ретроспективном плане. События определяются ретроспекцией: влияние событий давнего прошлого. Впервые появляется женский образ, равный мужскому – Пенелопа, многомудрая – достойная супруга Одиссея. Пример: она прядет погребальный покров.

Поэма сложнее не только по композиции, но и точки зрения психологической мотивации поступков.

«Илиада» – любимое произведение Льва Толстого. Значение гомеровских поэм заложено в нравственных ценностях, они их нам представляют. В это время как раз формировались представления о нравственности. Соотношение с материалами. Героизм и патриотизм – не главные ценности, которые интересуют Гомера. Главное – проблема смысла человеческой жизни, проблема ценностей человеческой жизни. Тема человеческого долга: перед родиной, перед племенем, перед предками, перед умершими. Жизнь во вселенском масштабе представлена как вечнозеленая роща. Но смерть не повод для горя – ее нельзя избежать, но надо достойно встретить. Формируются представления о человеческой дружбе. Одиссей и Диомед, Ахилл и Патрокл. Все они уравновешены. Проблемы – что есть трусость? Храбрость? Верность дому, народу, супругу? Верные жены: Пенелопа, Андромаха.

Как уже говорилось ранее, в гомеровских героях собирались обобщенные черты всего народа, который они представляли. Образы воинов отличались многообразием. У Гомера еще не было представления о характере, но, тем не менее, у него нет двух одинаковых воинов. Считалось, что человек уже рождается с определенными качествами, и в течение жизни ничего измениться не может. Этот взгляд претерпевает изменение только в трудах Теофраста – ученика Аристотеля. Удивительная нравственная цельность гомеровского человека. У них нет рефлексии или раздвоенности – это в духе гомеровского времени. Судьба – это доля. Поэтому обреченности нет. Поступки героев не связаны с божественным влиянием. Но существует закон двойной мотивации событий. Как рождаются чувства? Легче всего объяснить это божественным вмешательством Талант Гомера: сцена с Ахиллом и Приамом.

Набор качеств у каждого воина одинаков, но образы уникальны. Каждое из действующих лиц выражает какую-нибудь одну сторону национального греческого духа. В поэме есть типы: старцы, жены и т.д. Центральное место занимает образ Ахилла. Он велик, но смертен.

Гомер хотел изобразить поэтический апофеоз героической Греции. Героизм – осознанный выбор Ахилла. Эпическая доблесть Ахилла: храбрый, сильный, бесстрашный, воинственный клич, быстрый бег. Чтобы герои были разные, количество различных качеств разное – индивидуальная характеристика. Ахилл обладает импульсивностью и безмерностью.

Характеристика Гомера: он умеет слагать песни и поет их. Второй по силе воин – Аякс Большой. У него чрезмерно много честолюбия. Ахилл быстроног, Аякс неповоротлив, медлителен. Третий – Диомед. Главное – полное бескорыстие, поэтому Диомеду даруется победа над богами.

Эпитеты: у Ахилла и Одиссея более 40. В битве Диомед не забывает о хозяйстве. Предводители похода изображены в противоречии с эпическими законами. Авторы эпоса пишут объективно. Но у Гомера много эпитетов у любимых героев. У Атридов эпитетов мало. Диомед упрекает Агамемнона «Доблести ж не дал тебе (Зевс)». Другое отношение к Нестору, Гектору и Одиссею. **Гектор** – один из любимых героев Гомера, он разумен и миролюбив. Гектор и Одиссей не надеются на богов, поэтому Гектору присущ страх, но этот страх не влияет на его поступки, так как Гектор обладает эпической доблестью, включающей в себя эпический стыд. Он чувствует ответственность перед защищаемым народом.

Прославление мудрости. Старцы: Приам и Нестор. Нестор пережил три поколения людей по тридцать лет. Новая мудрость: интеллект Одиссея. Это не опыт, а гибкость ума. Еще Одиссея отличает: все герои стремятся к бессмертию – ему оно дважды предлагается, но он меняет его на родину.

Гомер впервые дает нам опыт сравнительной характеристики.

3 песнь «Илиады»: Елена рассказывает о героях. Сравняются Менелай и Одиссей. Образ Елены в «Илиаде» - демонический. В «Одиссее» же она домохозяйка. Описывается не ее внешность, а реакция старцев на нее. О ее чувствах мы знаем очень мало. В «Одиссее» она другая – ничего таинственного нет.

- Особенности эпического мировоззрения и стиля

Первое – объем эпических поэм всегда значителен. Объем зависит не от желания автора, а от поставленных автором задач, которые в данном случае требуют большого объема. Вторая особенность – многофункциональность. Эпос в древнем обществе выполнял много функций. Развлекательная – в последнюю очередь. Эпос – хранилище мудрости, воспитательная функция, примеры как себя нужно вести. Эпос – хранилище сведений по истории, сохраняет представление народа об истории. Научные функции, так как именно в эпических поэмах передавались научные сведения: астрономия, география, ремесло, медицина, быт. В последнюю очередь – развлекательная функция. Все это называется эпический синкретизм.

Гомеровские поэмы всегда повествуют о далеком прошлом. Грек пессимистически смотрел в будущее. Эти поэмы призваны запечатлеть золотое время.

- Монументальность образов эпических поэм

Образы приподняты над обычными людьми, они почти памятники. Все они возвышеннее, красивее, умнее обычных людей – это идеализация. Это и есть эпическая монументальность.

Эпический вещизм связан с задачей описать в полном объеме все. Гомер фиксирует внимание на самых обычных вещах: табуретка, гвоздики. Все вещи обязательно имеют цвет. Некоторые считают, что тогда мир описывали двумя красками – белой и золотой. Но это опроверг Вильгельман, он занимался архитектурой. На самом деле красок много, а статуи выбелены временем. Статуи одевались, раскрашивались, украшались – все было очень ярким. Даже титаномахия на Парфеноне была раскрашена. В гомеровских поэмах все цветное: одежды богинь, ягоды. Море имеет более 40 оттенков по цвету.

Объективность тона гомеровских поэм. Создатели поэм должны были быть предельно справедливыми. Гомер необъективен только в эпитетах. Например, описание Терсита. Терсит абсолютно лишен эпической доблести.

Эпический стиль: три закона

1) Закон ретардации – нарочитая остановка действия. Ретардация, во-первых, помогает расширить рамки своего изображения. Ретардация – это отступление, вставная поэма. Повествует о бывшем или излагает взгляды греков. Поэмы исполнялись устно и во время ретардации автор и исполнитель пытается возбудить дополнительное внимание к ситуации: например, описание жезла Агамемнона, описание щита Ахилла (это описание показывает, как греки представляли себе мироздание). Женитьба деда Одиссея. В роду у Одиссея всегда был один наследник. Одиссей – сердитый, испытывающий гнев богов.

2) Закон двойной мотивации событий.

3) Закон хронологической несовместимости одновременных событий во времени. Автор эпических поэм наивен, ему кажется, что если он будет изображать одновременно два одновременных события, то это будет неестественно. Яркий пример: Приам и Елена разговаривают.

Эпические поэмы изобилуют **повторами**. До трети текста приходится на повторы. Несколько причин: из-за устности поэм, повторы – это свойства устного народного творчества, фольклорное описание включает постоянные формулы, чаще всего это явления природы, снаряжение колесниц, вооружение греков, троянцев – трафаретные формулы.

Украшающие **эпитеты**, твердо закреплены за героями, предметами, богами (волоокая Гера, Зевс-тучегонитель). Боги как совершенные создания заслуживают эпитета «золотой». Больше всех с золотом связана Афродита – эстетическая сфера, у Геры это державность, властительность. Самым темным оказывается Зевс. Все боги должны быть умными, всеведущими. Промыслитель – только Зевс, хотя и другие тоже. Афина: заступница, защитница, неодолима, несокрушима. Арес: ненасытный войной, губитель

людей, запятнанный кровью, сокрушитель стен. Часто эпитеты настолько срастаются, что противоречат положению: благородные женихи в доме Одиссея. Эгист, убивающий Агамемнона, - беспорочный. Это все фольклорные формулы.

Эпические сравнения. Стремясь к наглядности изображения, поэт стремится каждое описание перевести на [язык](#) сравнения, которое перерастает в самостоятельную картину. Все сравнения Гомера из бытовой сферы: бои за корабли, греки теснят троянцев, греки сражались как соседи за межи на соседних участках. Ярость Ахилла – сравнение с молотью, когда волны топчут зерна.

Гомер часто использует описание и повествование через перечисление. Не описывает картину во всей целостности, а нанизывает эпизоды – убийства Диомеда.

Сочетание вымысла с деталями реалистической действительности. Грань между реальностью и фантастикой стирается: описание пещеры циклопа. Сначала все очень реалистично, но потом появляется страшное чудовище. Создается иллюзия объективности.

Поэмы написаны **гекзаметром** – шестистопным дактилем. Причем последняя стопа усеченная. Посередине делается цезура – пауза, которая делит стих на два полустишья и дает ему размеренность. Все античное стихосложение основано на строго упорядоченном чередовании долгих и кратких слогов, причем количественное соотношение ударных и безударных слогов 2:1, но ударение не силовое, а музыкальное, основано на повышении и понижении тона.

*Основные черты **раннего эпического стиля** можно охарактеризовать следующим образом:*

Во-первых, это **объективность**. Древний эпический стиль дает объективную картину мира и жизни, не входя глубоко в психологию действующих лиц и не гонясь за деталями и подробностями изображения. Для строгого эпического художника важно только то развитие действительности, которое совершается вне и независимо от его личного сознания, от его личных взглядов и оценок. Важно только то, что данное событие фактически происходило, все же остальное имеет для эпического художника только второстепенное значение.

Удивительным образом все изображаемое в гомеровском эпосе трактуется как объективная реальность. Здесь нет ровно ничего фантастического, выдуманного или измышленного только из-за субъективной прихоти поэта. Даже все боги и демоны, все чудесное изображается у Гомера так, как будто бы оно вполне реально существовало.

Невозмутимый повествовательный тон характерен у него для любых сказочных сюжетов. В строгом эпическом стиле нет выдумок и фантазий.

Во-вторых, **«вещественное» изображение жизни.** Вместо показа собственного отношения к жизни эпический художник сосредоточивает внимание преимущественно на внешней стороне изображаемых им событий. Отсюда его постоянная любовь к зрительным, слуховым и моторным ощущениям, в результате чего о психологии героев часто приходится только догадываться, но зато внешняя сторона оказывается изображенной с наибольшей любовью.

Автор уже не скупится на всякие детали и даже любуется ими, потому что они не могут заслонить для него объективного характера событий.

В-третьих, **традиционность.** Объективный характер эпического изображения жизни сопровождается в строгом эпосе сознанием постоянства царящих в ней законов. Это и естественно для объективного подхода художника к действительности. Кто подходит к действительности объективно, тот не ограничивается одними ее случайными явлениями, но старается проникнуть в глубь этих явлений, чтобы узнать их закономерности.

Однако строгий эпический художник любит наблюдать постоянство жизненных явлений не только в настоящем, но и в прошлом, так что для него, собственно говоря, даже и не существует особенно глубокой разницы между настоящим и прошлым. Он изображает по преимуществу все постоянное, устойчивое, вековое, для всех очевидное и всеми признаваемое, всеми признававшееся раньше, старинное, дедовское и в настоящем для всех обязательное. Без этой принципиальной традиционности народный эпос теряет свой строгий народный стиль и перестает быть в собственном смысле эпическим.

В-четвертых, **монументальность.** Само собой разумеется, что все указанные выше особенности строгого эпического стиля не могут не делать его величавым, медлительным, лишенным суеты, важным, степенным. Широкий охват настоящего и прошлого делает эпическую поэзию возвышенной, торжественной, далекой от субъективной прихоти поэта, который считает себя незначительным и несущественным явлением в сравнении с величавым и общенародным прошлым. Эта нарочито выставляемая незначительность художника перед грандиозной широкой народной жизнью превращает его произведения в какой-то великий памятник прошлого, почему и всю эту особенность строгого эпического стиля нужно назвать монументальностью.

В-пятых, **героизм.** Нетрудно показать, что особым стилем изображаются в эпосе и люди, если они понимаются как носители всех этих

общих свойств эпоса. Человек оказывается героем потому, что он лишен мелких эгоистических черт, но всегда является и внутренне и внешне связанным с общенародной жизнью и общенародным делом. Он может быть победителем или побежденным, сильным или бессильным, он может любить или ненавидеть – словом, обладать разнообразными свойствами человеческой личности, но все это при одном условии: он должен быть обязательно по самому своему существу в единстве с общенародной и общеплеменной жизнью. Эпический герой вовсе не тот, кто лишен свойственной ему лично психологии. Но эта психология в основе своей должна быть у него общенародной. Это и делает его героем монументального эпоса.

И, наконец, **уравновешенное спокойствие**. О спокойствии эпоса говорили всегда очень много, противопоставляя его лирической взволнованности. Однако из предложенной выше характеристики эпоса вытекает то, что эпическое спокойствие вовсе не есть отсутствие больших страстей, какое-то безразличное отношение к жизни. Эпическое спокойствие возникает в поэте, если он является строгим эпическим художником, мудро созерцающим жизнь после великих катастроф, после огромных всенародных событий самого широкого масштаба, после бесконечных лишений и величайших страданий, а также после величайших успехов и побед. Эта мудрость проистекает из того, что эпический художник знает о постоянстве законов природы и общества. Гибель отдельных индивидуумов уже его не волнует, так как он знает о вечном круговороте природы и о вечном возвращении жизни смена поколений, как смена листвы на деревьях. Созерцая мировые события в их вековом развитии, он получает от этого не только уравновешенное спокойствие, но и внутреннее утешение.

Подводя итог общим особенностям строгого эпического стиля, надо сказать, что его *всегдашняя объективность отличается пластическим традиционным и монументальным героизмом, отражающим собой вечный круговорот и вечное возвращение общенародной или общеплеменной жизни.*

Гомеровские поэмы не были всего лишь художественным проявлением существования общинно-родового строя; они получили свой окончательный вид уже в период его разложения и почти в самый канун рабовладельческого строя. Поэтому Гомер как художник уже познал сложность и глубину индивидуальной жизни, и не мог быть абсолютно незаинтересованным и равнодушным летописцем жизни. У него проявились личные страсти, созрели политические оценки, возник протест против разных социальных аспектов окружавшей его жизни. Поэтому и стиль гомеровского эпоса, так же как и его социально-историческая основа, и его

идеология полны противоречий и очень далеки от того детского и примитивного восприятия жизни, которое зачастую приписывалось различными исследователями с высот европейского культурного развития.

Лекция 6. Специфические особенности развития римской литературы

План:

1. История развития. Плутарх.

2. Римская мифология.

3. Историческое значение и периодизация римской литературы.

4. Ранняя римская литература. Римские комедиографы Плавт и Теренций.

5. Золотой век римской литературы. Вергилий, Гораций. Цицерон. Овидий.

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

История развития

С середины 2 века до н.э. Греция попадает под власть Рима, который становится политическим и культурным центром империи. Наука, литература и дух. жизнь Греции переживают глубокий упадок. В 1 веке н.э. в римской империи распространяется христианство - новая универсальная вера, возникшая из сочетаний эллинистических религий и мессианских представлений евреев. Римские правители покровительствовали архаистическим тенденциям в культурном развитии Греции.

Одним из любителей старины и симпатии к Риму был **Плутарх (46г н.э. - 127г н.э.)**. Его литературное наследие состоит из более 150-ти сочинений на философские темы. Характерная особенность филос. произведений Плутарха - **эклетика** Он заимствует этические положения у различных греческих философов предшествующих веков. В его понимании мир заселен различными божествами- существами, но над ними стоит верховный бог, носитель всего доброго, и, чтобы приобщиться к нему, душа должна преуспеть в добродетели.

Еще большее значение, чем филос. сочинения Плутарха, имеют его биографии - "Сравнительные жизнеописания"; так они наз. потому что рядом с биографией греческого истор. деятеля автор обычно дает биографию деятеля римского. До нас дошло 46 биорг. Они представляют собой анализ хар-ра, который подан автором в оформленном виде. Плутарх старался передать речь деятелей, так как считал, что в слове, анекдоте и шутке порой больше сказано, чем в поступке человека. Но у автора много неточностей в описании характеров деятеля, хотя это не исключает ценности его произведений.

Римская мифология

Римская литература сыграла большую роль в развитии западноевроп. литератур. Ведь единственным источником знакомства европейского запада с античной культурой очень долго были сохранившиеся памятники древнеримской литературы.

Характерной особенностью римской литературы считается ее практическая направленность, что нашло отражение в повышенном интересе к красноречию и историографии, к сатирической поэзии и эпиграмме. На протяжении всего периода существования римской литературы для нее свойственно внимание к нравственной проблематике и дидактике. **Важное значение для понимания римской литературы имеет знакомство с античной мифологией.**

Исконно римские верования были значительно примитивнее греческих: римляне обожествляли явления природы, человеческие чувства и разные предметы. У каждого человека был дух-покровитель (гений), каждый дом имел свою богиню, домашнего очага - Весту. В римской религии сохранились пережитки тотемизма - веру в родственную связь группы людей с каким-либо животным, растением, предметом. Так, божества имели посвященных им животных: Юнона - гусей, Марс - волков и быков.

Римляне не создали разветвленной мифологии – примитивные мифы. Верили в добрые и злые силы – **нумина**. В Риме были целые армии разных жрецов. Явное предпочтение государственного перед религией.

Только когда римляне начали завоевание Греции, они начали приспособлять свою религиозную систему под греческую. Были некоторые боги, которые не имели аналогов у римлян – **Аполлон так и остался**. Были собственно римские боги. Одним из древних римских **богов был Янус**. Сначала его почитали как бога солнца и света, считали его божеством дверью, что открывало новый мир - бог начала и конца. Отсюда – январь. Особое место занимал **Марс (Арес)** – более почитен, чем в Греции. **Особый бог Квири́н** – покровитель римской общины и собраний.

Собственные мифы. Прежде всего римский миф, чтобы обосновать право римлян на завоевание других народов. Он очень разветвленный – давал возможности соединить греческую и римскую религии, обосновать превосходство. Он повествует о Ромуле и Реме – иногда они называются потомками Энея, иногда детьми Марса. Они должны были погибнуть. Но их пожалели, положили в корзину. Пустили по [реке](#). Волчица выкормила их молоком, затем их подобрал пастух. Они вырастают, начинают создание римского государства.

Герои греческой мифологии жили в отдаленные мифические времена. А герои римлян были намного ближе. Они обожествляли своих предков. Добрые и злые силы как бы присутствовали постоянно. Божки – лары и манны – помогали в обыденной жизни. Героями становились предки, жившие за поколение или за два. Религия древних римлян теряет космогонический, мистический ореол.

Периодизация более проста, чем греческая, не наполнена таким смыслом, как в Греции. Сроки развития были короче, сама история тоже.

1 период (доклассический) – середина 3 века до н.э. – 80-е до н.э. Ожесточенная гражданская война.

2 период (классический). Связан с кризисом полиса, с концом республики, с периодом правления принцепса Августа. Принцепс – первый среди равных, правление – принципат. 80-е годы до н.э. – 14 год н.э. Творчество Вергилия, Горация, Цицерона, Овидия.

3 период (послеклассический). 14 – 476.

Е. И. Чекалова отмечает, что развитие литературы связано с развитием самой империи. И дает следующую периодизацию:

1. Долитературный период, фольклорный, с середины 8 в до н.э. и до середины 3 в до н.э.

первые поэты Ливий Андроник, Квинт Энний, комедиограф Тит Макций Плавт, Публий Теренций

2. Литература эпохи республики:

а) ранняя римская лит. - с серед.3 в до н.э. - до сер.2 в до н.э.

Проза Квинт Фабий Пиктор, Марк Порций Катон

б) лит-ра периода гражданских войн - сер.2 в до н.э. - до 40-х гг 1 в до н.э.

Марк Туллий Цицерон - философия и ораторское искусство Гай Юлий Цезарь, и др.

3. Лит-ора эпохи становления империи (золотой век, век Августа) - 40-е гг 1 в до н.э. - 14 гг н.э.

Публий Вергилий Марон, Квинт Гораций Флакк, Публий Овидий Назон

4. Лит-ра эпохи империи:

а) лит. 1 в и нач. 2 в. н.э.

Луций Анней Сенека,

б) поздняя римская лит-ра - 2 - 5 вв н.э.

Апулей,

В Греции литература развивалась поступательно, последовательно. В Риме все жанры появились одновременно.

Положительное: эти жанры взаимно дополняли друг друга. С другой стороны, римляне могли отбросить то, что мешало им, например, хор,

связанный с культом Диониса. У римлян Вахх не так важен, нет трагической философской подкладки. Поэтому хор исчез.

В Греции почти не было сатиры. В Риме сатирические жанры начинают развиваться одними из первых. Римляне справляли праздники Сатурналии – декабрь. Однажды на них разразилась чума, римляне пригласили наиболее способных танцоров этрусков. Римской молодежи это очень понравилось, и они прибавили к танцам и песням этрусков свои песни, получилась смесь – сатура. Так получилась сатира.

В Риме рано начинает развиваться проза. В Риме появляется раньше всего и в разных вариантах. Развивались нормы права. Права людей обозначали «юс», права богов – «фас». Законы 12 таблиц – юридическая проза, не только право, но и описание жизни. Римляне любили календари – на каждый день был праздник. Жрецы записывали на каждый день историю – записывали в фастах – римский календарь. Для простого народа у храма выставляли анналы – записи.

Рано развивалось ораторское искусство. Выступают на собраниях в Сенате. Риторика процветает. В Риме появляются эпистолярные жанры – письма. У греков писем нет. Личность более осознавала себя – развиваются мемуары, чего вообще не было у греков. Записки Юлия Цезаря. Цезарь стал самым распространенным автором для гимназистов, простой [язык](#).

Ранняя римская литература связана с борьбой двух политических партий. Когда Рим становится мощной империей, римские правители хотят создать мощную идеологию. **Аристократическая партия считала, что нужно использовать греческую культуру. Демократическая партия – не следует ничего заимствовать, надо развивать традиции патриархальной римской общины.** В принципе побеждает партия эллинофилов. Эллинизации подвергается и искусство и частная жизнь. Но это принимают не все. Главой аристократической партии было семейство Сципионов. Один из них взял Карфаген.

Драматурги в Греции были окружены ореолом почтения. В Риме первыми писателями были люди самого низкого происхождения – рабы-вольноотпущенники, не римляне. Первый – Левиандропий, грек, бывший раб. Был учителем, создает «Латинскую Одиссею». Любопытный перевод – включает туда и отрывки из Илиады, и свои сочинения, и другое. **Главный прием римской литературы – прием контаминации**, соединение в одном произведении сюжетов и образов из разных произведений. Римляне не стеснялись использовать другие произведения, всегда указывали, что

заимствовали. Контаминация особенно распространена в драматургии. Трагедия интересовала мало, но была.

Лучшими **комедиографами** были **Тит Макк Плавт** и **Публий Теренций Афр**. Первое – имя, семейство, прозвище. Плавту приписывают 120 комедий, до нас дошла 21. Они оказали большое влияние на комедии 17-18 века. Плавт работал в жанре моторной комедии. Главное действующее лицо, ведущее интригу – раб. Одна комедия так и называется «раб обманщик». Всегда обозначал, какую комедию он брал и у кого. Соединено обычно несколько сюжетов. Хотя он и заимствовал, но эллинистический взгляд на жизнь. Лучшей комедией считается комедия «Кубышка/клад». Она особо повлияла на 17-18 век. Плавт показывает здесь себя и как психолога. Скупой человек находит горшок с золотом. Плавт показывает, как богатство влияет на психику человека.

Прием «фи про кво» - ему говорят одно, но он не слышит. В противовес Плавту был Теренций, который не пользовался славой при жизни. Он был рабом, негром из Карфагена, откуда его вывезли Сципионы. Сципионы рано заметили его способности, выучили, воспитали, дали ему свое имя. Его преследовала молва двух планов: что все его комедии написал Сципион, и что его звали полуменандр. Он очень много заимствует не только сюжетов, но и идей. Он проповедует эллинский образ жизни, культуру, воспитание. Но он не делает это открыто, идет на компромисс.

«Братья» - проблема воспитания. Один брат крестьянин (Демия), второй – городской житель. Соревнование – чье воспитание лучше. Старший сын далек от отца, второй живет душа в душу. Теренций написал 6 комедий. Психологическая обработка образов, вводится момент тайны.

Золотой век римской литературы

Этот период совпадает с правлением принципата Августа. Август пришел к власти после гражданских войн. После смерти Цезаря побеждает Октавиан, Август – прозвище, «священный», потому что принес на римскую землю мир. Государству была нужна идеология. Начало – раздача пахотных земель ветеранам своих войск, так как считал, что труд на земле облагораживает. Август понимал, что без культуры нет идеологии. У него был богатый друг – Мecenат. Он создает условия для бедных поэтов, а те поддерживают Августа. В этот кружок входили: Вергилий, Гораций, Проперций, Варий Руф, Азинний Паллион. Они как бы поделили жанры литературы. В противовес этому кружку создается кружок Корвина Мессала: Тибул и Овидий.

Вергилий по сути пишет по заказу Августа все три поэмы. «**Буколики**» - пастушьи стихи, «**Георгики**» - земледельческие. «**Энеида**» - героический эпос. Объединяет их всех идея, отличная от греческой, – Вергилий отрекался от прошлого и звал к возрождению в будущем.

Выходец из средней семьи, но получил неплохое юридическое образование. Боялся людей.

Творчество Вергилия находилось под влиянием греков. Прежде всего, александрийская «ученая» лирика, творчество Феокрита. Гесиода. Также Тит Лукреций Карр «О природе вещей» и римские поэты-неотерики («новенькие»).

Неотерики – римская поэзия к этому времени насчитывала всего два века в развитии. Решили исправить несовершенную поэзию по принципу александрийской лирики. Гай Валерий Катулл. Это поэты оппозиции, чурались гражданской жизни, звали на лоно природы, в центр творчества ставили творческое «я». Вергилий заимствовал у неотериков форму стиха.

«**Буколики**» написаны в подражание Феокриту. Вергилий называет их эклогами. Вергилий начинает свое произведение фразой: «Все покоряет любовь, и мы покоримся любви» - это отправной пункт для рассуждения. Он показывает, что безрассудная страсть приводит к гибели. Среди эклог особое место занимает четвертая эклога. Там повествуется о рождении необычного младенца. Любви-страсти противопоставляется любовь материнская. Эта эклога написана на свадьбу Антония и Августа и на рождение сына. Действие «Буколиков» происходит в Аркадии. Это глушь, а Вергилий делает из нее утопию. Впервые эта «благословенная Аркадия» появилась здесь.

«**Георгики**» - о земледелии, без героя, без сюжета, о том, как следует трудиться. Природный мир возникает уже в эклогах. В этой поэме Вергилий следует Лукрецию, доказывает, что человек – одно из созданий вселенной, стремится дать ему опору, покой, счастье. Он видит его в цикле земледельца. Апофеоз «Георгики» - рассуждение о пчелином рое, похоже на Л. Толстого. Поэма заканчивается: поэт идет по [дороге](#) и наступает на череп быка, а из него вылетает пчелиный рой. «Так смерти стало быть нет, а есть продолжение жизни».

«**Энеида**» - большая эпическая поэма. Заказана Августом. Вергилий должен был написать панигири о самом Августе. В прологе должен был написать о мифических предках Августа. Вел [род](#) от Венеры. Вергилию дали время для работы – 12 лет, но так и не завершил. Завещал эту поэму сжечь своему другу. Об Августе ни слова – но тот не стал ее уничтожать. Одобрил политические тенденции, что римляне – это избранный народ, которому предназначено править миром.

Состоит из 12 книг. Вергилий делит на две части. Первая часть – бегство Энея из горящей Трои и прибытие в Карфаген – 5 книг. Вторая часть – повествование о войнах в Италии. Посередине шестой книги – рассказ о спуске Энея в царство мертвых. Эней спускается узнать, куда он плывет и о будущей судьбе Рима. Он как бы объединил «Илиаду» и «Одиссею» в обратном порядке. Вергилий не скрывает, что в качестве примера использовал Гомера.

Энею предназначено основать римское государство, которому будет принадлежать мир. Поэма направлена в будущее. Еще одна сверхзадача, связанная с героем. О судьбе Энея, о судьбе Рима – судьба это главная сила, управляющая всем. Герои Гомера не были слепыми игрушками, а здесь полное подчинение року, отрицание личности. Устремлена к будущему, поэтому в ней очень много глаголов. Отбор деталей. На идейное содержание оказали влияние стоики. Страдания оправдываются целью, гармония. Причина людских страданий в том, что люди не всегда разумны. Боги нужны, чтобы показать иерархию знания и соподчинения. Только боги знают истину. Внешне поэма напоминает Гомера. Но мир греков нам знаком, а у Вергилия мир раздвигается до необыкновенных пределов. Расширяется представление о времени. Героя интересует будущее потомков. Поэма не закончена. Уже многим современникам Августа казалось, что надежды не оправдались. Вергилий оставляет героя на распутье, убийство Турна.

- Овидий.

Публий Овидий Назон (43 до н.э. – 17 н.э.). Жил в сложную идеологическую эпоху – борьба христианства и язычества. Рим постепенно скатывается в пропасть. Овидий прежде всего лирик – на протяжении всей своей жизни пишет стихотворения от первого лица.

Родился в богатой семье всадников, получил риторское образование. Использовал приемы ораторского искусства в лирике и поэмах. В начале творческого пути испытывает славу, но затем неожиданно попадает в опалу. Был в оппозиции, в кружке Корвина Мессала, но против Августа не выступал и фактически отошел от кружка. В доме императора разразился скандал, младшая дочь Августа Юлия была обвинена в безнравственности и отправлена в изгнание на остров. Овидий попал под горячую руку. Его ссылают на Понт, на Черное море, между Молдавией и Румынией. Воспринимает это как смерть. Посылает много прошений Августу и друзьям. Повесть о своем изгнании в «Скорбных элегиях» и «Посланиях с Понта».

Выделяется три периода его творчества:

1) 20 г до н.э. – 1 г н.э. Слава, сборники элегий. Последняя стадия совершенства римской элегии, начинается путь обратно, превращение в игрушку. Овидий берет условное имя Коринна, но тут же оговаривается, что это собирательный образ. Сразу игра. Себя он называет не влюбленным, а игроком в любовь. Сборник любовных элегий называется «Любови». Нет истинного чувства. Пародия на Катулла – на смерть птички, мотив скрипящей двери. Из субъективного и искреннего появляется обобщение. «Любовные послания героини» - большая доля искренности. Этот период – 3 дидактические новеллы. «Средства для лица», «Наука любви» и «Средства от любви».

2) 1-8 гг. Понимает, что попадает в опалу. Пишет две монументальные мифологические поэмы «Метаморфозы» и «Фастф» от фаст-календарь. Задача описать все 365 дней и праздники, пишет только 6 книг, потом в ссылку.

3) 8-17 гг. «Скорбные элегии» и «Послания с Понта». Это субъективные элегии, не понимал, почему в опале.

«Метаморфозы» - мифологическая поэма. Жанр поэмы Овидий определил сам: «песнь вечная», «кармен перпетуум». Это название очень важно.

Овидий пытается все греческие мифы подверстать под превращения – 250 сюжетов. Берет и связанные с родственниками превращенного и с местом превращения. Идея превращения связана с идеей движения. В ней много глаголов, нет затянутости (повторов, ретардации). Композиция: 15 частей, каждая посвящена одной теме. Ни одна из тем не заканчивается с концом части. Внутри они состоят из разного: элегии, послания, речи, диалоги, новеллы. Ни одна новелла не заканчивается с главой. Этим показана взаимосвязь всего в мире. Использует минимум художественных средств. Отбирает самое главное, тоже для идеи движения. Медея собирается сварить зелье, надо за травой облететь 14 областей Греции, каждая область характеризуется одной деталью (Этна-вулкан). Уже в самом начале мы встречаем философское основание, в 15 песне выступает сам Пифагор. Овидий был знаком с христианством. Начало поэмы напоминает Библию.

Лекция 7. Своеобразие литературы и культуры средних веков

Периодизация средневековой литературы.

Литургическая драма.

Куртуазная литература. Рыцарский роман.

Городская литература

Начало западноевропейской культуры, а следовательно, и литературы относится к IV – V вв. н.э., когда после распада Римской империи на арену мировой истории выступили новые, варварские народы со своим особым общественно-политическим устройством, бытом и нравами.

Термин «средневековье», введенный в 1667 г. немецким историком Горном, в классической (христианской) схеме периодизации культурно-исторического процесса обозначает эпоху между древностью и новым временем. Не существует четких хронологических границ этой эпохи – разные мнения у разных ученых. Самая распространенная версия: нижняя граница – 5 век (гибель Римской империи), верхняя граница порождает больше всего споров, но чаще – 15 век, начало возрождения. Споры о верхней границе идут, так как эпоха возрождения в разных странах началась в разное время. Раньше всего в Италии – 13 век уже Эпоха предвозрождения, дученто. Англия – 16 век, Германия – 17 век.

Примерно границы выглядят следующим образом:

IV-VI – переход от античности к средним векам (476 – императора убили, падение Рима)

V – X/XI – распад цивилизации, темные века, раннее средневековье

XI-XIII – высокое средневековье

>XIII – Возрождение в Италии, >XV – везде

На мировоззрение средневекового человека большое влияние оказывала философия. Нередко философию Средневековья называли

служанкой богословия, схоластикой, т.е. рассуждениями об отвлеченных вещах, постижением некоей идеальной сути. **Основная тенденция средневековой философии сводилась к теме очищения души и достижения подлинного блаженства. Достичь блаженства – значит спасти свою душу, т.е. очиститься от страстей, чтобы разум смог постичь красоту и величие божественного мироздания.** Необходимо заботиться о душе, а не о теле, потому что тело со временем подвержено смерти, а душа вечна. Поэтому новый человек – относительно свободный, существующий в рамках христианских моральных ценностей.

Главная идея – самосовершенствование человека для его подготовки к переходу в вечность. Отсюда одержимость, мечта о спасении, стремление к подвигу, определение человека как бесприютного скитальца, а жизни человека как дороги к спасению души в вечности.

Средневековье не знает такого жанра как трагедия, потому что на этой земле для средневекового человека ее не происходит. Все сознание человека данной эпохи было направлено к высшей жизни, где все есть свет, где все есть добро. То, что окружает его на этой земле, не имеет значения. Вспомним, что античный идеал – человек гармоничный, сочетающий в себе полноту космоса и красоту физического тела. Средневековый человек отвернулся от мира физического, материального и обратился к миру идеальному. Зарождение и развитие литературы средневековья определяется взаимодействием античного мира и христианства.

Из философских диалогов возникает новая средневековая литература, которая сохраняет античные традиции по форме, но в большинстве случаев служит совершенно иным целям. **Средневековый писатель осознает себя проявлением некоего высшего духа, разума. Его главная цель – дидактика (поучение).** Он говорит от имени добра, а его индивидуальность важна лишь в качестве примера. Художников, мастеров слова интересуют проблемы частной жизни, устройства конкретного государства, психологии человека, творчества. Важным становится ощущение ценности жизни человека.

Понятие авторства в средние века было специфичным. Певцы – «песносказители» (*скопы* у англосаксов, *барды* у уэльсцев, *филиды* у ирландцев, *скальды* у норвежцев, *менестрели* у франков) гордились своим искусством рассказчика, певца, но не автора. Это позволяет

предполагать коллективность творчества, когда мотивы, ставшие традиционными, широко распространенные и известные, дополнялись, компоновались по-новому. В результате рождались произведения, которые относились к так называемому «неосознанному авторству». Формируясь на протяжении веков, авторское сознание развивается все более интенсивно, ведет к постижению творческих возможностей личности и в конечном счете к появлению таких выдающихся авторов, как Данте, Чосер, Петрарка, Шекспир.

Средневековая литература изначально складывается как явление неоднозначное, синкретическое, поскольку ее особенности **определяют 3 фактора: 1) традиции народного творчества (так называемых варварских народов); 2) культурное наследие античности; 3) влияние христианства.**

Деление средневековой литературы на периоды определяется этапами общественного развития европейских народов за это время.

Раннее средневековье – период разложения родового строя и зарождения феодальных отношений, развития архаических форм поэзии, скандинавских и англо-саксонских песен (с 5 по 12 века).

А) 5-8 вв. – появление первых средневековых литературных произведений, построенных на текстах Священного Писания и житиях святых. Это были тексты небольших драм, разыгрываемых перед входом в церковь во время церковных праздников. Церковь дала театру новую жизнь. Это было связано с потребностью растолковывать простому народу библейские истины. Одними проповедями нельзя было достучаться до сердец народа, требовались зрелища. И тогда церковь приняла решение: в некоторые моменты богослужения включить театральные сцены, чтобы какие-то неясные моменты были понятны. Приглашались специальные люди, которые разыгрывали Богородицу, апостолов, передавали их беседы и действия. Сцены из Евангелий сменились сценами из житий святых, а затем появились и специализированные маленькие драмы для этих церковных представлений, писавшихся по какому-то конкретному случаю. Действующими лицами таких драм были, как правило, люди из простого народа – пастухи и пастушки, влюбленные друг в друга, любви которых мешал богатый черный рыцарь, олицетворявший сатану.

Развитие **литургической драмы** продолжалось на протяжении 200 лет. Поначалу в качестве костюмов использовались церковные облачения. Литургическая драма, как одно из самых важных зрелищных действий, позволила неграмотному народу изучить библейские сюжеты. Эти пьесы назывались различно – *пассины* (страсти, к примеру, «Страсти по Матфею») и *миракли* (чудеса, к примеру, «Чудо о Теофиле»). Пьесы были аллегоричными, их основная цель – драматизация спасения рода человеческого.

В 12 веке театрализованные представления переместились на рыночные площади, упростилось их содержание. Пьесы стали более реалистичными, их стали писать простыми и примитивными стихами, чтобы они легко воспринимались. Несмотря на религиозное содержание пьес, они становились все более развлекательными, церковные декорации заменялись подвижными и передвижными сценами, подмостками.

Параллельно с этим развивалась **эпическая поэзия**. К ней относим кельтские саги о подвигах скандинавцев и германцев (кельтский эпос, ирландский эпос, Старшая «Эдда», младшая «Эдда»). **Сага – прозаическое произведение о военных подвигах, любовных перипетиях или фантастических приключениях (героические и фантастические саги).**

В первые века нашей эры (поздняя античность) в литературе существовали две тенденции: нисходящая и восходящая линия. Первая была связана с античной традицией, базировалась на языческой мифологии и античной философии, которые в этот период испытывали жесточайший кризис. Восходящая линия определяла развитие **раннехристианской литературы** («Новый завет», творчество апологетов (писателей – защитников христианства в период гонений в 1 – 3 вв.), среди которых наиболее известен Квинт Септимий Флоренс Тертуллиан. В трактате «Защита от язычников» он отрицает всю античную философию, литературу и искусство в целом, как основанное на язычестве; **Августин Блаженный «Исповедь»** - рассказ о своей жизни, адресованный Богу. Он писал эту книгу для верующих, показывая на собственном примере, что можно быть большим грешником, нарушать многие заповеди, но потом, искренне предавшись Богу, избавиться от греховных помыслов. Путь спасения лежит через покаяние.

Б) 8-12 вв. – завершение формирования феодального общества, возникновение строгой системы жанров словесности, в основе которых:

а) религиозное содержание; б) ориентация на то или иное сословие.

В связи с этим получили широкое распространение:

- **народная поэзия и драма, героический эпос** (комплекс кельтских историй о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола, эпос «Беовульф»). Герой эпоса – всегда защитник, появляющийся в тот момент, когда народу угрожает опасность, он всех побеждает и приносит счастье и благоденствие. Он всегда божественного происхождения, находясь где-то между Богом и людьми. Главные герои артуровского цикла – королева Дженевра, рыцари Ланселот и Гавейн, волшебник Мерлин, фея Моргана),

- **агиография** («жития святых» - рассказы о жизни, чудесах и мученичестве за веру людей, признанных церковью святыми; рассказы о видениях, странствиях души в потустороннем мире).

Гораздо сложнее обстоит дело с **литературой периода развитого феодализма, расцветающей на континенте и в Англии с XI по XV в.** Здесь надо различать несколько слоев и этапов литературного творчества, определяемых путями развития этих стран.

В результате этого примерно до XIII в. мы имеем три особых литературных потока, развертывающихся параллельно, – **литературу народную, клерикальную и феодально-рыцарскую**. Ниоим образом нельзя считать, что эти три потока были взаимно изолированы: напротив, между ними все время сохраняется некоторая связь и возникают сложные, промежуточные образования, но в основном они между собой антагонистичны; их законы, формы и пути развития своеобразны.

Самой исконной и наиболее мощной из них является **литература народная**, долгое время ведущая утесненное и подспудное существование, но вливающая в остальные две, когда к этому представляется возможность, здоровые соки. Второй поток, **литература клерикальная (церковная)**, много моложе народной, но все же представляет собой первую из возникших в Европе письменных литератур. Третий, **литература феодально-рыцарская**, формируется значительно позже, лишь около XII в., причем эта литература отчасти использует опыт первых двух.

Литература развитого Средневековья – период, когда жесткое разделение жанров утрачивает свою актуальность, и в литературе

взаимодействуют религиозное и светское начало. Тяготения к универсализму становится определяющим для этой эпохи. Отсюда стремление создать итоговое произведение.

А) **Зрелое Средневековье (12-13 вв.)** – К 12 веку **рыцарство**, осознавшее себя господствующим сословием создает особую светскую культуру – **куртуазию**, для которой характерны идеалы воинской доблести, идеалы щедрости, воспитанности, светского изящества. *Куртуазный (франц.) – учтивый, вежливый, придворный.* Признак высокой культуры – утонченность манер и выражения чувств. Рыцарь должен быть вежливым (знать этикет), образованным (уметь писать, читать), влюбленным (любить по определенным правилам, его любовь должна быть скромной, верной, нетребовательной; объектом любви должна быть жена его сюзерена) и воспевать Даму своего сердца в стихах и песнях. Любовь – это дисциплина, которой нужно учиться, а свои знания можно усовершенствовать путем работы над языком и сознанием.

Так постепенно появляется **куртуазная литература**, главная цель которой – отстоять рыцарское сословие, сохранить свою уникальность.

В рамках данного направления выделяются два жанра:

1. Лирика Прованса (поэзия трубадуров или труверов (что значит «сочинять тропы» - т.е. неканонические вставки в литургические гимны, исполнявшиеся во время церковной службы), воспевающих Прекрасную Даму). Часто эти песни носили чисто придворный характер и повествовали о неземной красоте хозяйки замка, чья жизнь была замкнутой и одинокой. Поэты ищут в женщине духовное спасение, пытаются обрести спасительницу человечества. «Куртуазная любовь» – духовная компенсация за брак. Эта любовь идеальна, приближена к Богу и одновременно чувственна. Источник вдохновения – военные походы и любовь. Цель подвигов – добыть какой-то мистический предмет, к примеру меч, который даст счастье маленькой стране, и совершить все это ради дамы, чьей любви добивается рыцарь.

Поэзия отражает связь речи, языка и сознания. По мнению провансальцев, человека в жизни должно окружать все прекрасное. Поэзия – есть любовь, и главная задача поэта – поднять слушателя на свой уровень. Есть четкое представление об идеале.

«Хорошо»



Поэтическая любовь – сложный ритуал, и разные его моменты, настроения призваны обслуживать разные **жанры куртуазной лирики**:

Канцона – песня на религиозно-любовную тему. Внутри строфы сочетание разных рифмовок, усложненная стопа, наличие своеобразного припева. Отличается изысканностью сложного построения.

Альба – песня утренней зари, славящая даму при начале дня. Диалог двух влюбленных, как правило, при расставании на рассвете.

Серенада – очень популярна на юге Франции и Испании. Иногда исполнялась поэтами. Это ночная песня, выражающая терпение к наступлению ночи. Могла исполняться оркестром;

Плач – похоронная песня на смерть прекрасной дамы или надежд на счастье.

Пастурелла – песня о чувстве влюбленных, скрывшихся под видом прекрасных пастушков.

Баллада – плясовая песня о любви.

Тенсона – спор между поэтами о войне и любви, философско-любовное стихотворение, рассуждающее о том, что такое истинная любовь.

Сирвента – песня на общественно-политическую тему. Иногда сатирического содержания, часто это выпады поэта против его врагов.

Денс – танцевальный жанр. Легкий танец мелодии;

Почти все жанры связаны с музыкой. Исполнялись под гитару или виолу.

Главный символ – голубой цвет, самый любимый и изысканный, считавшийся королевским, цвет небес, цвет, принадлежащий Богородице.

Любовная лирика выходит за рамки католической религии, поэтому тайна. Сюжет падения платка у дамы; прославление весны, цветения садов, соловьиного пения, сравнение цветущей природы с донной.

Преданность – одно из главных достоинств. Рыцарь дает донне обет преданности.

Многие трубадуры – крестоносцы, побывавшие на Святой земле.

Гильом Аквитанский был 2 раза отлучен от церкви за откровенность в описании чувств. Он начинает линию любви, которая сильнее смерти.

Бертран де Борн – лукавый советчик, пел о войне. Владелец замка Альф Альта Фот. Принят при дворе английских королей. Провоцирует феодальные войны. В его творчестве выделяется любовная лирика, стихи на философские темы, на политические – сирвенты (разговаривал с королями на

равных). Не давал исполнять свои песни жонглерам, исполнял сам. Прославлял войну. Кансона, в которой представлен народный идеальный образ дамы (“Поэма о составной донне”). “Плач о молодом короле” – единственный раз, когда в стихах плачет его [сердце](#).

Среди трубадуров было много женщин:

Графиня де Диак. Она желает говорить на своем языке. Поэзия радостной, восторженной любви или любовных переживаний.

Пиере Карденаль. Относится в другому веку (эпоха альдегойских войн, когда разрушается Прованс). Клеймил французских аристократов, папский римский престол, давший благословение на это разрушение. Переосмысление канона Вентадорна. Поэзия звучит современно. Утверждение духовной свободы. Уважение к даме должен испытывать. Новые поэтические темы, отречение от старых. Требование искренности в поэзии взамен канону, штампу. Свобода говорить то, что жаждет говорит душа. Отрицание каждого мотива. Требование сдержанности, меры чувств. Требование духовной близости. Свободы воли.

2. Рыцарский (куртуазный) роман возникает в 12 в. Под *романом* сначала понимался пространный рассказ о каких-либо событиях; затем **этим термином стали именовать произведения эпического характера, затрагивающие значительные темы, многоплановые, с несколькими сюжетами, с большим количеством действующих лиц.** Авторы пропагандировали высокие рыцарские идеалы – прославляли благородство и мужество, рыцарскую преданность Прекрасной Даме, воинскую доблесть и честь. Герои боролись за справедливость не только неподалеку от своих замков и земель, но и в экзотической обстановке.

Под **рыцарским романом** мы будем понимать **связное сюжетное повествование с достаточно развитой фабулой, в стихах или прозе, родившееся в феодальной среде, отражающее ее вкусы и интересы и выбирающее в этой среде своих героев.**

Особенности рыцарского романа:

· обязательность некоторого фантастического элемента, проявляющегося двояко: 1) через введение сказочных мотивов; 2) через стремление приподнять героя над обыденностью.

- преобладание лирического начала (стихотворный характер), идиллический тон;
- на первом плане всегда тема любви, проявление повышенного интереса к жизни [сердца](#), гражданский долг;
- сюжет строится как цепь авантюр, приключений;
- первоначально человеческие характеры только намечаются, но не раскрываются глубоко. Герои приобретают авантюрно-куртуазные черты. Постепенно усиливается психологичность;
- впервые в европейской литературе разрабатываются женские характеры;
- претензия на достоверность (условную), т.к. описывает реальные события, реальные войны, реальные любовные свидания.
- Герой стоит перед выбором: совершать ли ему подвиги, демонстрируя верность своему покровителю, или нарушить ее, поддавшись любви к прекрасной даме (жене).
- Главная тема – трагизм взаимоотношений личности и государства, через призму которых воспринимается испытание личной отваги, верности, любви.

Рыцарский роман положил начало новой художественной литературе. Автор не просто пересказывал услышанные истории, он создавал свой собственный мир, свое пространство и время. Авторами первых романов были ученые-клирики, т.е. мелкие церковные служители, которые составляли хроники или летописи исторических событий. В 12 веке все романы были стихотворными, а в 13 веке появляются романы в прозе.

Лекция 8. Литература Предвозрождения. Творчество Данте Алигьери

План:

1. Понятие Предвозрождения, характерные черты
2. Предвозрождение в Италии, Франции, Англии
3. Краткий обзор жизни и творчества Данте. Автобиографическая исповедь «Новая жизнь».
4. Поэма «Божественная комедия».

Литература:

1. Голенищев-Кутузов, И.Н. Творчество Данте и мировая культура. – М.: Наука, 1971.
2. Доброхотов, А.Л. Данте. – М., 1990.
3. История зарубежной литературы. Средние века. Возрождение. – М., 1987.
4. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Академия, 2005. – С. 86-90.
5. Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия.

Предвозрождение (Проторенессанс) – переходный период между Средними веками и эпохой Возрождения.

Академик Д.С. Лихачев так сформулировал концепцию данной эпохи: «... *Главное отличие Предвозрождения от настоящей эпохи Возрождения заключалось в том, что общее «движение к человеку», которое характеризует собой и Предвозрождение, и Возрождение, не освободилось еще от своей религиозной оболочки*». Эту концепцию можно применить и к литературе Западной Европы. Особенно это очевидно в творчестве Данте.

Характерные черты Предвозрождения:

- Синтез множества различных культур;
- Осмысление мира в библейских категориях;
- Осознание значимости поэта как рупора бога;
- Парадоксальность и пародийность.

Предвозрождение в Италии.

Одним из центров культурной жизни Европы становится Флоренция. В конце 13 в. Здесь складывается поэзия «*dolce stil nuovo*» - «нового сладостного стиля» (Гвидо Гвиницелли, Гвидо Кавальканти, Данте Алигьери). Представители этой школы, опираясь на традиции куртуазной поэзии, отстаивают новое понимание любви, трансформируют образ

Прекрасной Дамы и поэта: Дама перестает восприниматься как земная женщина, уподобляется Богоматери, любовь поэта приобретает черты религиозного поклонения, но вместе с тем становится более индивидуализированной, наполненной радостью. Поэты разрабатывают новые жанры: канцона, баллата (стихотворение со строфами неодинаковой структуры), сонет.

Наибольшее значение имеет жанр **сонета**, сыгравший выдающуюся роль в поэзии последующих веков. Сонет обладает строгой формой: в нем 14 строк, разбитых на два катрена (четверостишия с рифмовкой abab abab или abba abba) и два терцета (трехстишия с рифмовкой cdd dcd или, с допущением пятой рифмы, cde cde, вариант sse dde). Не менее строгие правила, привязывающие к этой форме содержание: в первой строке должна быть названа тема, в первом катрене излагается исходный тезис, во втором катрене – противоположная или дополнительная мысль («антитезис»), в двух терцетах подводится итог («синтез») развития темы в сонете. Развитие сонета по философской триаде (тезис – антитезис – синтез) поднимает любую избранную тему, даже совершенно частную, на высокий уровень философского обобщения, через частное передает художественную картину мира.

Предвозрождение в Англии.

В 14 в. английская деревня испытывала затяжной кризис, в особенности усилившийся после опустошительной эпидемии чумы («черная смерть», 1348 г.), которая значительно сократила население Англии и вызвала недостаток сельскохозяйственных рабочих. Во второй половине 14 века в английской литературе выступают 2 наиболее значительных представителя Проторенессанса – У. Ленгленд и Д. Чосер.

Самый выдающийся памятник морально-дидактической поэзии в Англии, тесно связанный с общественным движением второй половины 14 в., – **«Видение о Петре Пахаре»**. Это большая аллегорическая поэма на среднеанглийском языке в старых аллитерационных стихах. Она приписывается Уильяму Ленгленду (ок. 1330 – ок. 1400), о жизни которого нам мало известно. Мы знаем только то, что родом он был, вероятно, из крестьянской семьи, воспитан при монастыре, но не сделал карьеру священника, а затем жил ряд лет в Лондоне, сильно нуждаясь и не имея определенных занятий.

В конце 14 в. появилось много подражаний «Видению» Ленгленда, из которых наиболее известны «Верую» Петра Пахаря» и «Жалоба Петра Пахаря»; оба они вышли из среды приверженцев Уиклифа, предъявляли

требования религиозного обновления и связанных с ним социальных реформ. Интерес первого произведения заключается не только в возвеличении и идеализации образа крестьянина – в чем именно и можно усмотреть влияние поэмы Ленгленда, – но и в его описании, которое составляет одно из правдивых и самых красноречивых описаний английского крестьянина 14 столетия.

Джеффри Чосер (ок. 1340 – 1400) – самый талантливый поэт Англии до Шекспира.

Предвозрождение во Франции.

Среди представителей литературы Предвозрождения во Франции особенно выделяется поэт, лирик **Франсуа Вийон** (1431 – после 1463 г.). о жизни его известно очень мало. В самой его судьбе воплощены черты переходного, противоречивого времени.

Данте Алигьери (1265 – 1321) – итальянский поэт, *«последний поэт средних веков и первый поэт нового времени»*, первый европейский писатель эпохи Предвозрождения, к которому по праву применимо определение «великий».

Потомок старой и благородной флорентийской семьи, член цеха врачей и аптекарей, в состав которого входили лица различных интеллигентных профессий, Данте Алигьери выступает в своей жизни как типичный для его времени и для развитого городского уклада его родины представитель всесторонне образованной, деятельной, крепко связанной с местными культурными традициями и общественными интересами интеллигенции.

Данте родился во Флоренции, в старинной рыцарской семье. Юность Данте протекает в блестящем литературном кругу молодой поэтической школы "нового сладостного стиля" (*doice stil nuovo*), возглавляемой его другом Гвидо Кавальканти, и в общении с выдающимся политическим деятелем и одним из ранних флорентийских гуманистов - Брунетто Латини.

Во время правления партии белых гвельфов Данте занимал престижные должности, а когда к власти пришли черные, был изгнан из города вместе с другими белыми гвельфами. Спустя 10 лет ему разрешили вернуться на родину, но Данте отказался, так как для этого нужно было пройти унижительную, позорную процедуру. Тогда городские власти приговорили

его и его сыновей к смерти. Данте умер на чужбине, в Равенне, где и похоронен.

Поэзия Данте свидетельствует о его незаурядной по тем временам эрудиции в средневековой и античной литературе, познаниях в естественных науках, осведомленности о современных ему еретических учениях. Первые стихи были написаны в конце 80-х гг. 13 в. По собственному признанию Данте, толчком к пробуждению в нем поэта явилась трепетная и благородная любовь к юной и прекрасной Беатриче. Поэтическим документом этой любви осталась автобиографическая исповедь "Новая Жизнь" ("Vita nuova").

Основой создания произведения стало важное событие, случившееся в 1274 г. В это время Данте (ему 9 лет) встречает в церкви девочку Беатриче Портинари, которой тоже в то время 9 лет (по другим сведениям, 16 лет). Данте пишет об этой встрече так: *«Девятый раз после того, как я родился, небо света приближалось к исходной точке в собственном своем круговращении, когда перед моими очами появилась впервые исполненная славы дама, царящая в моих помыслах, которую многие - не зная, как ее зовут,- именовали Беатриче. В этой жизни она пребывала уже столько времени, что звездное небо передвинулось к восточным пределам на двенадцатую часть одного градуса. Так предстала она предо мною почти в начале своего девятого года, я уже увидел ее почти в конце моего девятого. Появилась облаченная в благороднейший кроваво-красный цвет, скромный и благопристойный, украшенная и опоясанная так, как подобало юному ее возрасту. В это мгновение - говорю поистине - дух жизни, обитающий в самой сокровенной глубине сердца, затрепетал столь сильно, что ужасающе проявлялся в малейшем биении... Я говорю, что с этого времени Амор стал владычествовать над моею душой, которая вскоре вполне ему подчинилась. И тогда он осмелел и такую приобрел власть надо мной благодаря силе моего воображения, что я должен был исполнять все его пожелания. Часто он приказывал мне отправляться на поиски этого юного ангела; и в отроческие годы я уходил, чтобы лицезреть ее»* (отрывок из «Новой жизни»).

Вторая встреча с Беатриче происходит через 9 лет. Поэт восторгается Беатриче, ловит каждый ее взгляд, скрывает свою возвышенную любовь, демонстрируя окружающим, что любит другую даму, но тем самым вызывает немилость Беатриче и полон раскаяния. Девушку выдают замуж за другого, и не достигнув 25-летнего возраста, в 1290 г. она умирает.

Книга «Новая жизнь» (1292) и посвящена встрече с Беатриче. В ней стихи чередуются с отрывками, посвященными возлюбленной. В финале содержится обещание славить Беатриче в стихах, и под пером поэта Беатриче становится образом прекраснейшей, благороднейшей, добродетельной женщины, «дарующей блаженство» (таков перевод ее имени на русский язык). Например, сонет, начинающийся: "В ее очах..."

*В ее очах Амора откровенье,
Преображает всех ее привет.
Там, где проходит, каждый смотрит вслед;
4 Ее поклон - земным благословенье.
Рождает он в сердцах благоговенье.
Вздыхает грешник, шепчет он обет.
Гордыню, гнев ее изгонит свет;
8 О дамы, ей мы воздадим хваленье.
Смирennemудрие ее словам
Присуще, и сердца она врачует.
11 Блажен ее предвозвестивший путь.
Когда же улыбается чуть-чуть,
Не выразить душе. Душа ликует:
14 Вот чудо новое явилось вам!*

В "Новой Жизни" поэтические переживания Данте облекаются в формулы "сладостного стиля", в изысканных словах и утонченных формах философской лирики славят великие очарования вдохновенной, приобщенной к идеальным сферам любви и воспевают волнения возвышенных и сладостных чувств.

«Божественная комедия» (1307 – 1321) – один из величайших памятников мировой литературы, возникший в тревожные ранние годы XIV века из бурливших напряженной политической борьбой глубин национальной жизни Италии. Книга была создана в годы изгнания, в Равенне. Данте дал своему произведению название «Комедия» (в средневековом понимании развлекательное произведение со счастливым финалом). Эпитет «Божественная» дал ей Боккаччо (автор «Декамерона») в знак восхищения красотой поэмы, и этот эпитет за ней сохранился.

Считается, что толчком к созданию поэмы стал сон, увиденный Данте в 1300 г. Данте достигает 35-летнего возраста (половина земной жизни по средневековым представлениям). Это время подведения итогов, переоценки ценностей. Поэт решает, что теперь он готов создать гимн своей любви к Беатриче.

Данте считают создателем общеитальянского литературного языка – его главное произведение написано не на средневековой латыни, а на народном тосканском наречии.

Она написана в видоизмененном жанре видения («Сна»), поскольку Данте представил не только Ад, но и весь универсум.

Главная идея поэмы – воздаяние за все земные дела в загробной жизни.

В основе сюжета произведения лежит путешествие (паломничество святого пилигрима к святым местам) самого автора, живого, грешного человека по загробным царствам.

В центре он поставил свой личный образ, образ живого человека, человека большой и гордой души, отмеченного чертами глубоких трагических борений, суровой судьбой, наделенного живым и многообразным миром чувств и отношений – любовью, ненавистью, страхом, состраданием, мятежными предчувствиями, радостями и скорбями, и, прежде всего, неустанным, пытливым и патетическим исканием истины, лежавшей за пределами средневекового уклада понятий и представлений.

Четыре смысла поэмы:

1. Буквальный смысл – изображение судеб людей после смерти.
2. Аллегорический смысл – идея возмездия: человек, наделенный свободой воли, будет наказан за совершенные грехи и вознагражден за добродетельную жизнь.
3. Моральный смысл – стремление поэта удержать людей от зла и направить их к добру.
4. Аналогический (высший) смысл – стремление воспеть Беатриче и великую силу любви к ней, спасшую его от заблуждений и позволившую написать поэму.

Фабула поэмы подсказана аллегорически-назидательной и религиозно-фантастической традицией средневековых описаний хождений в загробный мир и видений посмертных человеческих судеб.

Поэма делится на 3 части (кантики) – «Ад», «Чистилище», «Рай». В каждой части 33 песни (в аде 34, т.к. это неправильный элемент), и вместе получается 100 песен. Ад тоже является частью мировой гармонии и входит в итоговое число 100, поскольку зло – это необходимый элемент мира.

В начале поэмы Данте, заблудившись в лесу (аллегория земной жизни, полной греховных заблуждений), встречает льва (Гордость), волчицу (Алчность) и пантеру (Сладострастие), угрожающих поэту, от которых его спасает Вергилий (Земная мудрость: разум, воплощенный в философии, науке, искусстве), присланный поэту на помощь Беатриче (Небесной мудростью: верой и любовью), чья душа пребывает в Раю. Таким образом, устанавливается, что небесная мудрость выше земной, и управляет ею. Христианская символика обнаруживается в композиции каждой части. Так, Данте, ведомый Вергилием, проходит 9 кругов Ада и 7 уступов Чистилища, а под руководством Беатриче пролетает через 9 сфер Рая и зрит божественный свет. Итак, мировая вертикаль состоит из 3 сфер: Ада, Чистилища, Рая, соответствующим частям поэмы.

Идея Святой Троицы находит отражение даже в **стихотворном размере поэмы, написанной терцинами**, в которых рифмуются 1 и 3 строка: aba bcb cdc. Т.о., перед нами математически организованная система, которая позволяет наглядно представить то, что представлено быть не может. В связи с этим **цель комедии – спасение всех, приближение человечества к Богу. Путь героя – символ жизни, устремленность души к Богу.**

Структура Ада

Ад представляет читателю образ смерти в познании себя, что не освобождает героя от испытаний. Ад становится подготовкой героя к дальнейшему пути. Чтобы подняться на высшие сферы, нужно спуститься на самое дно.

В трактовке Данте Ад – есть **торжество божьей справедливости**. Именно поэтому человек, попадающий в ад, не имеет права судить, а может только сострадать и сочувствовать. В каждом герое может совмещаться греховные страсти и великие благородные помыслы и поступки. Структура ада соотносится с символикой, заложенной во вступлении: на пути к холму Данте преграждают путь *рысь* (символ привлекательности и иллюзорности земной жизни, эгоизма), *лев* (олицетворение гордости, власти и насилия) и *волчица* (воплощение алчности и лицемерия). В связи с этим последовательность кругов ада соотносится с представлением о тяжести грехов.

1-6 круги – владения Рыси, в которых находятся те, кто осужден за **невосдержанность** (АХЕРОН ЛИМБ – ничтожные): 1) грешники плоти, не сумевшие победить своего инстинкта: пьяницы, блудницы, чревоугодники, 2) грешники любви, нарушившие супружескую верность (Франческа и Паоло); 3) скупцы, 4) расточители, 5) гневливые, 6) еретики,

отрицавшие бессмертие души (они горят в огненных могилах каменного города Дита).

7 круг – владения Льва, в которых обитают те, кто осужден за насилие (ФЛЕГИТОН): насильники над ближним, насильники над собой (самоубийцы), осквернители церковных святынь, торговцы индульгенциями и церковными должностями..

8-9 круги – владения Волчицы, в которых находятся обманщики и предатели (ГЕРИОН): сводники и оболъстители, льстецы, прорицатели, лицемеры, воры, предатели родных, родины, друзей, благодетелей, лукавые советчики, зачинщики раздора. Последний 9 круг лишен движения, тепла, пламени, он весь застылость, холод и лед, в него вмерзли предатели (встреча с графом Уголино, которого в земной жизни обрекли на смерть в башне голода вместе с его четырьмя сыновьями, за которыми не было никакой вины). В этом эпизоде земные муки кажутся страшнее адских, а справедливому Божьему суду противопоставлен жесточайший, несправедливый земной суд.

Низкой и центральной точкой ада является Люцифер. Он помещен там, где нет времени и пространства, движения и покоя. В его описании сочетаются прямо противоположные детали. С одной стороны, он ветряная мельница, с другой – лед. Его окружает огонь и холод с разных сторон. Люцифер является антитезой Святой Троицы. У него три лица и шесть крыльев. Среднее лицо (красное) – символ ненависти, правое (желтое) – символ бессилия, левое (черное) – символ неведения.

Структура Чистилища

Чистилище является обратной проекцией Ада. Поэтому меняется способ движения – вверх можно идти только при свете солнца. Именно Чистилище – самая реальная часть поэмы, поскольку отражает жизненную философию автора. В композиционном плане это самая продуманная часть. Она начинается с 2-х традиционных символов: росы (символ очищения) и тростника (символ смирения). У входа в Чистилище (ворот) путников встречает ангел в печальном одеянии. Чтобы подняться к нему, необходимо преодолеть три ступеньки (1 ступень из белого мрамора – символ первозданной природы, 2 ступенька – из серого грубого камня – символ греха, 3 ступень из пурпурного камня – символ искупительной жертвы. На лбу путника ангел рисует 7 П. По прохождении каждого круга одна из букв стирается.

Чистилище – постоянное изменение в статусе души, постоянное моральное развитие. Герою предстоит пройти 7 кругов, на которых находятся 1)гордецы, 2)завистники, 3)гневливые, 4)унылые, 5)скупцы и расточители,

б)чревоугодники, 7)сладолюбивые. В 7 круге Данте поселил трубадуров. Именно после встречи с ними он чувствует себя подготовленным к встрече с Беатриче. Чистилище отделено от земного Рая стеной очистительного огня, который жжет, но не приносит вреда. Со страхом Данте подходит к огненной стене, но Вергилий говорит ему, что за стеной Беатриче. В финале Чистилища появляется Беатриче и объясняет цель странствий Данте: «Так глубока была его беда, что дать ему спасенье можно было лишь зрелищем погибших навсегда». В этой части поэт расстается с Вергилием, поскольку Данте приобрел в своих скитаниях то, что потеряло человечество: справедливость, разумность, божественную премудрость.

Структура Рая

В Раю герою предстоит посетить 9 надземных сфер: (1) Луна для вынужденных нарушить обет; 2) Меркурий для деятельных; 3) Венера для любящих; 4) Солнце для мудрых; 5) Марс для воинствующих (воины, погибшие за правое дело); 6) Юпитер для справедливых; 7) Сатурн для созерцателей; 8) звездное небо для торжествующих; 9) кристальное, Перводвигатель, райская роза, Бог и ангельские чины.

Особое внимание Данте обращает на то, что Рай безоценочный. Статус души от сферы к сфере не меняется. Они уже все в Раю («Блаженные») и не испытывают зависти по отношению друг к другу. Каждый получает столько блаженства, сколько может воспринять.

Итог

Поэма Данте – единственное в своем роде произведение, ибо в ней заключен весь мир, каким его представлял поэт. Она являет собой грандиозную картину мироздания, природы и человеческого бытия. Мощная поэтическая фантазия Данте нарисовала такую цельную систему необыкновенных миров и исполненных музыкой небесных сфер, которую не смогла создать вся предшествующая литература со времен Гомера. Поэма, рассказывающая о загробном мире, очень человечна, пристрастна и буквально дышит жизнью: потустороннее в ней нисколько не заслоняет земного. Это связано с тем, что в поэме выражена реальность мира, его конкретика, живые люди, их чувства и действия.

Своим многогранным творчеством Данте открыл новую эпоху в мировой литературе. Он склоняется к мысли о том, что жизнь и творчество имеют не божественные, а природные истоки, основывающиеся на жизненном восприятии человека. Поэт показал всем пример способности искусства охватить одним взором весь мир. Его поэзия исходит из глубин человеческого чувства, владеет простыми и сильными приемами словесного выражения.

Лекция 9. Литература и искусство эпохи Возрождения (Ренессанса).

1. *Основные тенденции эпохи, периодизация.*
2. *Отличительные черты культуры Возрождения.*
3. *Дж.Боккаччо.*
4. *Ф.Рабле.*
5. *Т.Мор.*

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

Дополнительная литература:

1. Борзова, Е.П. История мировой культуры. – Спб.: Лань, М.: Омега-Л, 2005. – С. 432 – 456.
2. Ильина, Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 90 – 158.
3. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Академия, 2005. – С. 94 – 146.
4. История зарубежной литературы. Средние века. Возрождение. – М., 1987.
5. Пуришев, Б.И. Литература эпохи Возрождения: курс лекций. – М., 1996.

1. Возрождение – эпоха в истории культуры и искусства, отразившая начало перехода от феодализма к капитализму. В

классических формах Возрождение сложилось в Западной Европе, прежде всего в Италии, однако аналогичные процессы протекали в Восточной Европе и в Азии. **В каждой стране данный тип культуры имел свои особенности, связанные с ее этническими характеристиками, специфическими традициями, влиянием других национальных культур. Возрождение связано с процессом формирования светской культуры, гуманистического сознания.** В сходных условиях развивались сходные процессы в искусстве, литературе, философии, науке, морали, социальной психологии и идеологии.

Эпоха Возрождения – время переосмысления античных традиций и в каком-то смысле возврат к ним. Итальянские гуманисты XV века ориентировались на возрождение античной культуры, мировоззренческие и эстетические принципы которой были признаны идеалом, достойным подражания. В других странах такой ориентации на античное наследие могло не быть, но сущность процесса освобождения человека и утверждения силы, разумности, красоты, свободы личности, единства человека и природы свойственны всем культурам ренессансного типа.

Возрождение – это последний период в Европе, в котором античность существовала как нечто живое. В последующие периоды она умирает и становится достоянием музеев.

Эпоха Возрождения характеризуется тем, что человек как личность, как нечто самоценное, становится центром мироздания, является **обожаемым символом культуры.** Он связан с обществом, он связан с космосом, но он тот, кто способен все перестраивать и изменять. Он Божий Со-творец. **Человеческие способности и достоинства сравнивают с божественными и считают единственным достоянием культуры.** Девиз эпохи: **человек может все, человек – царь мира.** И это не только правитель, а каждый человек.

Искусство играет роль великого кормщика всей европейской культуры, поскольку для него характерны в это время следующие свойства:

- 1) пафос утверждения идеала гармоничной, раскрепощенной творческой личности;*
- 2) утверждение красоты и гармонии действительности;*
- 3) обращение к человеку как к высшему началу бытия;*
- 4) ощущение цельности и стройной закономерности мироздания.*

Расцвет культуры Возрождения (Ренессанса) приходится на 2,5 столетия – с середины 14 века по 16 в. В связи с этим выделяются 3 основных периода развития Ренессансной культуры:

· **Раннее Возрождение** – конец 14 века (представители: Ф.Петрарка, Дж. Боккаччо, Донателло, С. Боттичелли, Джотто, Пико делла Мирандола и др.). *Франческо Петрарка, философ и лирический поэт, считается родоначальником гуманистического движения в Италии.* В произведениях итальянских гуманистов присутствует главная идея о том, что человек творец своей судьбы и себя самого, как, например в сочинении Пико делла Мирандола “О достоинстве человека”. по мысли гуманистов, человек обладает свободой действий, он сам управляет судьбой и обществом, делая рациональный выбор;.

· **Высокое (Классическое) Возрождение** – 15 век (Представленный Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэлем, Джорджоне, Тицианом, Франсуа Рабле. В это время искусство и литература Ренессанса становятся общеевропейским явлением и достигают наивысшей точки своего развития).

Мастера Высокого Возрождения стремились достигнуть в своих произведениях гармонического синтеза наиболее прекрасных сторон действительности. **Формирование искусства Высокого Возрождения началось в конце XV века во Флоренции.**

Первым художником Высокого Возрождения был **Леонардо да Винчи** - художник-ученый, живописец, пробовавший силы и в архитектуре и скульптуре, математик, естествоиспытатель, механик, изобретатель. Он был исследователем и новатором во всех начинаниях и оставил след в истории науки и техники, во многом опередив свое время. С самого начала творческой деятельности Леонардо определились основные особенности его искусства - интерес к психологическим решениям, стремление к лаконичности и обобщению, к пространственному расположению и объемности форм. Большое внимание уделял художник разработке перспективного построения и расположения фигур в пространстве. В оставленных им заметках о живописи содержится много сведений по анатомии, перспективе, взаимодействию цветов.

Другой известнейший художник Высокого Возрождения, **Рафаэль**, синтезировал достижения своих предшественников и создал в традициях гуманизма образ совершенного человека. В произведениях Рафаэля многое перекликается с творчеством его великих современников - Леонардо да Винчи и Микеланджело. **Микеланджело** в своем творчестве отразил глубокие противоречия своего времени, воплотил тревогу и предчувствие грядущих катастроф. Венецианская школа занимала в итальянском искусстве XVI в. особое место. Здесь у истоков Высокого Возрождения стоял Джорджоне. В своем творчестве он стремился к ритму и гармоническому

единству, одухотворенности и психологической выразительности образов, основным мотивом его картин являлось единство человека и природы. Продолжил дело Джорджоне **Тициан**, работам которого свойственно земное, жизнерадостное чувство. В его творчестве большое значение придается цвету, цветовым отношениям. Большое место в творчестве Тициана занимают портреты, в которых он стремился создать образ, соответствующий гуманистическим идеалам, раскрыть духовный облик человека.

Литература Высокого Возрождения характеризуется расцветом героической поэмы **Л. Пульчи** в Италии, **Л. Камонса** - в Испании, в центре которой - человек, рожденный для великих дел. **Во Франции период Высокого возрождения представлен творчеством Франсуа Рабле. В его произведении “Гаргантюа и Пантагрюэль” в народной сказочной и философско-комической форме дана всесторонняя картина общества и его героических идеалов.**

Позднее Возрождение – 16 век (обнаруживается кризис гуманизма (Шекспир, Сервантес). *Разочарование гуманистов происходит от грандиозного несоответствия реальности ренессансным представлениям о человеке. К концу XVI в. это разочарование стало повсеместным. Кризис гуманизма выразился и в создании утопий. Первые утописты Т. Мор и Т. Кампанелла были гуманистами. Утопические идеи возникли как реакция на противоречия и несообразности гуманизма, его неспособность ответить на волновавшие гуманистов вопросы. Утопией - по названию вымышленной Т. Мором страны - называют фантастическое, не имеющее корней в реальности устройство идеального общества. Появление утопий свидетельствует об утрате доверия к истории и человеческой природе. Утописты отказывают человеку в творческом начале, ограничивая его существование первичными потребностями.*

Высший взлет литературы Позднего Возрождения – драмы Шекспира и романы Сервантеса. Наиболее известным произведением Сервантеса стал роман “Хитроумный идальго Дон- Кихот Ламанчский”, в котором писатель дал широкую реалистическую картину жизни Испании. “Дон Кихот” пародирует рыцарские романы, вводя героя в чуждую ему среду. Романтически настроенный идальго не в состоянии понять, что время рыцарских подвигов миновало. Другие произведения Сервантеса, например, “Назидательные новеллы”, стали своеобразным описанием современных автору нравов.

В творчестве величайшего драматурга этой эпохи Шекспира кризис гуманизма нашел особо яркое воплощение в образе Гамлета, который

разрывается между гуманистическими идеалами и необходимостью действовать в условиях далеко не идеального общества, где любое действие противоречит духу гуманизма. Творчество Шекспира явилось выражением богатства идей и страстей, возникавших в переломную эпоху.

В данную эпоху на первый план, как общественная система ценностей, **выдвигаются ценности гуманизма** (от лат. «человечный»). Гуманизм воспринимался как высшее культурное и нравственное состояние человека. Он развивался как идейное течение, зародившись в кругах творческой элиты писателей и художников, впоследствии проникнув в политику и религиозные сферы. Гуманизм утверждается в массовой культуре, в поэзии, зодчестве, искусстве. Благодаря этому складывается новая элита – не религиозная, а светская.

В основе гуманизма лежит идея антропоцентризма.

Антропоцентризм – идея о мироздании, в центре которого стоит могучая, всевластная, прекрасная личность. *Власть над миром, над собственной судьбой, которая приписывалась человеку, основана, как казалось гуманистам, на абсолютной свободе действий человека, данных Богом.* И любая способность – это качество, развитое сознательной, творческой, свободной личностью в самой себе для того, чтобы иметь возможность управлять той или иной отраслью жизни. *Гуманисты считали, что Богом дана человеку свобода, свобода действий, а все остальное он вправе сам в себе развить и быть тем, кем он хочет.* В период расцвета гуманизма наука, поэзия, архитектура, изобразительные искусства достигли небывалого размаха. Многие властители стали покровителями искусств. Эти люди зачастую сочетали в себе черты чудовищных злодеев и тонких ценителей прекрасного; добро и зло в эпоху Возрождения переплетались самым причудливым образом.

Главная особенность Возрождения – целостность и разносторонность в понимании человека, жизни и культуры. Резкое возрастание авторитета искусства не вело к его противопоставлению науке и ремеслу, а осознавалось как равноценность и равноправность различных форм человеческой деятельности. В эту эпоху высокого уровня достигли прикладные искусства и архитектура, соединившие художественное творчество с техническим конструированием и ремеслом.

Особенность искусства Возрождения в том, что оно носит ярко выраженный демократический и реалистический характер, в центре его стоят человек и природа. Художники достигают широкого охвата действительности и умеют правдиво отобразить основные тенденции своего времени. Они ищут наиболее эффективные средства и способы для

воспроизведения богатства и разнообразия форм проявления реального мира. Красота, гармония, изящество рассматриваются как свойства действительного мира.

2. Отличительные черты культуры эпохи Возрождения:

- **Индивидуализм практический и теоретический:** в центр своего мировоззрения и жизненной практики деятели Возрождения поставили человеческую индивидуальность;

- **Культ светской (нецерковной) жизни с подчеркнутым стремлением к чувственным удовольствиям:** точнее к удовольствиям, которые может человек почерпнуть от жизни в его мирских радостях, физических ощущениях от вкусной еды, от беседы с интересным собеседником, от быта;

- **Светский дух религии с тенденцией переосмысления всей культуры:** оставаясь религиозным, человек стал меньше придавать значения обрядовой и культовой стороне религиозной жизни, сосредоточив свое внимание на ее внутренней, духовной стороне. Для осмысления христианских ценностей человек обратился к своей истории, к древней культуре, ища в ней все, что касается значения человека и его возможностей в жизни;

- **Освобождение от власти авторитетов:** иное отношение к авторам и учениям, признанным средневековой схоластикой. Человек Возрождения мог смело критиковать, например, Аристотеля, чего, как правило, не могли допустить себе схоластические мыслители;

- **Особенное внимание к прошлому, к древности:** античная Греко-римская культура стала предметом самого внимательного изучения, преклонения и подражания;

- **Чрезвычайный вкус к искусствам.**

Человек Возрождения – это человек, обращенный к Богу, стремящийся понять, что дано ему в этом ощущении свободы в мире; это человек рациональный, способный своим разумом познать мир, узнать его логику, встряхнуть и изменить ее таким образом, так как хочет именно он. И в глазах такого человека мир всегда несовершенен, он нуждается в рационализме человека и в его власти. В эту эпоху очень остро чувствовали красоту и важность сказанного слова.

Высоко ценится изящество речи, ее правильная тональность, умение расположить собеседника и одновременно затронуть и убедительно раскрыть темы, в первую очередь не бытовые, а возвышенные, т.к. в применении языка к возвышенному раскрываются красота и мощь языкового общения. Произведения поэтов и писателей этого периода – шедевры искусства слова,

отличающиеся богатством речевых форм, изысканностью стиля, поэтической приподнятостью и красочностью, практически-жизненной направленности. **Эпоха Возрождения имела огромное положительное значение в истории мировой литературы и искусства. В искусстве Возрождения воплотился идеал гармонического и свободного человеческого бытия, питавший его культуру.**

Творчество Дж. Бокаччо. «Декамерон»: композиция, гуманистическая проблематика

Декамерон - собрание ста новелл итальянского писателя Джованни Боккаччо, одна из самых знаменитых книг раннего итальянского Ренессанса, написанная приблизительно в 1352—1354 годы. Большинство новелл этой книги посвящено теме любви, начиная от её эротического и заканчивая трагическим аспектами.

Мощный толчок к созданию "Декамерона" дала чума. Она пришла с Востока. В 1348 году чума ворвалась во Флоренцию, а затем прокатилась по всей Европе, захлестнув даже островную Англию. В Средние века "черная смерть" была явлением обычным, однако эпидемия 1348 года поразила даже ко всему привыкших итальянских и французских летописцев. Это было колоссальное общественное бедствие. Во Флоренции "черная смерть" унесла две трети населения. У Боккаччо умерли отец и дочь. В чуме видели проявление Божьего гнева и снова, как на рубеже X и XI веков, обезумевшие от страха люди ждали конца света. Всех охватила паника.

Таким образом, новеллы "Декамерона" рассказываются в обстановке своего рода "тира во время чумы", в которых Боккаччо схватил живую, психологически верную черту - страсть к жизни у порога смерти.

Жанр

Как отмечают исследователи, в «Декамероне» доведен до совершенства **жанр прозаической повести-новеллы**, которая существовала в итальянской литературе еще до Боккаччо. **Эта книга открыла дорогу всей ренессансной новеллистике.** В жанровом отношении «Декамерон» доводит до высокого совершенства небольшую прозаическую повесть–новеллу. Своими корнями этот жанр уходит в средневековую литературу, когда появился первый оригинальный сборник итальянских новелл – «Новеллино, или Сто древних новелл». Самую интересную группу в сборнике составляют бытовые рассказы и анекдоты, почерпнутые из живой итальянской действительности.

Подобно «Новеллино» «Декамерон» состоит из ста новелл. Они скреплены при помощи обрамляющего рассказа, являющегося вступлением к книге и дающего ей композиционный стержень.

Источники «Декамерона» - французские фавлю, средневековые романы, античные и восточные сказания, средневековые хроники, сказки, новеллы предшествующих новеллистов, злободневные анекдоты.

Привлекательными чертами для читателей являлись занимательность сюжетов новелл, яркие образы, сочный итальянский (народный, в отличие от латыни) язык. Новаторством являлось нетрадиционная трактовка подчас знакомых со времен Средневековья фабул, а также общая идейная направленность. «Декамерон» показывает новые грани возникающего ренессансного гуманизма (например, его антиклерикализм). **В центре внимания Боккаччо — проблема самосознания личности, получившая широкую перспективу в дальнейшем развитии ренессансной культуры.**

«Декамерон» Боккаччо часто называют «Человеческой комедией», по аналогии с «Божественной комедией» Данте.

Как отмечают исследователи, у своих средневековых предшественников Боккаччо взял следующие элементы:

анекдотическую фабулу,
трезвый бытовой элемент,
жизненную непосредственность,
прославление находчивости и остроумия,
непочтительное отношение к попам и монахам.

К этим элементам он добавил собственные находки:

*интерес к жизни,
последовательную реалистическую установку,
богатство психологического содержания
сознательный артистизм формы, воспитанный внимательным изучением античных авторов.*

Благодаря такому подходу к жанру новеллы она стала «полноправным литературным жанром, легшим в основу всей повествовательной литературы нового времени. Свежесть и новизна этого жанра, его глубокие народные корни, отчетливо ощутимые даже под лоском изящного литературного стиля Боккаччо, сделали его наилучше приспособленным к выражению передовых гуманистических воззрений»

Джованни Боккаччо любил давать своим произведениям эллинизированные заглавия. **Вероятно, назвал свою главную книгу "Декамерон", вспомнив о "Гексамероне" св. Амвросия. "Декамерон" - книга о сотворении мира, но творится мир в этом произведении не Богом, а человеческим обществом, за десять дней. В "Декамероне" ведется**

полемика, направленная не против религии и попов, а главным образом против господствующих во времена Боккаччо представлений о человеке, его природе, его правах и обязанностях.

Тематика новелл

В то время как в обрамляющих новеллах Боккаччо показывает идеальное культурное общество, в рассказах проявляется реальная жизнь с многообразием характеров и житейских обстоятельств. Персонажи новелл принадлежат к различным социальным слоям. Характерная черта прозы — подчеркивание возвышающей нравственной стороны любви. Кроме того, очевидно высмеивание ханжества и сластолюбия духовенства. **Основные темы:**

- **Образцовые герои (в особенности, новеллы VI и X дней): обладающие интеллектом, остроумием, цивилизованностью, а также щедростью и любезностью.**
- **Религиозная тематика с редкими, но весьма ядовитыми антиклерикальными замечаниями**
- **Любовные истории — самая обширная. Новеллы от забавных и неприличных до воистину трагических**
- **Возраст — автор осмеивает расчетливость и лицемерие стариков, восхваляя неподдельность чувств юных**
- **Женщины — в том числе матери**
- **Насмешки и ирония (в особенности, новеллы VII и VIII дней)**

Сборник новелл «Декамерон» - вершина творчества Боккаччо. В этой книге Боккаччо наносит сокрушительный удар религиозно-аскетическому мировоззрению и дает необычайно полное отражение современной итальянской действительности.

«Декамерон» начинается знаменитым описанием флорентийской чумы 1348 г. Семь дам и трое юношей удаляются из города на виллу и приятно проводят время в прогулках, играх, рассказывании новелл. Каждый день рассказывается по десять новелл, а всего они проводят на вилле десять дней.

Новеллы Боккаччо могут быть разбиты на несколько групп:

Первая группа.

Новеллы антицерковного, антирелигиозного характера. В них высмеивается лицемерие и ханжество священнослужителей, их алчность и разврат. День 9, новелла 1 – случай в женском монастыре, используется принцип саморазоблачения. День 3, новелла 1 – рассказ о монастырском садовнике, который притворялся глухонемым. День 10, новелла 6 – яркий образ монаха-проходимца Чиполло, который морочит голову доверчивым

людям мнимыми реликвиями. Когда двое шутников положили в его ларец вместо реликвий угли, монах немедленно заявил, что бог совершил чудо, заменив перо архангела Гавриила угольками с костра, на котором был сожжен святой Лаврентий.

Вторая группа.

Новеллы антифеодальные, направленные против сословных предрассудков. День 4, новелла 1 – дочь принца полюбила слугу.

Третья группа.

Новеллы о любви, правдиво изображающие природу человека, разные грани любви; темы супружеской неверности. День 5, новелла 1 – невежественный молодой человек жил при скотном дворе, полюбил образованную девушку и перевоспитал себя.

Четвертая группа.

Приключенческие новеллы об Андреуччо из Перуджи - торговец лошадьми приехал в Неаполь и стал жертвой воров и куртизанок. День 2, новелла 4 – Ландольфо Руфоло был богатым купцом, потерял свое состояние, сделался корсаром, снова приобрел богатство, его судно терпит кораблекрушение, он спасается на ящике, в котором оказывается состояние и он снова оказывается богатым.

Для новелл Боккаччо характерно искусство психологического анализа героев, реалистический стиль прозы. **Боккаччо создал в «Декамероне» классический тип итальянской новеллы, получившей дальнейшую разработку у его многочисленных последователей.**

Роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»: основные образы и идеи.

«Гаргантюа и Пантагрюэль» — это настоящая энциклопедия гуманистических идей, отражающая все стороны общественного бытия: вопросы государственного устройства и политики, философии и религии, морали и педагогики, науки и просвещения.

Основные проблемы.

1. Проблема воспитания (Рабле зло осмеивает старую систему воспитания, всякую схоластику. Его педагогические идеи ярче всего выражены в картине воспитания Гаргантюа, у которого было 2 учителя. Первый, педант Тубал Олоферн, знал лишь один метод обучения – зубрежку. Другой учитель по имени Понократ – «власть труда» - позаботился о том, чтобы мальчик осмысленно усваивал знания.).

2. Проблема войны и мира (выразительно изображение у Рабле феодальных войн).

3. Проблема правителя.

4. Проблема народа.

Рабле – это не удовлетворяющая политика феодализма. Рассмотрена она в сюжете войны Грангузье и Пирохла. Поводом для нападения войска Пирохла на утопийцев стали не поделенные плюшки. Война в романе – это возможность показать не только отрицательные черты существующего строя, но главным образом изобразить тип правителя. Что представляет собой Пирохл? Это король-феодал, король в старом стиле, далекий от гуманизма и других передовых идей, это варвар, который принимает только идею грубой силы. Ему противопоставлен Грангузье – полная противоположность: добрый король, который заботится о славе и о благе своих подданных. Оба портрета сатира, крайность, но отдельные черты обоих королей можно найти в любом из правителей европейских государств. Из чего ясно, что Рабле, не отвергающий принципа монархии, не видит достойного короля и достойной системы правления ни в одном из реально существующих государств.

Рабле выдвигает принцип равномерного, гармонического развития душевных и физических свойств человека, а последнее он считает первичными. Земля, плоть, материя для него – основы всего сущего. Ключ ко всякой науке и ко всякой морали для Рабле – возвращение к природе. Реабилитация плоти – задача столь важная для Рабле, что он сознательно заостряет ее. Любовь выступает в понимании Рабле как простая физиологическая потребность.

В романе Рабле особенно выделяются три образа. Первый из них — образ доброго короля в его трех вариантах, по существу, мало отличающихся друг от друга: Грангузье, Гаргантюа, Пантагрюэль. В нем Рабле воплотил свой утопический идеал доброго и разумного правителя.

Содержание этого образа ярко выражено в письме, написанном Грангузье сыну, когда в его страну вторгся Пикрохол. *«Я же не разжигать намерен,— пишет он,— но умиротворять, не нападать, но обороняться, не завоевывать, но защищать моих верных подданных и наследственные мои владения».* Он заботится не о славе, а о благе своих подданных, ибо хороший король *«больше верит в живую людскую благодарность, вызванную щедротами, нежели в немые надписи на арках и пирамидах».* Этот образ лишь отчасти отражает выдвинутый эпохой тип абсолютного монарха

Второй по своей значительности характер в романе — Панург. Панург – типичный городской житель, порождение улиц ренессансного города. *Он не глуп, дерзок, упрям, в нем силен дух авантюризма и озорства, а*

кроме того, он студент-недоучка и голова его завалена кучей разнообразных знаний. О его добродетельности и честности говорит тот факт, что он знал массу способов добывания денег, из которых самым честным было воровство. Настоящей, крепкой устойчивости в его натуре нет. Он может в критическую минуту пасть духом и превратиться в жалкого труса, который только и способен восклицать: “О! Горе мне, горе”, как это было в эпизоде о разыгравшейся буре. Панург задолго до встречи с Пантагрюэлем отбросил в сторону этические принципы и общественную мораль, в нем прочно сложился характер плута и эгоиста. Он пародия на среднестатистического городского бродяжку, каких полным-полно бродило по свету. Но в то же время он не лишен какого-то большого обаяния, которым сам зачастую любит и на которое надеется в критических ситуациях. Но самое главное, что он предчувствует лучшее будущее, в котором такие, как он будут иметь место под солнцем.

Панург нужен не только Пантагрюэлю, но и самому Рабле. Великому писателю нужен его острый язык, его дерзость, его умение выставлять в смешном виде все то, с чем боролись гуманисты.

Другой яркий образ в романе – брат Жан, приятель Гаргантюа. Это тоже человек из народа, веселый и обходительный. У него мозолистые руки, изворотливый ум, масса энергии. Он привык к труду, никогда не тратит время в пустую. Даже в то время, когда, стоя на клиросе, он поет за панихидой или заутреней, он мастерит тетиву для арбалета, оттачивает стрелы, плетет сети и силки для кроликов. По поводу соблюдения поста и целомудренности у брата Жана свои соображения: *“Из всех рыб, не считая линя, ... лучше всего крылышко куропатки или же окорочек монашки”*. Когда враги вторглись в утопию, Жан превратился в богатыря и разнес “в пух и прах” неприятеля, проявив чудеса храбрости. По поводу основного своего занятия, монашества, то тут брат Жан не питает особых идей. Рясу он носит по привычке, а спится ему лучше всего на проповеди или молитве. Во французской литературе эпохи Возрождения не найти другого такого яркого и привлекательного изображения простолыдина, любящего жизнь и способного на подвиг.

Общий друг Панурга и брата Жана – Пантагрюэль. С первого появления он в центре рассказа, хотя иногда и уступает передние планы другим. Уравновешенный, мудрый, ученый, гуманный, он обо всем успел подумать и составить мнение. Его спокойное, веское слово всегда вносит умиротворение в самые горячие споры, осаживает пылкие порывы брата Жана и хитроумные планы Панурга. В нем Рабле выразил свой идеал монарха, и, быть может, человека. Пантагрюэль не похож ни на одного из реально существующих монархов. И Франциска и Генриха II он далеко

превосходит по своим качествам. Пантагрюэль великан и по росту и по своим достоинствам.

Рабле не идеализирует и не приукрашивает народ. Жан не совершенен. Грубоват, неотесан, примитивен. Но у него огромные возможности дальнейшего развития. Именно ему принадлежит замысел создания телемского аббатства

«Утопия» Томас Мор.

«Утопия» Томаса Мора была опубликована в 1516 году. Ее полное название: *«Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии».*

Тогда автор ее, Томас Мор, был влиятельным английским государственным человеком, делавшим блистательную карьеру. В 1529 г. он стал лордом-канцлером Англии, первым после короля человеком в государстве. Но в 1535 г. он выступил как решительный противник того преобразования церкви, которое под влиянием [Реформации](#) проводил король [Генрих VIII](#). Мор отказался принести присягу королю как главе вновь созданной английской церкви, был обвинен в государственной измене и в 1535 г. обезглавлен. Четыре столетия спустя, в 1935 г., католическая церковь приняла Томаса Мора в число своих святых.

Томас Мор – имел юридическое образование, член парламента, правая рука Генриха 8. Но, когда Генрих 8 изменил свою политику, стал главой церкви, Томас Мор выступил против него, за что и был казнён.

- писал эпиграммы, трактаты.

Утопия.

- «У» - отрицание, «топос» - место. Утопия – место, которого нет.

- В произведении всего 2 части.

1) Рассказ в форме диалога между автором и Рафаилом Гитлодеем о современной Англии. В ходе разговора собеседники приходят к выводу – главной проблемой является частная собственность.

2) Рассказ (в форме диалога) об острове Утопия: Основной отличительной чертой утопии, её спецификой является то, что при её создании не учитывались ограничения реального мира. В частности — исторические предпосылки. Поэтому часто в обыденном сознании утопия воспринимается как нечто несбыточное, нереализуемый социальный идеал. Это также является конструктивной особенностью утопии.

Власть в Утопии выборная. Каждая семья занимается своим ремеслом. Если человеку не нравится его род деятельности, он может перейти в другую семью. Люди работают 6 часов в день. Денег нет, драгоценные металлы и

камни – ничего не стоят, из золота делают кандалы для рабов, дети играют жемчужинами. Тяжёлую работу выполняют рабы. Нет единой религии, нет жадности.

В первой книге автор повествует о том, как он однажды, находясь в Антверпене, встретился с португальским путешественником Гитлодеем, побывавшем в различных далеких странах. Гитлодей примкнул к флорентийскому мореплавателю Америго Веспуччи. Недалеко от берегов Южной Америки или где-то на Востоке Гитлодей обнаружил остров Утопию. Но прежде чем подробно рассказать Томасу Мору о своих заморских впечатлениях, Гитлодей рассуждает о политической и социальной жизни Европы. Он решительно осуждает жестокие английские законы против воров и бродяг, которые ему представляются бесчеловечными. Особое внимание он уделяет «огораживанию». Гитлодей приходит к мысли, что основной причиной социального неустройства является частная собственность.

Вторая книга «Утопии» посвящена изображению идеального с точки зрения автора общественного устройства, не знающего частной собственности. Земля в Утопии принадлежит всему народу. Основной хозяйственной ячейкой Утопии является семья, все, что она изготавливает, она безвозмездно передает государству, получая в свою очередь бесплатно необходимые ей предметы. 30 семей избирают филарха – 10 филархов избирают протофиларха – князь – подчиняется сенат. Рабочий день продолжается всего 6 часов. Золото и серебро утопийцы ценят ниже железа, они изготавливают из драгоценного металла ночные горшки и посуду для самых грязных надобностей. В Утопии есть рабы, но они могут получить свободу, если проявят себя наилучшим образом. К услугам утопийцев обширные столовые, предлагающие роскошную и обильную пищу. Больных принимают отлично оборудованные лечебницы. В своих религиозных воззрениях утопийцы опираются на разум и природу.

При написании «Утопии» Томас Мор опирался на античную традицию: на Платона и его мечты о государстве без частной собственности («Государство»), на «Четыре плавания» Америго Веспуччи и др. произведения.

Утопический роман – это четко сконструированная модель совершенного миропорядка, большой чертеж, не претендующий на то, чтобы быть живописным полотном. Роман Томаса Мора «Утопия» оказал влияние на создание жанра утопического романа в литературе: «Город солнца» Карпонеллы, «Путешествие в Икарию» Этьена Кебе, «Вести ниоткуда» Мориса и т. д. На русский язык переведен одновременно с выходом «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева с рецензией Карамзина.

Лекции 11-12. **Уильям Шекспир – величайший художник эпохи
Возрождения**

Театр и драматургия до Шекспира

Биография Шекспира. Периодизация творчества.

Трагедии Шекспира.

Сонеты и поэмы.

Шекспировский вопрос.

Литература: [\[2\]](#), [\[3\]](#), [\[6\]](#), [\[7\]](#), [\[8\]](#), [\[9\]](#)

Театр и драматургия до Шекспира

С 70-х гг. 16 в. публичные театры в Англии под покровительством двора и знати приобретают массовый характер. Английская драма освобождается от средневековых религиозных тем и осваивает традиции римского театра, итальянской драматургии.

80-е гг. 16 в. – это расцвет театра, появляется плеяда талантливых драматургов – «университетские умы»: Кристофер Марло, Томас Кид, Рональд Грин и др.

Кристофер Марло (1564 – 1593) – драматург и поэт, внес в драму глубинные идейные проблемы. Сын сапожника, он окончил Кембридж, был членом кружка вольнодумцев, впоследствии убит агентами правительства. Главная тема его произведений – освобождение личности от оков любых авторитетов, стремление человека к господству над миром. Марло построил действие вокруг личности титанического героя, использовал новаторские формы и белый стих.

«Тамерлан Великий, скифский пастух». Тамерлан – это титан с гражданскими целями, он мечтает об огромной империи, хочет стать повелителем мира. Тамерлан – воплощение индивидуализма, жажды власти, неукротимой энергии.

«Трагическая история доктора Фауста» (1588 – 1589). Фауст – титаническая личность, которая стремится к беспредельному знанию, талантливый ученый, мечтающий о власти над миром и богатстве, чернокнижник. Марло использовал немецкий народный эпос. Главная идея произведения – стремление покорить природу посредством разума, восторженный гимн человеческому разуму.

«Мальтийский еврей». Главный герой – ростовщик, злобный, мстительный. Характеризует буржуазию эпохи накопления первичного капитала, олицетворяет корыстолюбие, превращающее человека в преступника.

Историческая хроника **«Эдуард II».** Главный герой – слабовольный, изнеженный король, находящийся под влиянием фаворитов. Это антимонархическая, антидворянская пьеса. Автор отрицает божественное происхождение власти.

Марло оказал большое влияние на Шекспира и других драматургов.

ШЕКСПИР Уильям (Вильям) (23 апреля 1564, Стратфорд-он-Эйвон – 23 апреля 1616, там же), **английский драматург, поэт; был актером королевской труппы. Шекспир – центральная фигура английского Возрождения и мирового искусства в целом.** Автор 154 сонетов, опубликованных в 1609 году.

Родился в семье торговца и почтенного горожанина Джона Шекспира. Предки Шекспира в течение нескольких веков занимались хлебопашеством в окрестностях Стратфорда. Его отец, Джон Шекспир, был состоятельным ремесленником (перчаточником) и ростовщиком и часто

избирался на различные общественные должности, а однажды был избран даже мэром. Он не посещал церковные богослужения, за что платил большие денежные штрафы. Его мать, урождённая Арден, принадлежала к одной из старейших английских фамилий. Считается, что Шекспир учился в стратфордской «грамматической школе», где получил серьёзное образование. 1568-69 – годы наибольшего процветания семьи, за которыми последовало медленное разорение. Около 1580 Уильяму пришлось бросить школу и начать работать. Предполагают, что, оставив школу, Шекспир какое-то время в качестве подмастерья помогал отцу.

В ноябре 1582 он женился на Энн Хэтеуэй, дочери местного помещика, бывшей старше его на 8 лет. Возможно, женитьба была вынужденной: в мае следующего года родился их первый ребенок – дочь Сьюзен. В феврале 1585 на свет появилась двойня – сын сын Хемнет, умерший в детстве (1596), и дочь Джудит.

Во второй половине 1580-х гг. Шекспир уезжает из Стратфорда. Наступают так называемые «утраченные» или «темные годы», о которых ничего неизвестно. На рубеже 1590-х гг. Шекспир приезжает в Лондон.

В [1592](#) году Шекспир стал членом лондонской актёрской труппы Бербеджа, а с [1599](#) года он сделался также одним из пайщиков предприятия. При [Иакове I](#) труппа Шекспира получила статус королевской. В течение многих лет Шекспир занимался ростовщичеством, а в 1605 году стал откупщиком церковной десятины.

В [1612](#) году Шекспир вышел по неизвестным причинам в отставку и вернулся в родной Стратфорд, где жили его жена и дочери. Завещание Шекспира от 15 марта 1616-го года было подписано неразборчивым почерком, на основании чего некоторые исследователи полагают, что он был в то время серьёзно болен. **23 апреля Шекспир скончался.**

Спустя три дня тело Шекспира было захоронено под алтарём стратфордской церкви. На его надгробии написаны строки:

Друг, ради Господа, не рой
Останков, взятых сей землёй;
Нетронувший блажен в

веках,
И проклят – тронувший мой
прах.

Трагедии Шекспира – величайшие образцы трагического в мировой литературе. «Шекспировский канон» (бесспорно принадлежащие ему пьесы) включает 37 драм.

Ранние пьесы проникнуты жизнеутверждающим началом: комедии «Укрощение строптивой» (1593), «Сон в летнюю ночь» (1596), «Много шума из ничего» (1598). Трагедия о любви и верности ценою жизни «Ромео и Джульетта» (1595).

В исторических хрониках («Ричард III», 1593; «Генрих IV», 1597-98), трагедиях («Гамлет», 1601; «Отелло», 1604; «Король Лир», 1605; «Макбет», 1606), в «римских трагедиях» (политических – «Юлий Цезарь», 1599; «Антоний и Клеопатра», 1607; «Кориолан», 1607), лирико-философских «Сонетах» (1592-1600, опубликованы в 1609) нравственные, общественные и политические конфликты эпохи осмыслил как вечные, неустранимые, как законы мироустройства, при которых высшие человеческие ценности – добро, достоинство, честь, справедливость – неизбежно извращаются и терпят трагическое поражение.

Поиски оптимистического решения конфликтов привели к созданию романтических драм «Зимняя сказка» (1611), «Буря» (1612).

Периодизация творчества Шекспира.

Литературное наследие Шекспира распадается на две неравные части: **стихотворную** (поэмы и сонеты) и **драматическую**.

Было время, когда пьесы Шекспира группировали по сюжетам: и получалась группа комедий, группа трагедий, хроники из английской истории, римские трагедии. Эта группировка вполне искусственна: соединяя в одно пьесы разных эпох, разных настроений и разных литературных приёмов, она ни в чём не уясняет эволюции творчества Шекспира. Используемая в наше время хронологическая группировка позволяет составить достаточно чёткую картину хода духовной жизни великого писателя и изменений его мировоззрения.

Обычно в драматургии Шекспира выделяют **четыре периода**, но часто первые два объединяют в один, что, впрочем, не создаёт существенных различий. Деление на четыре периода позволяет более досконально рассмотреть ранние пьесы Шекспира. В то же время, деление на **три периода также оправдано и создаёт большую наглядность**: в первый период попадают все **хроники** (кроме лишь частично написанного Шекспиром «[Генриха VIII](#)») и бóльшая часть **комедий**. Второй период, напротив, содержит почти все **трагедии**; а третий – **трагикомедии** (и «Генриха VIII»).

Первый период (1590 – 1594) – Исторические хроники

Первый период приблизительно приходится на 1590 – 1594 годы. По литературным приёмам его можно назвать **периодом подражательности**: Шекспир ещё весь во власти своих предшественников.

По настроению этот период можно назвать периодом **идеалистической веры в лучшие стороны жизни**. С увлечением наказывает молодой Шекспир порок в своих исторических трагедиях и с восторгом воспекает высокие и поэтические чувства – дружбу, самопожертвование и в особенности любовь.

В эти годы была создана его **первая пьеса – хроника «Генрих VI»**. Успех исторических хроник в значительной мере объясняется ростом английского национального сознания после опустошительных гражданских войн 15 в., а также после морской победы Англии в 1588 г. над испанской «Непобедимой Армадой».

Основные шекспировские хроники образуют два цикла по четыре пьесы (тетралогии).

Первая – «Генрих VI» (три части) и «Ричард III».

Вторая – «Ричард II» (1595), «Генрих IV» (две части; 1596-1598) и «Генрих V» (1599).

В первой тетралогии из хаоса смуты является сильная историческая личность, стремящаяся подчинить себе Судьбу и Время, — Ричард III. Сила способна обеспечить трон, но не способна удержать его, если государь нарушает законы нравственности и превращает историю в политический спектакль. Историческая хроника, приближающаяся к трагедии, «Ричард III» завершает цикл пьес, посвященных войне Алой и Белой Розы. В Ричарде III воплощается мрачный дух братоубийственной розни. Это человек жестокий, коварный, лицемерный. Он уверенно идет по

трупам к намеченной цели. Гнусность свою Ричард прикрывает цитатами из Евангелия. Рожденный уродом, своими поступками он мстит природе и людям. Он злодей выдающийся, наделенный разнообразными талантами: умен, проницателен, смел, побеждает там, где, казалось бы, победа невозможна. В его образе Шекспир показал падение великого человека: «чем более велик человек, тем он страшнее в своем падении».

Тема второй тетралогии – становление национального государства. В ином ключе написаны Шекспиром исторические хроники «Генрих IV», «Генрих V», относящиеся к концу 90-х гг. 16 в.

Хроника «Генрих IV» повествует о захвате власти Генрихом IV, родоначальником династии Ланкастеров, и о юности будущего идеального короля Генриха V. Генрих IV, став королем, не оправдал надежд феодальной элиты, и в стране начали разгораться мятежи, возглавляемые родом Перси. Самой яркой фигурой среди мятежников, изображенных драматургом, является молодой Генри Перси, прозванный **Хотспер** (горячая шпора), который впоследствии погибнет от руки сына Генриха IV принца Гарри.

В 1592-94 лондонские театры закрываются из-за эпидемии чумы. Во время невольной паузы Шекспир создает несколько пьес: хронику «Ричард III» (король должен быть слугой народа), «Комедию ошибок» и «Укрощение строптивой», свою первую трагедию (еще выдержанную в бытовавшем стиле «кровавой трагедии») «Тит Андроник», а также выпускает в свет впервые под своим именем поэмы «Венера и Адонис» и «Лукреция».

Второй период (1594 – 1601)

В 1594 после открытия театров Шекспир присоединяется к новому составу труппы лорда-камергера, называвшейся так по должности ее покровителя Хансдона. **Начинается эпоха Шекспира.** Вот что писал один из его современников Ф. Мерез в 1597: *«Подобно тому, как Плавт и Сенека считались у римлян лучшими по части комедии и трагедии, так Шекспир у англичан является наилучшим в обоих видах пьес, предназначенных для сцены...»*

«Песнь песней» новой европейской литературы – [«Ромео и Джульетта»](#) (1595), дальше которой не может идти апофеоз любви. Это, даже при том, что главные герои погибают, песнь торжествующей любви.

Сюжет этой трагедии был широко **распространен в итальянской новеллистике** эпохи Возрождения. Особенно известной была новелла **Банделло** («Ромео и Джульетта. Всевозможные злоключения и печальная смерть двух влюбленных») и ее обработка **Артуром Бруком** в поэме «Трагическая история Ромеуса и Джульетты», послужившей источником Шекспиру.

События пьесы разворачиваются в городе Вероне, которую омрачает застарелая вражда двух влиятельных родов: **Монтекки и Капулетти**. На балу Ромео Монтекки впервые увидел юную **Джульетту** Капулетти и горячо полюбил ее. **Монах Лоренцо** втайне венчает их, надеясь, что этот брак прекратит затянувшуюся вражду двух семейств. А тем временем, мстя за гибель своего ближайшего друга, веселого **Меркуцио**, **Ромео** убивает неистового **Тибальда**. Его приговаривают к изгнанию, а родители Джульетты решают выдать ее за **графа Париса**. Лоренцо уговаривает Джульетту выпить снотворный напиток, который на время создаст видимость ее смерти. Приняв уснувшую Джульетту за покойницу, Ромео выпивает яд и умирает. Пробудившаяся ото сна Джульетта, найдя своего любимого супруга мертвым, закалывается его кинжалом.

Ведущей темой «Ромео и Джульетты» является любовь молодых людей. Одним из завоеваний европейской культуры эпохи Возрождения как раз и являлось весьма высокое представление о человеческой любви.

Ромео и Джульетта под пером Шекспира превращаются в подлинных героев. Ромео пылок, смел, умен, добр, готов забыть о старой вражде, но ради друга вступает в поединок. Более сложен характер Джульетты. Гибель Тибальда, а затем сватовство Париса ставят ее в трудное положение. Ей приходится лукавить, изображать из себя покорную дочь. Смелый план Лоренцо ее пугает, но любовь устраняет все сомнения.

Трагедия «Ромео и Джульетта» возникла в окружении комедий и сонетов. Пьеса сонетна по своей языковой природе, ибо ее главный герой Ромео не только говорит, но и любит еще в этой условной традиции. История Ромео и Джульетта печальна, но печаль эта светла. **Ведь гибель молодых людей – это триумф их любви, пресекающий кровавую распрю**, на протяжении многих десятилетий уродовавшую жизнь Вероны.

Все ранние комедии Шекспира могут быть определены по названию первой из них – «Комедия ошибок». Однако источник и традиция комического в них варьируются.

Как бы на пороге второго периода творческой деятельности Шекспира (приблизительно 1594 – 1601 гг.) стоит одно из знаменитейших его произведений – [«Венецианский купец»](#). В нем ещё немало подражательности, но в этой пьесе гений Шекспира уже могуче обнаружил свою самостоятельность и с необыкновенной яркостью проявил одну из наиболее удивительных своих способностей – превращать грубый, неотёсанный камень заимствуемых сюжетов в поражающую совершенством художественную скульптуру.

«Венецианский купец» – первая комедия, которую впоследствии назовут «серьезной», побеждает и любовь, и музыка, гармония трагичные мотивы.

Сюжет «Венецианского купца» взят из ничтожного итальянского рассказа XVI века. Но благодаря художественной разносторонности или объективности Шекспира, имя [Шейлока](#) стало нарицательным обозначением исторической связи еврейства с деньгами – и в то же время во всей огромной литературе, посвящённой защите еврейства, нет ничего более убедительного и человеческого, чем знаменитый монолог Шейлока: «Да разве у жида нет глаз?..». Остатком настроения первого идеалистического периода в «Венецианском купце», кроме подражания Марло, является вера в дружбу, самоотверженным представителем которой выступает Антонио.

Если основой «Комедии ошибок» были образцы античной, римской комедии, то комедия «Укрощение строптивой» (1594) указывает на связь шекспировского смеха с народным карнавалом.

Строптивицу, оказывается, не так уж сложно укротить, если все дело не в ее характере, – сильном, лишенном мелочности, а потому на поверку куда менее строптивом, чем у многих других героинь, а в том, что еще не нашелся укротитель. Женихи Бьянки? Их невозможно представить рядом с Катариной. Возник Петруччо, и все стало на свои места. Все в этой комедии дано с карнавальным переизбытком: и первоначальная строптивость жены, и в качестве исправительного для нее средства тирания мужа, и, наконец, мораль под занавес. Без поправки на карнавальность нельзя воспринимать ни

перевоспитания героини, ни назидательной речи, произнесенной ею в качестве урока другим строптивцам.

Комедия «Сон в летнюю ночь» (1595-96) повествует о прихотливости любовного чувства, о его праве, подтвержденном чудом природы, которое здесь же материализуется волшебным миром леса, где правят **Оберон, Титания, эльфы**. «Сон в летнюю ночь» – одна из самых светлых, музыкальных, изящных комедий Шекспира. Кажется, она и возникла так же легко, на едином вдохновенном дыхании. Возможно, так и было. Но тогда поражает другая способность Шекспира – свести воедино разнообразнейший сюжетный материал и на его основе создать совершенно новое произведение.

Осенью 1599 открывается театр «Глобус». Над входом – крылатые слова: **«Весь мир – театр» («Totus mundis agit histrionem»)**. Шекспир один из его совладельцев, актер труппы и основной драматург.

В год открытия «Глобуса» он пишет римскую трагедию **«Юлий Цезарь»** и комедию **«Как вам это понравится»**, которые разработкой меланхолических характеров открывают путь к созданному годом позже **«Гамлету»**.

Третий период (1600 – 1609)

Наступает третий период его художественной деятельности, приблизительно охватывающий 1600 – 1609 годы, **период глубокого душевного мрака, но вместе с тем период создания величайших литературных произведений нового человечества.**

Это глубокие раздумья о глобальных проблемах и противоречиях мира, великие трагедии – **«Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет»** - **сложность человеческого характера, внутреннего мира**, Самые умные, одаренные люди гибнут под натиском темных сил, типы и характеры эпохального значения.

С трагедии **«Гамлет» (1601)** начинается новый этап творческого развития Шекспира. Трагическое сознание драматурга достигает здесь своей кульминации. **Драматические события пьесы разворачиваются за тяжелыми каменными стенами королевского замка в Эльсиноре. Сюжет трагедии восходит к средневековому сказанию о датском принце**

Гамлете, мстящем за предательское убийство отца. От призрака молодой Гамлет узнал, что отец его был убит во время сна своим **братом Клавдием**, захватившим датский престол и **женившимся на вдове убитого Гертруде**, матери Гамлета. Наделенный проницательностью и всеохватным умом, Гамлет видит в этом единичном событии тревожное знамение времени. Эльсинор стал заповедником лицемерия, коварства, зла. Данию же Гамлет называет тюрьмой. Проницательный человек, Гамлет ощущает свое трагическое одиночество. Любимая им мать стала женой главного злодея, **милая Офелия** не находит в себе сил противиться воле отца, приятели детства **Розенкранц и Гильденстерн** готовы услужить тирану, только **Горацио** верен Гамлету и понимает его.

Гамлет – человек нового времени, человек мысли. Размышления – его естественная потребность. В знаменитом монологе «Быть или не быть» Гамлет как бы сводит счеты со своей собственной мыслью.

Приезд в Эльсинор бродячих актеров помогает ему выяснить истину. Гамлет поручает актерам сыграть пьесу «Убийство Гонзаго», в которой обстоятельства в деталях напоминают убийство отца Гамлета. Клавдий не выдерживает и в волнении покидает зрительный зал. Теперь Гамлет точно знает, что Клавдий – убийца. Чтобы ввести его в заблуждение, Гамлет надевает на себя личину безумца. Смертельный удар поражает Клавдия, когда тот, преисполненный коварства, готов совершить новое злодейство.

В финале трагедии молодой **норвежский принц Фортинбрас** приказывает воздать умершему Гамлету воинские почести. Гамлет – герой. Только для зрителя он уже не герой старинного сказания, живший еще в языческие времена, но герой нового времени, образованный, умный, поднявшийся на борьбу против темного царства себялюбия и коварства. Гамлет страстен, но нерешителен; он глубок, но лишён свежести непосредственности. Но в то же время, и это самое главное, он обладает высоким духом.

Небывалая новизна и достоинство «Гамлета» сказались в том, что, размышляя о необходимости поступка, он взвешивает его последствия и как бы предощущает то, что можно назвать нравственной ответственностью. **Гамлет считает своей задачей борьбу с мировым злом, восстановление всемирной гармонии.** Разлад героя с историческим Временем будет и далее трагически нарастать в шекспировских пьесах.

С появлением «Гамлета» начинается период «великих трагедий» (1601-1606). К ним принадлежат «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1606). Правда, в «великих трагедиях», написанных вслед «Гамлету», предпринимается последняя попытка эпически цельного и прекрасного героя пробиться в мир: любовью – Отелло, силой – Макбет, добром – Лир. Это не удастся: Время непроницаемо для них. Более того – им и внутренне не дано противостоять разрушительному воздействию Времени. Чем более велик человек, тем страшнее совершается его падение. «Зло есть добро, добро есть зло...» (перевод Б. Пастернака) – зловещим рефреном звучит заклинание ведьм в «Макбете».

«Макбет» (1606). Пьеса названа по имени шотландского тана (знатного феодала и военачальника), убившего своего родича короля Дункана и захватившего его престол. События трагедии (11 в.) восходят к хронике Холиншеда. В самом начале пьесы Макбет выступает как храбрый воин, искусный полководец, спасающий шотландское королевство от злых козней врагов. Именно потому, что Макбет – человек могучий, победоносный, в глубине его души начинают вызревать зерна властолюбия.

«Макбет» – это пьеса об испытании и нравственном падении большого человека, загубленного неукротимым себялюбием. Впрочем, не сразу Макбет стал воплощением зла. Леди Макбет, подобно ему одержимая безудержным влечением к власти, вдохнула в него свой свирепый дух. Из храброго военачальника, спасающего государство от врагов, Макбет превращается в деспота, в мрачного тирана, убивающего детей и женщин. Шотландия превращена им в сплошную могилу. Пророчества ведьм, в которое готов был поверить Макбет, оказались обманом. Пустошенный, подавленный, Макбет погибает от руки честного Макдуффа.

«Отелло» (1604). Любовь венецианского мавра Отелло и дочери венецианского сенатора Дездемоны составляет сюжетную основу пьесы. Отелло, поверив наветам Яго, поднимает руку на невинную женщину. Хорошо зная, что мавр – по природе человек свободной и открытой души, Яго на этом строит свой низкий и подлый план. Мир Отелло и Дездемоны – это мир искренних человеческих чувств, мир Яго – это мир венецианского эгоизма, лицемерия, холодной расчетливости. Для Отелло потеря веры в Дездемону означала потерю веры в человека. Но убийство Дездемоны – не столько взрыв темных страстей, сколько акт правосудия. Отелло мстит как за поруганную любовь, так и за мир, утративший гармонию.

«Король Лир» (1605). События, изображаемые в пьесе, разворачиваются в древней **полулегендарной Британии** еще в **дохристианский период**. **Престарелый король** решает разделить свое государство между дочерьми. **Старшие дочери Регана и Гонерилья** произносят высокопарные признания, а **младшая Корделия** чистосердечно заявляет отцу, что любит его, как дочери надлежит любить отца. Лир отдает все свои владения старшим дочерям. Жизнь сурово наказывает легковерного короля: превращаясь в нищего странника, Лир во время бури в голой степи укрывается в убогой хижине пастуха.

С историей короля Лира и его дочерей тесно переплетается история герцога Глостера, приближенного короля, и его сыновей – законного Эдгара и незаконного Эдмунда. Лир опускается на дно жизни. Регана и ее муж, **герцог Корнуэльский**, заковывают в колодки **Кента**, преданного королю Лиру. **Графу Глостеру** за его преданность Лиру герцог вырывает оба глаза. Гонерилья из ревности дает яд своей сестре Регане. **Эдмунд** приказывает убить Корделию, попавшую в плен к британцам. Лир умирает, подавленный страшными испытаниями. Закалывается Гонерилья.

В честном поединке благородный **Эдгар убивает Эдмунда**, внося в финал трагедии мотив торжествующей справедливости. Мудрость простого человека представляет в трагедии шут.

Самой значительной фигурой трагедии является сам король Лир. Тяжкие испытания преображают надменного Лира. Перестав быть королем, он становится человеком. Пьеса «Король Лир» является апологией человечности, которая ценой величайших жертв утверждает себя в сознании зрителей.

В поздних комедиях, появившихся на рубеже и в начале нового столетия (их называют серьезными, драматическими, проблемными) накапливающиеся изменения становятся очевидны. Тон комедий теперь посерьезнел, а иногда становится и вовсе мрачным в таких произведениях, как **«Троил и Крессида» (1601-1602)**, **«Все хорошо, что хорошо кончается» (1603-1603)**, **«Мера за мера» (1604)**. Они далеки были от карнавального жизнелюбия. **Неслучайно их называют «мрачными комедиями».**

Привычно обыгрывая название одной из них («Все хорошо, что хорошо кончается», 1602-1603), говорят, что теперь у Шекспира не все хорошо, что хорошо кончается. Счастливый конец, подразумеваемый жанром комедии,

перестает убеждать в том, что гармония восстановлена, ибо теперь неслучайны нарушения гармонического миропорядка. Конфликт вошел в характеры, обстоятельства. Разлад стал неотъемлемой чертой мира, в котором живут герои.

В это время также создаются трагедии на античные сюжеты («Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский», 1607-08).

Четвертый период (1609 – 1613)

Четвёртый период, если не считать весьма слабого участия Шекспира в [«Генрихе VIII»](#) (большинство исследователей сходятся в том, что почти вся пьеса написана [Джоном Флетчером](#)), **обнимает всего только три-четыре года и четыре пьесы – так называемые «романтические драмы» или [трагикомедии](#).**

Первоначально их относили к комедиям. Теперь их принято называть «романтическими драмами» (romances). Повторяя ситуации трагических сюжетов, они завершаются счастливо – как будто возвращая утопическую надежду на лучшее.

В пьесах четвёртого и последнего периода все обстоит благополучно, тяжёлые испытания вводятся только для того, чтобы слаще была радость избавления от бедствий.

«Зимняя сказка» (1611). На **острове Богемия** живут королева **Гермиона** и ревнивый **король Леонт**. Обезумевший от ревности отец повелевает отнести в лес и оставить там на растерзание хищных зверей свою **новорожденную дочь Пердиту** (Утрату). Девочка не погибает, найденная добрым старым пастухом, подрастает в его скромной хижине. Спустя некоторое время она **становится женой принца Флоризеля**. Тема весны противостоит в пьесе миру темных человеческих страстей.

Последним драматическим произведением Шекспира была «Буря» (1612). Действие разворачивается на безлюдном сказочном острове, который некогда принадлежал старой **колдунье Сикораксе** и ее отвратительному **сыну Калибану**. Миланский герцог **Просперо** лишен трона своим властолюбивым братом **Антонио**. Оказавшись на безлюдном острове, **Просперо** силой магических чар вызывает бурю, которая выбрасывает на остров **Антонио**, ряд придворных, шута, пьяницу-дворецкого, а также

Фердинанда, сына неаполитанского короля. Просперо собрал их всех на острове, чтобы развязать трагический узел, завязанный в Милане. **Дочь Просперо Миранда полюбила Фердинанда, и герцог благословил их брак.**

Маленький остров становится как бы осколком большого шумного мира. Буря превращает остров в круговерть человеческих дел. Сказка завершается благополучным концом. Между тем зрителя не покидает сознание, что гармония восстановлена лишь в сказке. Чрезвычайно заманчиво желание многих шекспирологов видеть автобиографическую символизацию в заключительной сцене «Бури», этой последней самостоятельной пьесе Шекспира: как **Просперо отрекается от своего волшебства и уходит на покой, так и сам писатель уехал из Лондона, чтобы вернуться в родной Стретфорд.**

Причиной неожиданного прекращения столь удачной карьеры драматурга и отъезда из столицы была, по всей видимости, болезнь. В марте 1616 Шекспир составляет и подписывает завещание, которое впоследствии вызовет так много недоумений насчет его личности, авторства и станет поводом к тому, что назовут «шекспировским вопросом».

Принято считать, что Шекспир умер в тот же день, что и родился – 23 апреля. Два дня спустя последовало погребение в алтаре церкви Святой Троицы на окраине Стратфорда, в метрической книге которой об этом и была сделана запись.

При жизни Шекспира его произведения не были собраны. Отдельно печатались поэмы, сборник сонетов. **После смерти Шекспира усилиями его друзей-актеров Хеминга и Конделла было подготовлено первое полное издание его сочинений, включающее 36 пьес, так называемое «Первое Фолио» (The First Folio). Восемнадцать из них ранее вообще не печатались.**

Сонеты

В общем, **стихотворения** Шекспира, конечно, не могут идти в сравнение с его гениальными драмами. Но сами по себе взятые, они носят отпечаток незаурядного таланта, и если бы не тонули в славе Шекспира-драматурга, одни вполне могли бы доставить и действительно доставили автору большую известность: мы знаем, что учёный Мирес видел в

Шекспире-стихотворце второго [Овидия](#). Но, кроме того, есть ряд отзывов других современников, говорящих о «новом [Катулле](#)» с величайшим восторгом.

Как автор сонетов, Шекспир может быть отнесен к числу самых замечательных европейских поэтов Возрождения.

Наиболее вероятное время создания сонетов – 1593-1600. В 1609 вышло единственное прижизненное издание (154 сонета) с посвящением, которое и по сей день продолжает оставаться одной из шекспировских загадок. Оно было адресовано таинственному W. H.: тот ли это «прекрасный юноша», друг, к которому обращено большинство сонетов (1-126 из общего числа – 154)?

Лирический мир Шекспира – это мир человека, не только чувствующего, но и мыслящего. Шекспир смело ломал устоявшиеся шаблоны ради утверждения жизненной правды. В этом отношении весьма примечателен цикл его сонетов, посвященных «смуглой даме» (сонеты 127 – 152).

Наиболее определенный тематический цикл в шекспировском сборнике представляют первые семнадцать сонетов. У них одна тема: пожелание прекрасному молодому человеку продолжить себя в потомстве, не забыть, сколь скоротечна земная жизнь и земная красота. Это своеобразное введение в книгу, которое могло писаться по заказу и, возможно, еще до того, как возникло личное отношение поэта к другу, исполненное восхищения и искренней любви.

Любовь дарит поэзии вдохновение, но от нее получает вечность. О силе поэзии, способной победить Время, говорится в сонетах 15, 18, 19, 55, 60, 63, 81, 101.

Любви поэта сопутствует мучительное чувство от того, что друг непостоянен в своей привязанности. Это касается и его поэтических пристрастий. Появляется поэт-соперник (сонеты 76, 78, 79, 80, 82-86). Вторая часть сборника (127-154) посвящена Смуглой леди. Изменившийся тип красоты звучит вызовом традиции, восходящей к небесной любви Ф. Петрарки, противопоставлен его ангельски-белокурой донне.

Шекспир подчеркивает, что, опровергая штампы петраркизма, его «милая ступает по земле» (перевод С. Маршака; сонет 130). Хотя любовь и воспета Шекспиром как незыблемая в своей ценности (сонет 116), сошедшая с небес на землю, она открыта всему несовершенству мира, его страданию, которое готова принять на себя (сонет 66).

Сонеты Шекспира содержат откровенную исповедь лирического героя. При этом вопреки традиции поэт не изображает свою избранницу ни идеальной, ни отменно красивой. **Драма разыгрывается в сознании поэта. Лирическая поэзия под его пером приближается к трагедии.** Поэт хорошо понимал, что вероломство друга и коварство возлюбленной – всего лишь капля в океане людского горя, бушующего вокруг. В книгу интимных сонетов, как удар молнии, вторгается сонет 66, перекликающийся со скорбным монологом Гамлета о мирском неустройстве.

Сонеты Шекспира переводили на русский язык Б. Пастернак, С. Маршак и О.Б. Румер.

Поэмы

Поэма «[Венера и Адонис](#)» была напечатана в [1593](#) году, когда Шекспир уже был известен как драматург, но сам автор называет её своим литературным первенцем, и потому весьма возможно, что она или задумана, или частью даже написана ещё в Стретфорде. Во всяком случае, отзвуки родины явственно дают себя знать. Сюжет в значительной степени взят из «[Метаморфоз](#)» Овидия; кроме того, много заимствовано из «[Scyllae Metamorphosis](#)» [Лоджа](#). Если старания Венеры разжечь желания в Адонисе поражают позднейшего читателя своей откровенностью, то вместе с тем они не производят впечатления чего-то циничного и не достойного художественного описания. Перед нами страсть, настоящая, бешеная, помрачающая рассудок и потому поэтически законная, как все, что ярко и сильно.

Гораздо манернее вторая поэма – «[Лукреция](#)», вышедшая в следующем ([1594](#)) году и посвящённая, как и первая, графу Саутгэмптону. В новой поэме уже не только нет ничего разнузданного, а, напротив того, все, как и в античной легенде, вертится на самом изысканном понимании вполне условного понятия о женской чести. Оскорблённая [Секстом Тарквинием Лукреция](#) не считает возможным жить после похищения её супружеской чести и в длинейших монологах излагает свои чувства. Блестящие, но в

достаточной степени натянутые метафоры, аллегории и антитезы лишают эти МОНОЛОГИ настоящих чувств и придают всей поэме риторичность. Однако такого рода выпренность во время написания стихов очень нравилась публике, и «Лукреция» имела такой же успех, как «Венера и Адонис». Торговцы книгами, которые одни в то время извлекали пользу из литературного успеха, так как литературной собственности для авторов тогда не существовало, печатали издание за изданием. При жизни Шекспира «Венера и Адонис» выдержала 7 изданий, «Лукреция» – 5.

«Шекспировский вопрос»

Источником огорчений и сомнений для биографов Шекспира послужило его завещание. В нем говорится о домах и имуществе, о кольцах на память для друзей, но ни слова – о книгах, о рукописях. Как будто умер не великий писатель, а заурядный обыватель. Завещание стало первым поводом задать так называемый «шекспировский вопрос»: а был ли Уильям Шекспир из Стратфорда автором всех тех произведений, которые мы знаем под его именем?

Вот уже сто лет находится немало сторонников отрицательного ответа: не был, не мог быть, поскольку был необразован, не путешествовал, не учился в университете.

Стратфордианцами (сторонники традиционной версии) и **антистратфордианцами** было приведено множество остроумных доводов. Было предложено более двух десятков кандидатов в «Шекспиры». Среди наиболее популярных претендентов философ Фрэнсис Бэкон и предшественник Шекспира в деле преобразования драматического искусства, величайший из «университетских умов» Кристофер Марло. Однако в основном искали среди лиц титулованных: назывались графы Дерби, Оксфорд, Рэтленд – права последнего были поддержаны и в России.

Однако в пользу Шекспира свидетельствует главный аргумент: его имя при жизни появилось на десятках изданий отдельных пьес, поэм, на сборнике сонетов. О Шекспире говорили как об авторе этих произведений (почему при каждом упоминании имени следовало ожидать уточнения, что речь идет об уроженце Стратфорда, а не о ком-то еще?). Сразу после смерти Шекспира двое его друзей-актеров издали его произведения, а четыре поэта, включая величайшего из современников Шекспира его друга Бена Джонсона, восславили его. И ни разу никакие опровержения или разоблачения не

последовали. Никто из современников и потомков, вплоть до конца 18 в. не усомнился в шекспировском авторстве.

Шекспир завершает процесс создания национальной культуры и английского языка; его творчество подводит трагический итог всей эпохе европейского Возрождения. Пьесы Шекспира не утратили своей актуальности и в наши дни. Они до сих пор ставятся на всех театральных площадках мира. Многие пьесы Шекспира экранизированы.

В России Шекспир оказал заметное воздействие на развитие национальной исторической драмы, в первую очередь на пушкинского «Бориса Годунова». Впервые в России истинный смысл шекспировского творчества в целом ряде статей и заметок раскрыл В.Г. Белинский, заложивший основы для подлинно научного изучения его произведений.

Изучение творчества Шекспира получило название **шекспироведения**. Одним из шекспироведов России был А.А. Аникст.

Афоризмы

"Гамлет" Быть или не быть - вот в чем вопрос. («Гамлет», Гамлет)

"Sweets to the sweet! (p.130, act V, scene I, Line 239)В переводе Б. Пастернака: "Прекрасное прекрасной".

I mast to be cruel only to be kind (p. 93, act III, scene IV, line 199) ≅ Чтоб добрым быть, я должен быть жестоким.

Будь со всеми обходителен, но никак не запанибрата. («Гамлет», Полоний)

Ведь знать хорошо человека — знать самого себя. («Гамлет», Гамлет)

Внешняя красота еще драгоценнее, когда прикрывает внутреннюю. Книга, золотые застёжки которой замыкают золотое содержание, приобретает особенное уважение. («Ромео и Джульетта», Капулетти)

Как часто нас спасала слепота, где дальновидность только подводила. («Гамлет»)

- Маленькие люди становятся великими, когда великие переводятся.
- Молилась ли ты на ночь, Дездемона? («Отелло», Отелло)
- Молодости свойственно грешить поспешностью. («Гамлет», Полоний)

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ И ГУМАНИЗМ

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

Творчество Ф.Петрарка

Первым великим итальянским, а следовательно, и европейским гуманистом, был ☞ Франческо Петрарка (1304-1374). Само понятие ☞

"гуманист" (от лат. humanus - человеческий, образованный) возникло в Италии и первоначально означало знатока античной культуры, связанной с человеком.

Родился Петрарка в тосканском городе Ареццо в семье нотариуса. В 1312 г. семья переезжает в Авиньон, где в то время находилась резиденция папы; По настоянию отца Франческо изучает право сперва в Монпелье, затем в Болонье. Но юриспруденция не привлекает молодого человека, увлеченного древнеримской литературой. Смерть отца (1326) изменила положение. "Сделавшись господином над самим собою, - говорит Петрарка, - я немедленно отправил в изгнание все юридические книги и вернулся к моим любимым занятиям; чем мучительнее была разлука с ними, тем с большим жаром я снова принялся за них"  .

Петрарка продолжает классические штудии и, чтобы упрочить свое материальное и общественное положение, принимает духовный сан, отнюдь не стремясь при этом к церковной карьере. В многоязычном и суетном Авиньоне он ведет вполне светский образ жизни. В 1327 г. он встречается женщину, которую прославляет под именем Лауры в сонетах и канцонах, заслуживших бессмертие. Он много и охотно странствует. Вместе с тем его манят "тишина и одиночество", благоприятствующие его литературным и научным занятиям. И он в 1337 г. приобретает неподалеку от Авиньона небольшую усадьбу в Воклюзе - живописный уголок, радующий его своей тихой прелестью. Здесь написаны многие выдающиеся произведения Петрарки. В историю мировой культуры эта скромная усадьба вошла наряду с Фернеем  Вольтера и Ясной Поляной  Л. Толстого. В 1341 г. Петрарка был как лучший поэт современности по древнему обычаю коронован лавровым венком на Капитолии в Риме.

Покинув в 1353 г. Воклюз, достигнув огромной славы, Петрарка жил в различных итальянских городах. Перед ним заискивали городские республики, духовные и светские владыки. В то время уже многим было ясно, что с Петраркой в жизнь Италии входила новая культура и что у этой культуры великое будущее.

Как подлинный гуманист, Петрарка был горячим почитателем классической, особенно римской древности. Он с восторгом погружался в произведения античных авторов, открывавших перед ним прекрасный мир. Он первый с такой ясностью увидел то, что было в античной культуре действительно самым главным, - живой интерес к человеку и окружающему

его земному миру. В его руках классическая древность впервые стала боевым знаменем ренессансного гуманизма.

Горячая любовь Петрарки к античности проявлялась непрестанно. У него была уникальная библиотека античных текстов. Его классическая эрудиция вызывала восхищение современников. Предпочитая писать на латинском языке, он уже писал не на "вульгарной" "кухонной" латыни средних веков, а на языке классического Рима. Древний мир не был для него миром чужим, мертвым, навсегда ушедшим. Подчас Петрарке даже казалось, что он находится где-то тут, совсем рядом с ним. И он пишет письма ☞ Вергилию, ☞ Цицерону и другим знаменитым римлянам.

В своих латинских произведениях Петрарка естественно опирается на традиции античных авторов. Он не подражает им механически, но творчески соревнуется с ними. Им написаны в манере ☞ Горация латинские "Стихотворные послания" и в духе Вергилиевых "Буколик" - двенадцать эклог. В латинских прозаических жизнеописаниях "О знаменитых людях" он прославляет славных мужей древнего, главным образом республиканского, Рима - Юния Брута, Катона Старшего, Сципиона Африканского и др. Ценитель героической республиканской старины ☞ Тит Ливий служил ему при этом источником.

Публия Корнелия Сципиона, прозванного Африканским, он сделал главным героем своей латинской поэмы "Африка" (1339-1341), за которую и был увенчан лавровым венком. Написанная латинским гекзаметром по образцу "Энеиды" ☞ Вергилия, поэма была задумана как национальная эпопея, повествующая о победе Рима над Карфагеном. "История древнего, республиканского Рима рассматривалась в то время Петраркой не только как великое национальное прошлое итальянского народа, но и как некий прообраз, как историческая модель его не менее великого национального будущего" ☞ . Стремясь к исторической достоверности, "Петрарка хотел помочь народу современной ему Италии национально осознать самого себя. Именно в этом Петрарка видел путь к преодолению средневекового, феодального "варварства" - в культуре, в политике, в общественной жизни" ☞ .

В поэме широко развернута панорама римской истории, начиная с Ромула. При этом поэт касается не только прошлого, но и будущего Италии. Примечателен в этом отношении пророческий сон Сципиона. Великий полководец узнает во сне о грядущем упадке Римского государства,

подорванного натиском иноземцев и внутренними междоусобицами. Узнает он также, что через несколько веков в Этрурии появится молодой поэт, который поведаст о его деяниях, движимый "любовью к истине". Это появление молодого поэта (Петрарки) мыслится как возрождение великой итальянской культуры, а с ней вместе и всей Италии.

Успех поэмы объяснялся прежде всего тем, что она явилась своего рода патриотическим манифестом раннего итальянского гуманизма. Есть в поэме отдельные несомненно удачные места. Но в целом "Африка" все же не стала "Энеидой" итальянского Возрождения. Ученость в ней превалировала над поэзией. В конце концов сам Петрарка охладил к ней. Поэма, над которой он работал с таким энтузиазмом, осталась незаконченной.

Не будучи ни политическим деятелем, ни политическим мыслителем, любя тишину уставленного книгами кабинета, Петрарка отнюдь не был безразличен к судьбам своей отчизны. Уже "Африка" на это прямо указывала. Правда, социально-политические воззрения Петрарки не отличались ясностью и последовательностью. Подчас были они противоречивы, как противоречивой была сама жизнь того смутного переходного времени. Но когда в 1347 г. в Риме произошел антифеодальный переворот, возглавленный "народным трибуном" Кола ди Риенци, Петрарка горячо приветствовал это событие, которое, как ему представлялось, было началом национального возрождения Италии. Петрарка ободрял "народного трибуна", писал ему дружественные письма. Когда же Риенци утратил власть, низложенный папским легатом, когда рухнула мечта о возрожденном Риме, Петрарка в письме к Джованни Боккаччо от 10 августа 1352 г. скорбит о несбывшихся надеждах. "Я любил его за добродетель, хвалил за намерения, восторгался его смелостью, - пишет Петрарка, - радовался за Италию, предвидя возрождение города нашей души, покой всего мира". Однако Риенци не довел до конца свою борьбу с феодалами. И Петрарка глубоко взволнован и удручен, ведь в Риенци он видел "последнюю надежду на итальянскую свободу" .

Конечно, широковещательное начинание Риенци было по сути своей утопическим, как и мечта Петрарки о единой умиротворенной Италии, сбросившей с себя власть феодальных магнатов. Подобные мысли Петрарка высказывал также в итальянских канцонах "Италия моя" и "Высокий дух". Одно время полагали, что вторая из названных канцон, включенная автором в "Книгу песен" (LIII), непосредственно обращена к Кола ди Риенци. В ней

Петрарка призывал сокрушить феодальную знать, которая раздирает Италию на части.

Впрочем, сам Петрарка не чуждался близких отношений с представителями знати. Но это была близость в пределах интеллектуальной элиты. Петрарка дорожил образованными людьми, независимо от их социального положения. Таким образованным человеком был, например, неаполитанский король Роберт Анжуйский, покровительствовавший поэтам и ученым, имевший одну из лучших в Европе библиотек.

Однако Петрарка твердо уверен, что не знатное происхождение, а личные достоинства человека делают его подлинно благородным. В латинской книге "О средствах против счастья и несчастья" (1358-1366) он писал: "Кровь всегда одного цвета. Но если одна светлее другой, это создает не благородство, а телесное здоровье. Истинно благородный человек не рождается с великой душой, он сам себя делает таковым великолепными своими делами". И ниже: "Достоинство не утрачивается от низкого происхождения человека, лишь бы он заслужил его своей жизнью. И, действительно, если добродетель дает истинное благородство, я не вижу, что может помешать кому бы то ни было стать благородным" .

В этих словах Петрарки очень четко сформулировано кардинальное положение гуманистической этики эпохи Возрождения, решительно порывавшей с нормами феодального средневековья. Еще  Данте высказывал подобные мысли. Сын безродного нотариуса, Петрарка облек новую мудрость в классически ясную форму.

Всей своей деятельной жизнью Петрарка доказывал справедливость высказанных им суждений. Одухотворенный труд поддерживал его существование. В одном из писем 1359 г., говоря о превратностях человеческого бытия, Петрарка заметил: "...наслаждения иссушают душу, суровость очищает, слабости ржавеют, труды просветляют; для человека нет ничего естественнее труда, человек рожден для него, как птица для полета и рыба для плавания..." .

Петрарка непрестанно читает, пишет. Мир раскрывается перед ним как богато иллюстрированная книга. Он также охотно путешествует, хотя путешествовать в то время было совсем не безопасно. Плохие дороги, нападения разбойников постоянно угрожали путнику. Разумеется, путешествовали люди и в средние века. Но в путь тогда отправлялись обычно

либо паломники, заботившиеся о спасении своей души, либо торговцы, стремившиеся к приумножению прибыли. Петрарка часто путешествовал просто из любознательности и охотно писал о своих впечатлениях друзьям и знакомым.

Еще в 1333 г., 21 июня он писал из города Аахена кардиналу Иоанну Колонне, представителю знатного и влиятельного римского рода: "Недавно без всякой надобности, как ты знаешь, а просто из желания посмотреть мир и в порыве молодого задора я пересек всю Галлию, после чего добрался до Германии и берегов Рейна, внимательно приглядываясь к нравам людей, развлекаясь видами незнакомой земли и сравнивая кое-что с нашей"^[1]. Далее Петрарка делится своими впечатлениями о посещении Парижа, Гента, Льежа и других мест в Брабанте и Фландрии; затем следует рассказ о пребывании в Аахене и Кельне и, наконец, о том, как, миновав Арденнский лес, Петрарка прибывает в Лион (письмо из Лиона, 9 августа того же года).

В 1336 г. 26 апреля другому ученому корреспонденту Петрарка весьма обстоятельно описал свое восхождение на гору Вентозу (Ванту), расположенную в южных предгорьях Альп неподалеку от Авиньона. И вновь он считает нужным сообщить, что утомительное это восхождение было вызвано "только желанием увидеть ее чрезвычайную высоту" (1912 метров). Даже уговоры местного пастуха, доказывавшего, что нечего лезть на крутизну, которую никто и не пытается одолеть, не смогли удержать Петрарку. Чтобы оправдать свое странное с точки зрения современников поведение, он обращается к античности и вспоминает, ссылаясь на Тита Ливия, как македонский царь Филипп взбирался на фессалийскую гору Гем, чтобы полюбоваться открывшимся оттуда видом^[2]. Побывав в Риме, Петрарка начинает свое письмо словами: "Мы бродили по Риму одни... Ты знаешь мою перипатетическую манеру прогуливаться. Она мне нравится; моей натуре, моим обычаям она как нельзя более соответствует". Во время этой прогулки Петрарка внимательно присматривался к достопримечательностям знаменитого города. "И на каждом шагу, - пишет он, - встречалось что-то, заставлявшее говорить и восторгаться"^[3].

Литературная деятельность Петрарки.

Петрарка писал на двух языках – на латыни и на итальянском. Лучшим своим произведением он считал латинскую поэму «Африка», но великим он стал благодаря своим стихам на итальянском языке, которых он стыдился.

История поэтического творчества Петрарки неразрывно связана с его любовью к Лауре де Сад, которой посвящены два сборника «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры», вместе образующие «Канцоньере» («Книгу песен»).

Петрарка был не революционером, а реформатором в поэзии: в идущую от трубадуров традицию европейской лирики он внес содержательные и формальные новшества: Петрарка изменил мотивацию поэтического творчества, тип лирического героя и саму концепцию любви.

1) Изменение мотивации поэтического творчества. Для Петрарки поэзия стала средством самопознания, а не демонстрацией самоценного поэтического мастерства;

2) Изменение типа лирического героя тесно связано с установкой на самосознание. Петрарка ввел в лирику такой способ самоанализа как рефлексия, то есть разделение единой и цельной личности на субъектов переживания и наблюдения. Избранный способ самоанализа определил и систему персонажей в лирике Петрарки. Она включает субъект чувства (лирического героя), объект чувства (Лауру) и само чувство, персонифицированное в фигуре Амора, бога любви. С Амором лирический герой ведет войну; отношения с объектом чувства описываются через антитезы. Их источник в двойственности образа Лауры, которая сравнивается то с солнцем, способным и жить, и убивать, - то с Лавром (символом и поэтической славы, и несчастной любви);

3) Концепция любви в лирике Петрарки восходит к платоновской идее созерцания вечно прекрасных (божественных) сущностей через их земное отражение. Земная красота Лауры становится образом небесной красоты, и Творец познается через свое творение.

Формальные новшества. Два сборника, входящие в «Канцоньере», фактически являются двумя сонетными циклами. Сонет как строгая поэтическая форма был создан не Петраркой, но он сделал его ведущим в лирике европейского Ренессанса.

Петрарка утвердил жанр сонетного цикла, в котором сквозная тема варьируется в отдельных сонетах.

Единство концепции любви, созданной Петраркой, и формы сонетного цикла получило название петрарковского канона, поскольку стало обязательным и образцовым благодаря «Канцоньере» для большинства лириков Ренессанса.

Научная деятельность Петрарки. Создание гуманизма. Петрарка жил в состоянии глубокого внутреннего кризиса, поскольку считал себя изгнанным из своей духовной родины – Римской республики, исчезнувшей за 1,5 тысяч лет до рождения Петрарки. Петрарка был первым, кто, во-первых, ощутил временной разрыв между античностью и его эпохой и, во-вторых, воспринял его как личное горе. Эти два обстоятельства и сделали возможным сам феномен Возрождения. Не имея возможности «вернуться» на свою духовную родину – в республиканский Рим, Петрарка решился вернуть римлян в современность, то есть возродить тип римского гражданина, восхищавший его.

Петрарка родился 20 июля 1304 года в Ареццо, где нашёл себе убежище его отец, флорентийский нотариус Пьетро ди сер Паренцо (прозвище Петракко), изгнанный из Флоренции — одновременно с Данте — за принадлежность к партии «белых». После долгих скитаний по небольшим городам Тосканы, родители девятилетнего Франческо переселились в Авиньон, а затем его мать — в соседний Карпантра.

Здесь, во Франции, Петрарка поступил в школу, научился латинскому языку и получил вкус к римской литературе. Окончив обучение (1319) Петрарка по желанию отца начал изучать право сначала в Монпелье, а потом в Болонском университете, где оставался до смерти отца (1326). Но право совсем не интересовало Петрарку, который всё более и более увлекался классическими писателями.

По выходе из университета он не стал юристом, а посвятился в священники, чтобы найти средства к жизни, так как по наследству от отца он получил только рукопись сочинений Цицерона. Поселившись в Авиньоне, Петрарка вступил в духовное звание, и сблизился с могущественной фамилией Колонна, один из членов которой, Джакомо, был его университетским товарищем, а в следующем году (1327) впервые увидел Лауру, неразделённая любовь к которой составила главный источник его поэзии и послужила одной из причин его удаления из Авиньона в уединённый Воклюз.

Покровительство Колонна и литературная известность доставили ему несколько церковных синекур; он приобрёл домик в долине речки Сорги, где с перерывами прожил 16 лет (1337—1353). Между тем письма П. и его литературные произведения сделали его знаменитостью, и он почти одновременно получил приглашение из Парижа, Неаполя и Рима принять коронование лавровым венком. Петрарка выбрал Рим и был торжественно венчан на Капитолии (1341).

Прожив около года при дворе пармского тирана Аццо ди Корреджио, он снова вернулся в Воклюз. Мечтая о возрождении величия древнего Рима, он стал проповедовать восстановление римской республики, поддерживая авантюру «трибуна» Кола ди Риенци [1347], что испортило его отношение с Колонна и побудило переселиться в Италию. После двух продолжительных путешествий по Италии (1344—1345 и 1347—1351), где он завязал многочисленные дружеские связи (в том числе с Боккаччо) Петрарка навсегда покинул Воклюз в 1353 г., когда на папский престол вступил Иннокентий VI, считавший П. волшебником ввиду его занятий Вергилием.

Отклонив предложенную ему кафедру во Флоренции, П. поселился в Милане при дворе Висконти; исполнял разные дипломатические миссии и, между прочим, был в Праге у Карла IV, которого Петрарка посетил по его приглашению ещё во время его пребывания в Мантуе. В 1361 г. Петрарка оставил Милан и после неудачных попыток вернуться в Авиньон и переселиться в Прагу поселился в Венеции (1362—67), где жила его незаконнорождённая дочь с мужем.

Отсюда он почти ежегодно предпринимал продолжительные путешествия по Италии. Последние годы жизни Петрарка провёл при дворе Франческо да Каррара, отчасти в Падуе, отчасти в загородной деревеньке Арква, где и умер в ночь с 18 на 19 июля 1374, не дожив одного дня до своего 70-летия. Его нашли утром за столом с пером в руке над жизнеописанием Цезаря.

Творчество

Произведения Петрарки распадаются на две неравные части: итальянскую поэзию („Canzoniere“) и разнообразные сочинения, написанные на латыни.

Италиязычное творчество

Если латинские произведения Петрарки имеют больше историческое значение, то мировая слава его как поэта основана исключительно на его итальянских стихах. Сам Петрарка относился к ним с пренебрежением, как к «пустякам», «безделкам», которые он писал не для публики, а для себя, стремясь «как-нибудь, не ради славы, облегчить скорбное сердце». Непосредственность, глубокая искренность итальянских стихов Петрарки обусловила их громадное влияние на современников и позднейшие поколения.

КНИГА ПЕСЕН

Перевод с итальянского

СОНЕТЫ НА ЖИЗНЬ МАДОННЫ ЛАУРЫ

I

В собранье песен, верных юной
страсти,
Щемящий отзвук вздохов не угас
С тех пор, как я ошибся в первый
раз,
Не ведая своей грядущей части.
У тщетных грез и тщетных мук во
власти,
Мой голос прерывается подчас,
За что прошу не о прощенье вас,
Влюбленные, а только об участье,
Ведь то, что надо мной смеялся
всяк,
Не значило, что судьбы слишком
строги:
Я вижу нынче сам, что был
смешон.

И за былую жажду тщетных благ

Казню теперь себя, поняв в итоге,

Что радости мирские – краткий сон.

II

Я поступал ему наперекор,

И все до неких пор сходило гладко,

Но вновь Амур прицелился
украдкой,

Чтоб отомстить сполна за свой
позор.

Я снова чаял дать ему отпор,

Вложив в борьбу все силы без
остатка,

Но стрелы разговаривают кратко,

Тем более что он стрелял в упор.

Я даже не успел загородиться,

В мгновенье ока взятый на прицел,

Когда ничто грозы не предвещало,

Иль на вершине разума укрыться

От злой беды, о чем потом жалел,

Но в сожаленьях поздних проку
мало.

III

Был день, в который, по Творце
вселенной

Скорбя, померкло Солнце... Луч
огня

Из ваших глаз врасплох настиг
меня:

О госпожа, я стал их узник
пленный!

Гадал ли я, чтоб в оный день
священный

Была потребна крепкая броня

От нежных стрел? что скорбь
страстного дня

С тех пор в душе пребудет
неизменной?

Был рад стрелок! Открыл чрез
ясный взгляд

Я к сердцу дверь – беспечен,
безоружен...

Ах! ныне слезы лью из этих врат.

Но честь ли богу – влить мне в
жилы яд,

Когда, казалось, панцирь был
ненужен?

Вам – под фатой таить железо лат?

IV

Кто мирозданье создал, показав,

Что замысел творца не знал изъяна,

Кто воплотил в планетах мудрость
плана,

Добро одних над злом других
подняв;

Кто верный смысл ветхозаветных
глав

Извлек из долголетнего тумана

И рыбаков Петра и Иоанна

На небе поместил, к себе призвав,

Рождением не Рим, но Иудею

Почтил, затем что с самого начала

Смиренье ставил во главу угла,

И ныне городку, каких немало,

Дал солнце – ту, что красотой
своею

Родному краю славу принесла.

V

Когда, возжаждав отличиться
много,

Я ваше имя робко назову

Хвала божественная наяву

Возносится от первого же слога.

Но некий голос Умеряет строго

Мою решимость, как по
волшебству:

Вассалом сТАть земному божеству

Не для тебя подобная дорога.

Так будь прославлен,
несравненный лик,

Услышь, к тебе с хвалою
восхищенной,

Как все кругом, стРЕмлюсь я
каждый миг,

Ведь Аполлон не менее велик,
Когда его листве вечнозеленой
Хвалу достАвит дерзостный язык.

VI

Настолько безрассуден мой порыв,
Порыв безумца, следовать упорно
За той, что впереди летит
проворно,

В любовный плен, как я, не угодив,

Что чем настойчивее мой призыв:

"Оставь ее!" – тем более тлетворна

Слепая страсть, поводям не
покорна,

Тем более желаний конь строптив.

И, вырвав у меня ремяннын повод,

Он мчит меня, лишив последней
воли,

Туда, где лавр над пропастью
царит,

Отведать мне предоставляя повод

Незрелый плод, что прибавляет
боли

Скорей, чем раны жгучие- целит.

VII

Обжорство, леность мысли,
праздный пух

Погубят в людях доброе начало:

На свете добродетелей не стало,

И голосу природы смертный глух.

На небе свет благих светил потух

И жизнь былую форму потеряла,
И среди нас на удивленье мало
Таких, в ком песен не скудеет дух.

"Мечтать о лавре? Мирту
поклоняться?"

От Философии протянешь ноги!"

Стяжателей не умолкает хор.

С тобой, мой друг, не многим по
дороге:

Тем паче должен ты стези
держаться

Достойной, как держался до сих
пор.

VIII

Среди холмов зеленых, где сначала

Облечена была земною тканью

Красавица, чтоб к новому
страданью

Она того, кто шлет нас,
пробуждала,

Свобода наша прежняя блуждала,

Как будто можно вольному
созданию

Везде бывать по своему желанью

И нет силков, нет губительного жала:

Однако в нашей нынешней неволе,

Когда невзгоды наши столь суровы,

Что гибель неизбежна в нашей
доле,

Утешиться мы, бедные, готовы:

Тот, кто поймал доверчивых
дотолле,

Влачит наитягчайшие оковы.

IX

Когда часы делящая планета

Вновь обретает общество Тельца,

Природа видом радует сердца,

Сияньем огненных рогов согрета.

И холм и дол – цветами все одето,

Звенят листвою свежей деревца,

Но и в земле, где ночи нет конца,

Такое зреет лакомство, как это.

В тепле творящем польза для
плода.

Так, если солнца моего земного

Глаза-лучи ко мне обращены,

Что ни порыв любовный, что ни
слово

То ими рождено, но никогда

При этом я не чувствую весны.

X

Колонна благородная, залог

Мечтаний наших, столп латинской
чести,

Кого Юпитер силой грозной мести

С достойного пути столкнуть не
смог,

Дворцов не знает этот уголок,

И нет театра в этом тихом месте,

Где радостно спускаться с Музой
вместе

И подниматься на крутой отрог.

Все здесь над миром возвышает
разум,

И соловей, что чуткий слух
пленяет,

Встречая пеньем жалобным
рассвет,

Любовной думой сердце
наполняет;

Но здешние красоты меркнут
разом,

Как вспомню, что тебя меж нами
нет.

XII

Коль жизнь моя настолько
терпелива

Пребудет под напором тяжких бед,

Что я увижу вас на склоне лет:

Померкли очи, ясные на диво,

И золотого нет в кудрях отлива,

И нет венков, и ярких платьев нет,

И лик игрою красок не согрет,

Что вынуждал меня роптать
пугливо,

Тогда, быть может, страх былой
гоня,

Я расскажу вам, как, лишен
свободы,

Я изнывал все больше день от дня,

И если к чувствам беспощадны
годы,

Хотя бы вздохи поздние меня

Пускай вознаградят за все
невзгоды.

XIII

Когда в ее обличий проходит

Сама Любовь меж сверстниц
молодых,

Растет мой жар, – чем ярче жен
других

Она красой победной превосходит.

Мечта, тот миг благословляя,
бродит

Близ мест, где цвел эдем очей моих.

Душе скажу: "Блаженство встреч
таких

Достоиную ль, душа, тебя находит?

Влюбленных дум полет
предначертан

К Верховному, ея внушеньем,
Благу.

Чувств низменных – тебе ль
ласкать обман?

Она идти к пределу горних стран

Прямой стезей дала тебе отвагу:

Надейся ж, верь и пей живую
влагу".

XV

Я шаг шагну – и оглянись назад.

И ветерок из милого предела

Напутственный ловлю... И ношу
тела

Влачу, усталый, дале – рад не рад.

Но вспомню вдруг, каких лишен
отрад,

Как долог путь, как смертного
удела

Размерен срок, – и вновь бреду
несмело,

И вот – стою в слезах, потупя
взгляд.

Порой сомненье мучит: эти члены

Как могут жить, с душой
разлучены?

Она ж – все там! Ей дом – все те же
стены!

Амур в ответ: "Коль души
влюблены,

Им нет пространств; земные
перемены

Что значат им? Они, как ветер,
вольны".

XVI

Пустился в путь седой как лунь
старик

Из отчих мест, где годы пролетели;

Родные удержать его хотели,

Но он не знал сомнений в этот миг.

К таким дорогам дальним не
привык,

С трудом влачится он к заветной
цели,

Превозмогая немощь в древнем теле:

Устать устал, но духом не поник.

И вот он созерцает образ в Риме

Того, пред кем предстать на небесах

Мечтает, обрета успокоенье.

Так я, не сравнивая вас с другими,

Насколько это можно – в их чертах

Найти стараюсь ваше отраженье.

XVII

Вздыхаю, словно шелестит листвою

Печальный ветер, слезы льются градом,

Когда смотрю на вас печальным взглядом,

Из-за которой в мире я чужой.

Улыбки вашей видя свет благой,

Я не тоскую по иным уладам,

И жизнь уже не кажется мне адом,

Когда люблюсь вашей красотой.

Но стынет кровь, как только вы уйдете,

Когда, покинут вашими лучами,

Улыбки роковой не вижу я.

И, грудь открыв любовными ключами,

Душа освобождается от плоти,

Чтоб следовать за вами, жизнь моя.

XVIII

Я в мыслях там, откуда свет исходит,

Земного солнца несказанный свет,

Затмившего от взора белый свет,

И сердце в муках пламенных исходит.

Отсюда и уверенность исходит,

Что близок час, когда покину свет.

Бреду сродни утратившему свет,

Кто из дому невесть зачем исходит.

Но, смерти на челе неся печать,

Любовную храню от смерти жажду,

И, чтоб людей сочувственному плачу

Не обречь, безмолвия печать

Уста мои сомкнула: я не жажду,

Чтобы другие знали, как я плачу.

XIX

Есть существа, которые глядят

На солнце прямо, глаз не закрывая;

Другие, только к ночи оживая,

От света дня оберегают взгляд.

И есть еще такие, что летят

В огонь, от блеска обезумевая:

Несчастных страсть погубит роковая;

Себя не даром ставлю с ними в ряд.

Красою этой дамы ослепленный,

Я в тень не прячусь, лишь ее
замечу,
Не жажду, чтоб скорее ночь
пришла.
Слезится взор, однако ей навстречу
Я устремляюсь, как замороженный,
Чтобы в лучах ее сгореть дотла.

XX

О вашей красоте в стихах молчу
И, чувствуя глубокое смущенье,
Хочу исправить это упущенье
И к первой встрече памятью лечу.

Но вижу – бремя мне не по плечу,
Тут не поможет все мое уменье,
И знает, что бессильно,
вдохновенье,
И я его напрасно горячу.
Не раз преисполнялся я отваги,
Но звуки из груди не вырывались.
Кто я такой, чтоб взмыть в такую
высь?
Не раз перо я подносил к бумаге,
Но и рука, и разум мой сдавались
На первом слове. И опять сдались.

Лекция 15

КЛАССИЦИЗМ . Творчество Ж.Б. Мольера

Когда общество переживает политический, экономический, идеологический кризис, то на смену старым идеям приходят новые. В XVII веке появляется потребность в новой идеологии, которая способствовала бы созданию единого мощного государства

Эпоху Возрождения, пережившую крах ренессансной гармонии, сменила в искусстве эпоха культа разума – классицизма.

Классицизм – это художественная система, которая сложилась не только в литературе, а и в живописи, скульптуре, архитектуре, садово-парковом искусстве, музыке. Классицизм сложился в XVII веке во Франции, отразив подъем абсолютизма, или абсолютной монархии. (Абсолютизм - форма феодального государства, при которой монарху принадлежит неограниченная власть)

Таким монархом, правление которого во Франции явилось апогеем абсолютизма, был Людовик 14, король из династии Бурбонов. Его называли “король-солнце”. Людовик не получил глубокого образования, но обладал незаурядными природными способностями и превосходным вкусом. Согласно легенде, в 1655 году молодой король явился на заседание

парижского парламента в охотничьем костюме и произнес: “Государство – это я”. Тем самым он дал присутствующим понять, что служение государству это прежде всего служение ему лично.

Не менее знаменитой личностью при дворе Людовика XIV был кардинал Ришелье, Арман Жан дю Плесси. Политика Ришелье была такова: искусство призвано прославлять монарха, служить украшением двора, и потому первый министр всячески содействовал развитию культуры. При его поддержке была основана Французская Академия, прошла реконструкция Сорбонны (по завещанию Ришелье оставил ей свою богатейшую библиотеку). Герцог покровительствовал художникам и литераторам, поощрял таланты.

С возникновением классицизма связано и имя философа, физика, математика Декарта, который ввел систему координат на плоскости или в пространстве со взаимно перпендикулярными осями. Рационализм Декарта выражен во фразе: “Мыслю, следовательно, существую”.

Само название классицизм (от лат. Classicus – образцовый) подчеркивало тот факт, что художники этого направления наследовали античную “классику”. Но классицисты взяли у греков и римлян не все, а только то, что считали воплощением порядка, логики, гармонии. Как известно, в основе античной архитектуры лежит принцип прямых линий или идеального круга. Классицисты воспринимали его как выражение приоритета разума, логики над чувствами. Античное искусство импонировало классицистам еще и тем, что в нем широко была представлена патриотическая, гражданская тематика. А служение монархии, преданность королю, как мы уже говорили, много значили во Франции XVII века. Классицизм должен воспевать государство

Классицизм (от лат. Classicus – образцовый) – стиль и направление в искусстве XVII – начала XIX века, обратившееся к античному наследию как к норме и идеальному образцу

Принципы классицизма

1. Основа всего – разум. Прекрасно лишь то, что разумно.
2. Главная задача – укрепление абсолютной монархии, монарх – воплощение разумного.

3. Главная тема – конфликт личных и гражданских интересов, чувства и долга
4. Высшее достоинство человека – исполнение долга, служение государственной идее
5. Наследование античности как образцу (действие переносилось в другое время не только с целью подражания античным образцам, но и для того, чтобы знакомая жизнь не мешала зрителю, читателю воспринимать идеи)
6. Подражание “украшенной” природе
7. Главная категория – красота
8. теоретик французского классицизма Никола Буало-Депрео в своем труде “Поэтическое искусство” изложил принципы классицизма в литературе. Труд написан в стихах. (Стихи – это рифма, строгий порядок, гармония)

Вот что писал Буало о рифме: *“Коль вы научитесь искать ее упорно, на
голос разума она придет покорно”*.

Основные требования классицизма в литературе

1. Герои - “образы без лиц”. Они не меняются, являясь выразителями общих истин.

Герою своему искусно сохраните черты характера среди любых событий.
От недостойных чувств пусть будет он свободен
И даже в слабостях могуч и благороден!
Великие дела он должен совершать.

2. Исключалось использование простонародного языка

Бегите подлых слов и грубого уродства.
Пусть низкий слог хранит и строй и благородство

3. Требование композиционной строгости

4. Соблюдение в произведении трех единств: времени, места и действия .

Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.

Единство _____ места _____ в _____ нем _____ вам _____ следует _____ блюсти.
Но _____ забывать _____ нельзя, _____ поэты, _____ о _____ рассудке:
Одно _____ событие, _____ вместившееся _____ в _____ сутки,
В _____ едином _____ месте _____ пусть _____ на _____ сцене _____ протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.

5. Строгое деление на жанры.

“Высокие”: трагедии, эпические поэмы, оды, гимны

Настоящее имя **Мольера** — **Жан-Батист Поклен** (1621— 1673). Он — сын и внук королевского обойщика. Завидная должность, от которой он отказался в пользу своего брата, избрав другое поприще — театр и приняв сценическое имя, ставшее всемирно знаменитым.

Мольер получил хорошее образование, закончив Клермонский коллеж (ныне лицей Людовика Великого) в 1639 году. Следующие три года он изучает право. В 1641 году в доме своего друга Мольер слушает лекции философа **Пьера Гассенди** (1592—1655). Знаменательное знакомство! Если в трагедии классицизма с интеллектуальной стройностью ее конфликта видят параллель рационализму Декарта, то не логично ли, что комедиографу проповедует Гассенди? Он убежденный противник теории врожденных идей. Мир, согласно Гассенди, творится не Божественным разумом, а рождается самотворящей материей для радости и наслаждения человека. Насколько этот склад мысли увлек Мольера можно судить по тому, что его первым литературным созданием был перевод древнеримской поэмы Лукреция «О природе вещей», увы, не сохранившийся В 1643 году Жан-Батист Поклен сделал окончательный выбор:

1 января следующего года открывается Блистательный театр, и в числе его создателей значится новое театральное имя — Мольер. Среди его сотоварищей — семейство Бежаров, в том числе Мадлена Бежар, партнерша по сцене и подруга Мольера.

Французский Ренессанс не был отмечен расцветом театрального искусства. Предпринимались попытки создания новой драмы, играли первые профессиональные труппы, но усилия поэтов и актеров остались разрозненными. Народ по-прежнему предпочитал средневековые фарсы. Власть прошлого ощутимо проявляла себя и в том, что в Париже корпорация

ремесленников Братство Страстей Господних владела монополией, полученной для постановки мистерий еще в 1402 году, а также и единственным театральным зданием. Возведенное в 1548 году на месте дворца герцогов Бургундских оно называлось Бургундским отелом. Его вынуждены были арендовать у Братства и французские исполнители фарсов, и заезжие итальянские труппы. Здесь же с 1625 года начинает играть труппа, возглавляемая талантливым актером Мондори. В 1630 году она получает право называться «актерами на постоянной службе короля» и нередко выступает в королевском дворце.

В 1634 году Мондори обосновался в зале Маре, предназначенном для игры в мяч. Название зала (дословно — «болото», по названию района, обитаемого беднотой) становится именем второго парижского театра.

Мольер пытается создать в столице еще один театр. Первый парижский период в его театральной карьере длился недолго — чуть более года и закончился бесславно. Осенью 1645 года Блистательный театр разорился. Несколько дней Мольер провел в долговой тюрьме, а затем с остатком своей в ту пору не слишком профессиональной труппы отправился в провинцию на гастроли, продлившиеся тринадцать лет. Скитание из города в город, тяготы пути и жалкого актерского быта. Профессия в ту пору не считалась благородной. Мольеру предстояло изменить статус и смысл своего ремесла.

Что они могли тогда играть? Перелицовывали старые фарсы. Новым опытом во Франции было знакомство с итальянским театром масок, *комедией дель арте*. Как и французский фарс, она наследовала старые традиции народной площадной культуры, но, сформировавшаяся лишь в XVI веке, представляла собой более высокий этап ее развития. В сценическом отношении эта комедия предполагала создание актерского ансамбля, состоящего из четырех масок. Самую известную — «северную» — четверку составляли Панталоне (купец, скупой), Доктор и два простака — Дзан-ни: Бригелла (первоначально хитрый, изворотливый, злой крестьянин) и Арлекин (первоначально глупец, позже — плут).

Этот опыт многое дал Мольеру. Можно сказать, что он заставил его стать драматургом, поскольку комедия дель арте — театр импровизации. Существует лишь общий, как бы теперь сказали, сценарный план, а текст роли создается самим актером. Мольер начал набрасывать роли, варьировать сюжеты, приспособлять итальянские маски к французской жизни. В некоторых именах мольеровских персонажей и много позже угадывается их родословная: так герой нескольких комедий Сганарель

происходит от Дзанарелло (Дзанни). Оттуда же и Влюбленный Доктор, принесший первый парижский успех.

Успех подтвердил мастерство труппы, но в не меньшей степени и мастерство ее комедиографа, чье творение смешило узнаваемостью в масках типов реальной жизни. Для Мольера это был лишь один из первых набросков. Именно теперь он начинает подробно и обстоятельно писать с натуры.

В середине 1660-х годов Мольер создает свои лучшие комедии, в которых подвергает критике пороки духовенства, дворянства и буржуазии. Первой из них стала «Тартюф, или Обманщик» (редакция 1664, 1667 и 1669 гг.). Пьеса должна была быть показана во время грандиозного придворного праздника «Увеселения очарованного острова», который состоялся в мае 1664 г. в Версале. Однако пьеса расстроила праздник. Против Мольера возник настоящий заговор, который возглавила королева-мать Анна Австрийская. Мольера обвиняли в оскорблении религии и церкви, требуя за это кары. Представления пьесы прекратили.

Мольер сделал попытку поставить пьесу в новой редакции. В первой редакции 1664 г. Тартюф был духовным лицом. У богатого парижского буржуа Оргона, в дом которого проникает этот проходимец, разыгрывающий из себя святого, еще нет дочери – священник Тартюф не мог жениться на ней. Тартюф ловко выходит из трудного положения, несмотря на обвинения сына Оргона, заставшего его в момент ухаживания за мачехой Эльмирой. Торжество Тартюфа недвусмысленно свидетельствовало об опасности лицемерия.

Во второй редакции (1667 г.; как и первая, она до нас не дошла) Мольер расширил пьесу, дописал еще два акта к имеющимся трем, где изобразил связи лицемера Тартюфа с двором, судом и полицией. Тартюф был назван Панюльфом и превратился в светского человека, намеренного обвенчаться с дочерью Оргона Марианной. Комедия, носившая название «Обманщик», кончалась разоблачением Панюльфа и прославлением короля. В последней, дошедшей до нас, редакции (1669) лицемер снова был назван Тартюфом, а вся пьеса – «Тартюф, или Обманщик».

Король знал о пьесе Мольера и одобрил его замысел. Борясь за «Тартюфа», Мольер в первом «Прошении» королю отстаивал комедию, защищал себя от обвинений в безбожии и говорил об общественной роли писателя-сатирика. Король не снял запрета с пьесы, но и не прислушался к советам оголтелых

святош «сжечь не только книгу, но и ее автора, демона, безбожника и распутника, написавшего дьявольскую, полную мерзости пьесу, в которой он насмехается над церковью и религией, над священными функциями» («Величайший король мира», памфлет доктора Сорбонны Пьера Рулле, 1664).

Комедия «Тартюф» имела большое социальное значение. В ней Мольер изображал не частные семейные отношения, а вреднейший общественный порок — лицемерие. В «Предисловии» к «Тартюфу», важном теоретическом документе, Мольер объясняет смысл своей пьесы. Он утверждает общественное назначение комедии, заявляет, что «задача комедии — бичевать пороки, и исключений тут быть не должно. Порок лицемерия с государственной точки зрения является одним из самых опасных по своим последствиям. Театр же обладает возможностью противодействовать пороку». Именно лицемерие, по определению Мольера, основной государственный порок Франции его времени, и стало объектом его сатиры. В вызывающей смех и страх комедии Мольер изобразил глубокую картину того, что происходило во Франции. Лицемеры типа Тартюфа, деспоты, доносчики и мстители, безнаказанно господствуют в стране, творят подлинные злодеяния; беззаконие и насилие — вот результаты их деятельности. Мольер изобразил картину, которая должна была насторожить тех, кто управлял страной. И хотя идеальный король в конце пьесы поступает справедливо (что объяснялось наивной верой Мольера в справедливого и разумного монарха), общественная ситуация, обрисованная Мольером, представляется угрожающей.

Мольер-художник, создавая «Тартюфа», пользовался самыми разнообразными средствами: тут можно обнаружить элементы фарса (Оргон прячется под стол), комедии интриги (история шкатулки с документами), комедии нравов (сцены в доме богатого буржуа), комедии характеров (зависимость развития действия от характера героя). Вместе с тем произведение Мольера — типично классицистская комедия. В ней строго соблюдаются все «правила»: она призвана не только развлекать, но и наставлять зрителя. В «Предисловии» к «Тартюфу» сказано: «Ничем так не проймешь людей, как изображением их недостатков. Упреки они выслушивают равнодушно, а вот насмешку перенести не могут. Комедия в приятных поучениях упрекает людей за их недостатки».

В годы борьбы за «Тартюфа» Мольер создал свои наиболее значительные сатирические и оппозиционные комедии.

Чем же были вызваны столь яростные нападки на «Тартюфа»? Мольера уже давно привлекала тема лицемерия, которое он наблюдал повсюду в общественной жизни. **В этой комедии Мольер обратился к наиболее распространенному в те времена виду лицемерия — религиозному — и писал ее, основываясь на своих наблюдениях за деятельностью тайного религиозного общества — «Общества святых даров», которому покровительствовала Анна Австрийская и членами которого были и Ламуаньон, и Перефикс, и князья церкви, и дворяне, и буржуа.** Король не давал санкции на открытую деятельность этой разветвленной организации, существовавшей уже более 30 лет, деятельность общества была окружена величайшей таинственностью. Действуя под девизом «Пресекай всякое зло, содействуй всякому добру», члены общества главной своей задачей ставили борьбу с вольнодумством и безбожием. **Имея доступ в частные дома, они, по существу, выполняли функции тайной полиции, ведя негласный надзор за подозреваемыми ими, собирая факты, якобы доказывающие их виновность, и на этом основании выдавая мнимых преступников властям.** Члены общества проповедовали суровость и аскетизм в нравах, отрицательно относились ко всякого рода светским развлечениям и театру, преследовали увлечение модами. Мольер наблюдал, как члены «Общества святых даров» вкрадчиво и умело втираются в чужие семьи, как они подчиняют себе людей, полностью завладевая их совестью и их волей. Это и подсказало сюжет пьесы, характер же Тартюфа сложился из типичных черт, присущих членам «Общества святых даров».

«Мещанин во дворянстве» (1670) был написан непосредственно по заказу Людовика XIV. Когда в 1669 г., в результате политики Кольбера, налаживавшего дипломатические и экономические отношения со странами Востока, в Париж прибыло турецкое посольство, король принял его со сказочной роскошью. Однако турки, с их мусульманской сдержанностью, не выразили никакого восхищения по поводу этого великолепия. Обиженный король захотел увидеть на театральных подмостках зрелище, в котором можно было бы посмеяться над турецкими церемониями. Таков внешний толчок к созданию пьесы. Первоначально Мольер придумал одобренную королем сцену посвящения в сан «мамамуши», из которой выросла в дальнейшем вся фабула комедии. В центре ее он поставил ограниченного и тщеславного мещанина, во что бы то ни стало желающего стать дворянином.

Это заставляет его с легкостью поверить, что сын турецкого султана якобы хочет жениться на его дочери.

В эпоху абсолютизма общество было разделено на «двор» и «город». На протяжении всего XVII в. мы наблюдаем в «городе» постоянное тяготение ко «двору»: покупая должности, земельные владения (что поощрялось королем, так как пополняло вечно пустующую казну), заискивая, усваивая дворянские манеры, язык и нравы, буржуа старались приблизиться к тем, от кого их отделяло мещанское происхождение. Дворянство, переживавшее экономический и моральный упадок, сохраняло, однако, свое привилегированное положение. Его авторитет, сложившийся на протяжении веков, спесивость и пусть часто внешняя культура подчиняли себе буржуазию, которая во Франции еще не достигла зрелости и не выработала классового самосознания. Наблюдая взаимоотношения этих двух классов, Мольер хотел показать власть дворянства над умами буржуа, в основе чего лежало превосходство дворянской культуры и низкий уровень развития буржуазии; в то же время он хотел освободить буржуа от этой власти, отрезвить их. Изображая людей третьего сословия, буржуа, Мольер делит их на три группы: те, кому были свойственны патриархальность, косность, консерватизм; люди нового склада, обладающие чувством собственного достоинства и, наконец, те, кто подражает дворянству, оказывающему губительное воздействие на их психику. К числу этих последних относится и главный герой «Мещанина во дворянстве» господин Журден.

Это человек, целиком захваченный одной мечтой – стать дворянином. Возможность приблизиться к знатым людям – счастье для него, все его честолюбие – в достижении сходства с ними, вся его жизнь – это стремление им подражать. Мысль о дворянстве овладевает им полностью, в этом своем умственном ослеплении он теряет всякое правильное представление о мире. Он действует не рассуждая, во вред себе. Он доходит до душевной низости и начинает стыдиться своих родителей. Его дурачат все, кому вздумается; его обворовывают учителя музыки, танцев, фехтования, философии, портные и разные подмастерья. Грубость, невоспитанность, невежество, вульгарность языка и манер господина Журдена комически контрастируют с его претензиями на дворянское изящество и лоск. Но Журден вызывает смех, а не отвращение, потому что, в отличие от других подобных выскочек, он преклоняется перед дворянством бескорыстно, по неведению, как своего рода мечте о прекрасном.

Господину Журдену противопоставлена его жена, истинная представительница мещанства. Это здравомыслящая практичная женщина с чувством собственного достоинства. Она всеми силами пытается сопротивляться мании своего мужа, его неуместным претензиям, а главное – очистить дом от непрошенных гостей, живущих за счет Журдена и эксплуатирующих его доверчивость и тщеславие. В отличие от своего мужа, она не питает никакого почтения к дворянскому званию и предпочитает выдать дочь замуж за человека, который был бы ей ровней и не смотрел бы свысока на мещанскую родню. Молодое поколение – дочь Журдена Люсиль и ее жених Клеонт – люди нового склада. Люсиль получила хорошее воспитание, она любит Клеонта за его достоинства. Клеонт благороден, но не по происхождению, а по характеру и нравственным свойствам: честный, правдивый, любящий, он может быть полезен обществу и государству.

Кто же те, кому хочет подражать Журден? Граф Дорант и маркиза Доримена – люди благородного происхождения, у них изысканные манеры, подкупающая вежливость. Но граф – это нищий авантюрист, мошенник, ради денег готовый на любую подлость, даже на сводничество. Доримена вместе с Дорантом обирает Журдена. Вывод, к которому подводит Мольер зрителя, очевиден: пусть Журден невежествен и простоват, пусть он смешон, эгоистичен, но он – человек честный, и презирать его не за что. В нравственном отношении доверчивый и наивный в своих мечтаниях Журден выше, чем аристократы. Так комедия-балет, первоначальной целью которой было развлечь короля в его замке Шамбор, куда он выезжал на охоту, стала, под пером Мольера, сатирическим, социальным произведением.

В творчестве Мольера можно выделить несколько тем, к которым он неоднократно обращался, развивая и углубляя их. К числу их можно отнести тему лицемерия («Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Мнимый больной» и др.), тему мещанина во дворянстве («Школа жен», «Жорж Данден», «Мещанин во дворянстве»), тему семьи, брака, воспитания, образованности. Первой комедией на эту тему, как мы помним, были «Смешные жеманницы», продолжена она была в «Школе мужей» и «Школе жен», а завершена в комедии «Ученые женщины» (1672), которая высмеивает внешнее увлечение науками и философией в парижских салонах второй половины XVII в. Мольер показывает, как светский литературный салон превращается в «научную академию», где ценят тщеславие и педантизм, где претензиями на правильность и изящество языка пытаются прикрыть пошлость и бесплодие ума (II, 6, 7; III, 2). Поверхностное увлечение философией Платона или

механикой Декарта препятствует женщинам выполнять их непосредственные основные обязанности жены, матери, хозяйки дома. Мольер видел в этом социальную опасность. Он смеется над поведением своих псевдоученых героинь — Филаминты, Белизы, Арманды. Зато он любуется Генриеттой, женщиной ясного трезвого ума и отнюдь не невеждой. Разумеется, Мольер осмеивает здесь не науку и философию, а бесплодную игру в них, приносящую вред практическому здравому взгляду на жизнь.

Последним произведением Мольера, постоянно напоминающим нам о его трагической личной судьбе, стала комедия «Мнимый больной» (1673), в которой смертельно больной Мольер играл главную роль. Как и более ранние комедии («Любовь-целительница», 1665; «Лекарь поневоле», 1666), «Мнимый больной» — это насмешка над современными врачами, их шарлатанством, полным невежеством, а также над их жертвой — Арганом. Медицина в те времена основывалась не на опытном изучении природы, а на схоластических умозрениях, опирающихся на авторитеты, которым переставали верить. Но, с другой стороны, и Арган, маньяк, которому угодно видеть себя больным, — это эгоист, самодур. Ему противостоит эгоизм его второй жены, Белины, женщины лицемерной и корыстной. В этой комедии характеров и нравов изображен страх перед смертью, полностью парализовавший Аргана. Слепо верящий невеждам-врачам, Арган легко поддается обману — он глупый, обманутый муж; но он же — крутой, гневный, несправедливый человек, жестокий отец. Мольер показал здесь, как и в других комедиях, отклонение от общепринятых норм поведения, которое разрушает личность.

Драматург скончался после четвертого представления пьесы, на сцене он почувствовал себя плохо и едва доиграл спектакль. В ту же ночь 17 февраля 1673 г. Мольера не стало. Погребение Мольера, умершего без церковного покаяния и не отрекшегося от «позорной» профессии актера, обернулось общественным скандалом. Парижский архиепископ, не простивший Мольеру «Тартюфа», не позволил хоронить великого писателя по принятому церковному обряду. Понадобилось вмешательство короля. Похороны происходили поздно вечером, без соблюдения должных церемоний, за оградой кладбища, где обычно хоронили безвестных бродяг и самоубийц. Однако за гробом Мольера вместе с родными, друзьями, коллегами шла большая толпа простого люда, к мнению которого так тонко прислушивался Мольер.

2 семестр

Лекция 1. Человек в литературе и искусстве эпохи просвещения

1. Понятие. Хронологические рамки и предпосылки. Специфические особенности.
2. Просвещение в Англии, Франции, Германии
3. Литература Просвещения. Просветительский классицизм, просветительский реализм, сентиментализм, рококо.
4. Просветительский роман Д. Дефо «Робинзон Крузо».
5. Философская повесть Вольтера «Кандид».

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

Понятие. Хронологические рамки и предпосылки

XVIII век – эпоха величайших социально-политических сдвигов в жизни народов Европы и Америки, важнейших общественно-политических событий.

ПРОСВЕЩЕНИЕ – широкое культурное движение в Европе, идейное течение 18 – сер. 19 вв., основанное на убеждении в решающей роли разума и науки в познании «естественного порядка», соответствующего подлинной природе человека и общества.

Цель Просвещения – распространение идеалов научного знания, политических свобод, общественного прогресса и разоблачение соответствующих предрассудков и суеверий.

Центрами идеологии и философии Просвещения были Франция, Англия и Германия. Свое концентрированное выражение идеология Просвещения получила во Франции в период с 1715 по 1789 гг., названный веком Просвещения (*siecle des lumieres*). Невежество, мракобесие, религиозный фанатизм просветители считали причинами человеческих бедствий; выступали против феодально-абсолютистского режима, за политическую свободу, гражданское равенство.

Просвещение было по своей основной направленности антифеодальным. Разум объявлялся высшим критерием оценки окружающего мира, самым могучим орудием его преобразования. Просветители считали, что своей деятельностью способствуют гибели «неразумного» общества и установлению царства разума, но в условиях неразвитости буржуазных

отношений того времени иллюзии просветителей были естественны и, став основой их оптимистической веры в прогресс человечества, стимулировали критическую оценку ими существующего порядка.

«Историческому» человеку, т.е. человеку, развращенному «неразумными» феодальными отношениями, многие просветители противопоставляли «естественного человека», порождение природы, наделяющей его здоровыми нравственными инстинктами и устремлениями. Как и некоторые ренессансные мыслители, деятели Просвещения нередко объявляли индейцев Америки воплощением «естественного человека».

Лежащая в основе концепции «естественного человека» идея равенства всех людей от природы стала философской основой лозунга свободы, равенства и братства, провозглашенного французской революцией. Основываясь на этой идее, просветители вместе с тем предпочитали воспитание революционному преобразованию общества. Задачей же воспитания они объявляли внедрение в сознание человека разумного опыта, т.е. понимание необходимости действовать согласно требованиям разума и справедливости.

Гуманистический идеал человека, оптимистическая вера в возможность преобразования личности на основе идей разума и справедливости, провозглашение внесловной ценности человека, свойственный большинству просветителей универсализм мышления и деятельности, энциклопедичность интересов – все это сближало идеологов Просвещения с деятелями ренессансной культуры. Как и деятели Возрождения, просветители **видели идеал человека в единении с природой**.

Хронологические рамки эпохи определены столетием между Английской Буржуазной революцией (1689) и Великой Французской революцией (1789).

Выделяют (условно) **2 основных периода**:

1) «**век галантный**» (стиль Людовика 15: «После нас хоть потоп») – 1 половина 18 века и 2) «**век революций**» (время просветителей) – 2 половина 18 века. (Раннее Просвещение – в Англии; Классическое Просвещение – во Франции; Позднее Просвещение – в Германии).

Это век великих противоречий. Просветительская идеология и культура не стояли особняком, их истоки – в предшествующих веках.

Истоками идеологии Просвещения являлись античная философия и философия Ренессанса.

Социально-экономические предпосылки: кризис феодализма и начавшееся тремя веками ранее развитие капиталистических отношений в Западной Европе (XIV в.).

Политические предпосылки: деизм (учение о боге как о творце вселенной, которая после ее создания подчинена естественному ходу событий), появление механического материализма, в основе которого познание мира с помощью научных знаний.

Специфику содержания Просвещения характеризуют два момента:

- Социальный и нравственный идеал, то есть то, к чему стремились просветители: деятели просвещения желали утвердить «царство разума», в котором люди были бы совершенными во всех отношениях, где бы восторжествовала гармония интересов свободного индивида и справедливого общества.

- Путь осуществления этого идеала через просвещение, воспитание и образование масс. В этом отношении эпоха просвещения может быть названа золотым веком утопии, так как включала в себя веру в возможность изменить человека рационально изменив социальный и политический строй. Предписывая все свойства человеческой природы воздействию определенных обстоятельств или среды, философия этой эпохи толкала к размышлениям о том, что можно создать такие условия существования, которые бы способствовали торжеству человеческих добродетелей. Никогда культура не рождала такое количество произведений, которые описывали идеальное общество. Даже наиболее прагматические сочинения содержали следы этой утопии (декларация независимости США начиналась словами: все люди сотворены равными и наделены Создателем определенными неотчуждаемыми правами). Идеалы эпохи: свобода, мировое ненасилие, равенство, братство, благосостояние и счастье людей.

Как течение общественной мысли, Просвещение несомненно представляло собой некое единство. Заключалось оно в особом умонастроении, интеллектуальных склонностях и предпочтениях.

Речь идет прежде всего о целях и идеалах Просвещения, таких, как **свобода, благосостояние и счастье людей, мир, ненасилие, веротерпимость** и др., а также о **знаменитом вольнодумстве, критическом отношении к авторитетам всякого рода, неприятии догм.**

Именно разномыслие просветителей, объединенных общими целями и идеалами, явилось предпосылкой исключительной плодотворности их теоретической деятельности. В нескончаемых спорах между ними рождались и оттачивались современные концепции прав человека и гражданина, гражданского общества и плюралистической демократии, правового

государства и разделения властей, рыночной экономики и этики индивидуализма.

При всех национальных особенностях Просвещение имело несколько общих идей и принципов. **Существует единый порядок природы, на познании которого основаны не только успехи наук и благополучие общества, но и морально-религиозное совершенство; верное воспроизведение законов природы позволяет построить естественную нравственность, естественную религию и естественное право.**

Разум, освобожденный от предрассудков, является единственным источником знания; факты суть единственный материал для разума. Рациональное знание должно освободить человечество от социального и природного рабства; общество и государство должны гармонизировать с внешней природой и натурой человека. Теоретическое познание неотделимо от практического действия, обеспечивающего прогресс как высшую цель общественного бытия.

Просвещение зародилось в **Англии** в конце 17 в. в сочинениях его основателя Д. Локка (1632–1704) и его последователей Г. Болингброка (1678–1751), Д. Аддисона (1672–1719), А.Э. Шефтсбери (1671–1713), Ф. Хатчесона (1694–1747) были сформулированы основные понятия просветительского учения: «общее благо», «естественный человек», «естественное право», «естественная религия», «общественный договор».

В учении о естественном праве, изложенном в «Двух трактатах о государственном правлении» (1690) Д. Локка, обоснованы основные права человека: свобода, равенство, неприкосновенность личности и собственности, которые являются естественными, вечными и неотъемлемыми. Людям необходимо добровольно заключить общественный договор, на основе которого создается орган (государство), обеспечивающий охрану их прав. Понятие об общественном договоре было одним из основополагающих в учении об обществе, выработанном деятелями раннего английского Просвещения.

Английское Просвещение сосредоточено на проблемах утилитарной морали (Шефтсбери, Хатчесон, Гартли, Мандевилль) и сенсуалистической эстетики (Хом, Берк, Шефтсбери, Хатчесон). В гносеологии оригинальна шотландская школа «здравого смысла». Английский деизм более увлечен проблемой веротерпимости и свободомыслия, чем богословскими проблемами (Толанд, С. Кларк, А. Коллинз).

Большинство английских просветителей не проявляли склонности к абстрактному теоретизированию. В литературе они предпочитали легкие и подвижные жанры, старались облечь свои философские, экономические и

политические идеи в форму занимательного рассуждения или сатирического обличения. Некоторые из них сделали блестящую политическую карьеру: например, граф Шевфтсбери был членом парламента, а виконт Болингсброк - министром.

Специфика Английского Просвещения:

1. Лояльность по отношению к церкви и государству, так как уже к началу XVII века в Англии существовала парламентская монархия, следовательно, демократическая борьба политических течений и партий, а церковь проводила гибкую религиозную политику (не выступала в оппозиции просвещения, а наоборот поддерживала лозунги). Английская церковь не противопоставляла себя Просвещению, а в какой-то мере даже отвечала его идеалу веротерпимости. Это имело далеко идущие последствия для культурного развития страны, поскольку позволило сохранить равновесие между традиционными ценностями, хранительницей которых выступала церковь, и новаторскими, которые несло Просвещение.

2. Именно в Англии родился прагматизм (философия выгоды), который в качестве своего культа выбрал деньги. Идеологом английского просвещения стал Джон Локк (1632-1704), главное сочинение – "Опыт о человеческом разумении", где он говорит о неотчуждаемых правах: жизнь, свобода, собственность.

Просвещение способствовало закреплению в характере англичан таких черт, как предприимчивость, изобретательность, практицизм. Выступая в защиту индивидуальных прав и свобод, английское Просвещение, безусловно, признавало и право каждого человека преследовать свой частный интерес.

Франция. В 18 веке центром просветительского движения становится Франция. Идеологи: К.А. Гельвеций, П.А. Гольбах, Монтескьё (1689-1755), Вольтер (1694-1778), Жан-Жак Руссо (1712-1778), Д. Дидро (1712-1784).

Французские просветители идеализируют прошлое (республиканский строй античности), наиболее радикальная форма – **руссоизм** (проповедь атеизма) – подчинение личности общественным целям и отказ от различных форм государственности, воспитания человека будущего.

Философия французского Просвещения отличается своей радикальной социальной и антиклерикальной направленностью. Для нее характерна блестящая литературная форма, в ряде случаев дающая литературные и публицистические шедевры (Дидро, Вольтер, Руссо). При все своем остром интересе к социальной и исторической проблематике французские просветители не создают общей философии истории, растворяя специфику

исторического в природе с ее властью случайности и в произволе человеческой воли.

Общественно-политическая жизнь Франции в XVIII в. характеризовалась большой инерцией привычек и традиций, унаследованных от феодального прошлого. Влиятельные общественные слои сопротивлялись новым веяниям, которые несло с собой Просвещение. В борьбе с ним просветители не могли в полной мере опереться ни на общественное мнение, еще не вполне сформировавшееся, ни на правительство, подчас относившееся к ним с нескрываемой враждебностью. Поэтому во Франции просветители не имели такого влияния в обществе, как в Англии и Шотландии, где цели и идеалы Просвещения вошли в плоть и кровь национальной культуры.

Во Франции уделом просветителей было своего рода "отщепенчество", порождавшее в их среде политический радикализм в мессианские настроения. Большинство видных деятелей просветительского движения Франции подвергались преследованиям за свои убеждения. Дени Дидро побывал в заключении в Венсенском замке, Вольтер (настоящее имя - Франсуа Мари Аруэ) – в Бастилии. Клод Гельвеций из-за нападок был вынужден отречься от своей книги "Об уме". По цензурным причинам не раз прерывалось печатание знаменитой "Энциклопедии", выходявшей в свет отдельными томами в течение 1751-1772 гг. Все это заставляло просветителей облекать свои мысли в оболочку абстрактных теорий, недоступных пониманию широкой публики.

Специфика Французского Просвещения:

1. Антифеодализм и антиабсолютизм
2. Политический радикализм и оппозиционность существующему строю.
3. Сильное влияние аристократической культуры (Это проявилось в утонченности и изысканности литературных произведений, составивших его славу. У аристократии просветители заимствовали и салонную форму общения)
4. Склонность французских просветителей к отвлеченному теоретизированию.

На первом этапе французского Просвещения главными фигурами выступали Ш.Л. Монтескье (1689–1755) и Вольтер (Ф.М. Аруэ, 1694–1778). В трудах Монтескье получило дальнейшее развитие учение Локка о правовом государстве. В трактате «О духе законов» (1748) был сформулирован принцип разделения властей на законодательную, исполнительную и судебную. В «Персидских письмах» (1721) Монтескье

наметил тот путь, по которому должна была пойти французская просветительская мысль с ее культом разумного и естественного.

Однако Вольтер придерживался иных политических взглядов. Он был идеологом просвещенного абсолютизма и стремился привить идеи Просвещения монархам Европы (служба у Фридриха II, переписка с Екатериной II). Он отличался явно выраженной антиклерикальной деятельностью, выступал против религиозного фанатизма и ханжества, церковного догматизма и главенства церкви над государством и обществом. Творчество писателя разнообразно по темам и жанрам: антиклерикальные сочинения «Орлеанская девственница» (1735), «Фанатизм, или Пророк Магомет» (1742); философские повести «Кандид, или Оптимизм» (1759), «Простодушный» (1767); трагедии «Брут» (1731), «Танкред» (1761); «Философские письма» (1733).

На втором этапе французского Просвещения основную роль играли Дидро (1713–1784) и энциклопедисты. «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (1751–1780) стала первой научной энциклопедией, в которой излагались основные понятия в области физико-математических наук, естествознания, экономики, политики, инженерного дела и искусства. В большинстве случаев, статьи были основательными и отражали новейший уровень знаний. Вдохновителями и редакторами «Энциклопедии» явились Дидро и Ж. Д'Аламбер (1717–1783), в ее создании принимали активное участие Вольтер, Кондильяк, Гельвеций, Гольбах, Монтескье, Руссо. Статьи по конкретным областям знания писали профессионалы – ученые, писатели, инженеры.

Третий период выдвинул фигуру Ж.-Ж. Руссо (1712–1778). Он стал наиболее видным популяризатором идей Просвещения, введшим в рационалистическую прозу просветителей элементы чувствительности и красноречивого пафоса. Руссо предложил свой путь политического устройства общества. В трактате «Об общественном договоре, или Принципы политического права» (1762) он выдвинул идею народного суверенитета. По ней, правительство получает власть из рук народа в виде поручения, которое оно обязано выполнять в соответствии с народной волей. Если оно эту волю нарушает, то народ может ограничивать, видоизменять или отобрать данную им власть. Одним из средств такого возврата власти может стать насильственное свержение правительства. Идеи Руссо нашли свое дальнейшее развитие в теории и практике идеологов Великой французской революции.

Германия. Период позднего Просвещения (конец 18 – нач. 19 в.) связан со странами Восточной Европы, Россией и Германией. Новый импульс Просвещению придает немецкая литература и философская мысль.

Немецкие просветители были духовными преемниками идей английских и французских мыслителей, но в их сочинениях они трансформировались и принимали глубоко национальный характер. Самобытность национальной культуры и языка утверждал И.Г. Гердер (1744–1803). Его основное произведение «Идеи к философии истории человечества» (1784–1791) стало первой основательной классической работой, с которой Германия вышла на арену мировой историко-философской науки. Философским исканиям европейского Просвещения было созвучно творчество многих немецких писателей.

Вершиной немецкого Просвещения, получившей мировую славу, стали такие произведения, как «Разбойники» (1781), «Коварство и любовь» (1784), «Валленштейн» (1799), «Мария Стюарт» (1801) Ф. Шиллера (1759–1805), «Эмилия Галотти», «Натан Мудрый» Г.Э. Лессинга (1729–1781) и особенно «Фауст» (1808–1832) И.-В. Гете (1749–1832).

В формировании идей Просвещения важную роль играла философия Г.В. Лейбниц (1646–1716) и И. Кант (1724–1804). Традиционную для Просвещения идею прогресса развивал в «Критике чистого разума» И. Кант (1724–1804), ставший основателем немецкой классической философии.

Немецкое Просвещение более метафизично и плавно вырастает из традиций классического рационализма 17 в. (Чирнхауз, Пуфендорф, Томазий, Вольф, Крузиус, Тетенс). Позднее немецкое просвещение увлечено религиозными спорами (под влиянием пиелистского фермента) о веротерпимости, пантеизме, соотношении прав государства и церкви (Реймарус, Мендельсон, Лессинг, Гердер). Баумгартен и Лессинг вносят заметный вклад в эстетику. Гердер – один из первых создателей принципа историзма – создает обширную картину эволюции природы от неорганической материи до высших форм человеческой культуры.

Специфика Немецкого Просвещения:

1. Существование католического просвещения. Если во всех остальных странах тот, кто боролся с церковью, тот выходил из нее, то в Германии каждый желающий стремился исправить ее изнутри по принципу: кто сильно любит, тот сильно бьет.
2. Увлечено религиозными спорами о веротерпимости, пантеизме, соотношении прав государства и церкви.

Исторической границей европейского Просвещения становятся 1780-1790-е гг. В эпоху английской промышленной революции на смену публицистам и идеологам в культуру пришли инженеры и предприниматели. Великая французская революция разрушила исторический оптимизм Просвещения. Немецкая литературно-философская революция пересмотрела статус разума.

Просвещение было скорее идеологией, чем философией, и поэтому оно быстро вытесняется немецкой классической философией и романтизмом, получив от них эпитет «плоского рационализма». Однако Просвещение находит союзников в лице позитивистов 2-й половины 19 века и обретает «второе дыхание» в 20 веке, воспринимаясь иногда как альтернатива и противоядие в борьбе с тоталитаризмом. Так, просвещенческие мотивы звучат, например, в работах Гуссерля, М. Вебера, Рассела, Витгенштейна.

Специфика культуры эпохи Просвещения:

В художественной культуре Просвещения не было единого стиля эпохи, единого художественного языка. В нем одновременно существовали разнообразные стилевые формы: позднее барокко, рококо, классицизм, сентиментализм, предромантизм. Менялось соотношение различных видов искусства. На первый план вышли музыка и литература, возросла роль театра.

Происходила смена в иерархии жанров. Историческая и мифологическая живопись «большого стиля» 17-го столетия уступила место картинам на бытовые и нравоучительные темы (Ж.Б.Шарден (1699–1779), У.Хогарт (1697–1764), Ж.Б.Грез (1725–1805)). В жанре портрета наблюдается переход от парадности к интимности (Т. Гейнсборо, 1727–1788, Д. Рейнольдс, 1723–1792).

В театре возникает новый жанр буржуазной драмы и комедии, в которых выводится на сцену новый герой, представитель третьего сословия – у П.О. Бомарше (1732–1799) в «Севильском цирюльнике» (1775) и «Женитьбе Фигаро» (1784), у К. Гольдони (1707–1793) в «Слуге двух господ» (1745, 1748) и «Трактирщице» (1753). В истории мирового театра заметно выделяются имена Р.Б. Шеридана (1751–1816), Г. Филдинга (1707–1754), К. Гоцци (1720–1806).

В эпоху Просвещения происходит небывалый взлет музыкального искусства. После реформы, проведенной К.В. Глюком (1714–1787), опера становится синтетическим искусством, соединяющим в одном спектакле музыку, пение и сложное драматическое действие. На высшую ступень классического искусства поднял Ф.Й. Гайдн (1732–1809) инструментальную музыку. Вершиной музыкальной культуры Просвещения является творчество

И.С. Баха (1685–1750) и В.А. Моцарта (1756–1791). Особенно ярко просветительский идеал проступает в опере Моцарта «Волшебная флейта» (1791), которую отличает культ разума, света, представление о человеке как о венце Вселенной.

Характерные черты эпохи Просвещения:

- Деизм как учение свободомыслия открывало возможность выступать против религиозного фанатизма за свободу совести, за освобождение науки от церковной опеки. Постепенно христианская вера теряет свою силу, проявляет стремление освободить религию от церковного учения, вывести ее из естественного знания.

- Светскость – вытеснение религиозных начал из всех сфер культуры (светское зодчество впервые берет верх над церковным, храмовым).

- Апелляция просветителей к природе, следовательно, космополитизм. Выражался в осуждении национализма и убеждении в равных возможностях наций. НО отрицательным следствием было падение чувства патриотизма.

- Научность. Этому в немалой степени способствует расцвет математики и естественных наук. Наука окончательно вошла в жизнь человека на равных с философией и религией. Научные знания, которые раньше были достоянием только узкого круга ученых, выходят за пределы университетов и лабораторий, становятся предметом обсуждений в светских салонах. Теперь не только ученые, но и литераторы пытаются изложить последние достижения науки и философии (например, французская энциклопедия Дидро).

- Рационализм (идея о всесильности человека в мире), тесно связан с научностью. Идеологи просвещения хотели провозгласить новое евангелие, евангелие разума, сводившиеся только к человеческому разуму, только с помощью разума можно было достигнуть истины о человеке и окружающем мире. Человек может и должен действовать разумно, а общество может и должно быть устроено рационально. НО век разума имел и другие противоречивые тенденции: реализму противостояла тяга ко всему фантастическому (в элитарных кругах – масонство, в народных массах – авантюризм и тяга к приключениям).

- Идея прогресса. Прогресс через разум – путь развития европейской цивилизации. Этот путь принес ряд разрушительных последствий (изобретение доктора Гельятина, атомная бомба).

- Абсолютизация воспитания в формировании нового человека. Достаточно создать целесообразные условия воспитания для детей и в

течение одного, двух поколений все несчастья общества будут искоренены (особая роль садов и парков).

· Публичность и театральность. Возник новый вид связей: искусство и общество – салоны, которые не только играли важную роль в жизни интеллектуальной элиты, но и становились местом диспутов по важным вопросам государственности.

В пределах литературы и искусства Просвещения активно взаимодействовали, оказывая влияние друг на друга и нередко борясь между собой, разные художественные направления, главными среди которых были **просветительский классицизм, просветительский реализм и сентиментализм**. Каждое из этих направлений обладало своей спецификой, но всем им свойственны общие идейно-художественные черты.

Литература Просвещения вырастает из классицизма XVII века, наследуя его рационализм, представление о воспитательной функции литературы, внимание к взаимодействию человека и общества.

В просветительской литературе происходит существенная **демократизация героя**, что соответствует общему направлению просветительской мысли. Герой литературного произведения в XVIII веке перестает быть “героем” в смысле обладания исключительными свойствами и перестает занимать высшие ступени в социальной иерархии. Он остается “героем” только в другом значении слова – центральным действующим лицом произведения. С таким героем может идентифицировать себя читатель, поставить себя на его место; этот герой ни в чем не выше обычного, среднего человека. Но поначалу этот **узнаваемый герой**, чтобы привлечь интерес читателя, должен был действовать в незнакомой читателю обстановке, в обстоятельствах, пробуждающих воображение читателя. Поэтому с этим **“обыкновенным”** героем в литературе XVIII века все еще происходят необыкновенные приключения, из ряда вон выходящие события, ведь для читателя XVIII века они и оправдывали повествование об обыкновенном человеке, в них заключалась занимательность литературного произведения. Приключения героя могут разворачиваться в разном пространстве, близко или далеко от его дома, в привычных общественных условиях или в неевропейском обществе, а то и вне общества вообще. Но неизменно **литература XVIII века заостряет и ставит, показывает крупным планом проблемы государственного и общественного устройства, места личности в обществе и влияния общества на отдельную личность**.

Прежде всего, литература и искусство просветительской эпохи прямо и непосредственно связаны с идеологией Просвещения. Деятели Просвещения нередко были не только писателями, но и философами, политическими мыслителями; они расценивали свою писательскую деятельность как прямое продолжение той борьбы, которую вели в других сферах духовной жизни. Литература и искусство Просвещения насквозь пронизаны философской проблематикой; нередко художественное произведение призвано прежде всего иллюстрировать, раскрыть в конкретно-чувственной форме те или иные философские идеи. Этим объясняется появление в литературе таких, например, жанров, как философская повесть.

Характерное для деятелей Просвещения стремление оказать прямое влияние на умы и [сердца](#) современников определили откровенную, подчеркнутую публицистичность их творчества, а, следовательно, и акцентированную тенденциозность. Поэтому в литературе Просвещения значительное место принадлежало *публицистическим жанрам* — *журнальному очерку, трактату-рассуждению, диалогу и т. д.* Еще более существенно проникновение злободневно публицистических элементов в традиционные жанры литературы – роман, комедию, поэму и т. п.

Просветители признавали огромную роль искусства в общественной жизни, видя в нем едва ли не важнейшее средство просвещения. Бытовавший в эстетике со времен античности принцип «поучать развлекая» получает у просветителей новое толкование: литература и искусство призваны не только поучать, но и воспитывать, формировать человека в идеалах разума.

Основным объектом художественного познания становится современность, получающая в произведениях просветителей конкретно-историческую детализацию. Даже в произведениях, посвященных истории (например, в драматургии Вольтера), просветители акцентируют национальный и исторический колорит, хотя и ограничиваются при этом чаще всего чисто внешними аксессуарами.

Недостаточный историзм просветительского мышления ярче всего обнаруживается в характерном для произведений просветителей *действенном конфликте: столкновении между новыми, гуманистическими идеалами и старым, «неразумным» обществом. Этот конфликт, как правило, имеет прямо или косвенно выраженный сословный характер. Всякое явление оценивается в зависимости от того, соответствует ли оно нормам здравого смысла и «естественного» поведения либо отклоняется от них; отсюда и присущее, как правило, просветительской литературе отчетливое деление персонажей на положительные и отрицательные. Присущий же большинству просветителей исторический оптимизм*

находит свое выражение в счастливой концовке или, по крайней мере, моральной победе добра над злом.

Ранее других формируется **просветительский классицизм**. В трудах, посвященных XVIII веку, это направление нередко оценивается как пришедший в упадок «высокий» классицизм XVII в. Это не совсем так. Конечно, между просветительским и «высоким» классицизмом существует преемственная связь, но просветительский классицизм — это цельное художественное направление, раскрывающее не использованные до того художественные потенции классицистского искусства и обладающее специфическими чертами.

Разрабатывая, как и в XVII в., преимущественно жанры трагедии, эпопеи, оды, *просветительский классицизм исходит из признания существования вечных и объективных законов искусства, опирающихся на законы разума, и потому отвергает стихийное вдохновение, поэтические «вольности».* Сохраняются и такие важные принципы классицистской эстетики, как предпочтение разума чувству, рационального — эмоциональному, общего — частному; требование гармонии и соразмерности частей, лаконизма композиции и т. д.

Принципиально новые черты в искусстве просветительского классицизма возникают, во-первых, потому, что рационалистический подход к окружающему миру здесь сосуществует с сенсуализмом, во-вторых, потому, что в отличие от сторонников «высокого» классицизма Вольтер, Александр Поуп и другие представители просветительского классицизма откровенно *подчиняют свое творчество задачам активной и непримиримой борьбы против «неразумного» строя.*

Существенно меняется понимание смысла, задач и характера таких, например, жанров, как трагедия. В «высоком» классицизме фабулу трагедии обычно составляла любовная коллизия, *у просветителей нередко тема любви вовсе исчезает, сменяется философской проблематикой.* Источником трагедии здесь становится не внутренний психологический конфликт в сознании героя, а *столкновение человека с враждебными ему силами общества.* В результате ослабляется и отодвигается на задний план психологический анализ, а задачей трагедии объявляется не аристотелевский катарсис, т. е. очищение через страх и сострадание, а возмущение общественным злом, его активное неприятие. Авторы обычно обращаются не только к разуму зрителей и читателей, но и к их чувствам. Этому способствует усиление зрелищности произведений, сценические эффекты, динамичность интриги и т. д.

Еще более существенно то, что классицисты XVIII в. отказываются от принципа дистанцированности сценического действия. Дистанция между героями пьесы и зрителями систематически и сознательно преодолевается благодаря насыщению произведения прямыми аллюзиями на современность. Аристотелевское противопоставление истории (единичного) поэзии (всеобщему) снимается переосмыслением истории и наполнением ее актуальной проблематикой.

Просветительский классицизм стремился максимально усилить индивидуальность и личностное начало. В литературе – роман, в архитектуре – реализм, стремление к научному эксперименту

Черты просветительского классицизма еще более отчетливо проступают в так называемом *«революционном классицизме»*, возникшем во Франции в годы буржуазной революции конца века. Философская трагедия здесь сменяется политической, аналогии с современностью еще более откровенны, а борьба против «старого режима» дополняется идеей «народного блага». Для «революционного классицизма» характерно и более органичное, чем прежде, освоение античной темы, причем писатели обращаются преимущественно к истории не императорского, а республиканского Рима.

Расцвет **просветительского реализма** относится к зрелому этапу Просвещения. Выдвигая, как и классицисты, принцип «подражания природе», писатели-реалисты истолковывали его гораздо шире своих предшественников. Этот принцип, хотя и истолковывался в духе метафизического материализма, означал вместе с тем признание, во-первых, способности искусства достоверно воспроизводить реальность; во-вторых, необходимости изображать в художественных произведениях все сферы действительности – и высокие, и низкие; в-третьих, огромной преобразующей роли искусства в жизни человека и общества.

Характерной особенностью просветительского реализма является предпочтение современности как объекта изображения. При этом социальная и географическая среда и сам человек получают здесь гораздо более детализированное конкретно-историческое воплощение, чем в ренессансной и барочной литературе.

Просветительский реализм решительно отвергает иерархию жанров; появляются новые жанры, взрывающие классицистские каноны, например **мещанская трагедия и драма, «слезная комедия»**.

На первый план выдвигается роман, понимаемый как «эпос частной жизни» и обогащающийся многими новыми жанровыми разновидностями. Именно в романе с особой полнотой раскрывается универсальный,

всеобъемлющий характер социальной критики в просветительском реализме. В нерасторжимом единстве здесь предстают отрицание всех тех сторон жизни общества и поведения человека, которые не соответствуют требованиям разума и чувства («естественной природы»), и утверждение просветительской нормы как позитивной программы. С этим связаны и такие важные особенности просветительского реализма, как оптимистическая вера в торжество здорового нравственного начала, откровенная тенденциозность, демократизм в выборе героя.

Англия XVIII века стала родиной **просветительского романа**. Впервые столь систематически и настойчиво писатели обращаются к изображению судьбы рядового человека, обнаруживая в нем неисчерпаемые запасы человечности, благородства, нравственной стойкости. При этом характер героя дается во взаимодействии с окружающей его общественной средой. В просветительском романе характер героя нередко представлен в эволюции под воздействием различных жизненных перипетий. Подобное динамичное восприятие человеческого характера и породило просветительский жанр «воспитательного» романа.

Роман направлен на художественное исследование современной действительности, и английская литература оказалась особенно благоприятной почвой для качественного скачка в развитии жанра, каким стал просветительский роман в силу нескольких обстоятельств. Во-первых, Англия – родина Просвещения, страна, где в XVIII веке реальная власть уже принадлежала буржуазии, и буржуазная идеология имела самые глубокие корни. Во-вторых, возникновению романа в Англии способствовали особые обстоятельства английской литературы, где в течение полутора предыдущих веков постепенно в разных жанрах складывались эстетические предпосылки, отдельные элементы, синтез которых на новой идеологической почве и дал роман. Из традиции пуританской духовной автобиографии в роман пришла привычка и техника интроспекции, приемы изображения тонких движений внутреннего мира человека; из жанра путешествий, описывавшего плавание английских моряков, – приключения первопроходцев в дальних странах, опора сюжета на приключения; наконец, из английской периодики, из эссеистики Аддисона и стиля начала XVIII века роман усвоил приемы изображения нравов повседневности, бытовых подробностей.

Роман, несмотря на его популярность у всех слоев читателей, еще долгое время считался “низким” жанром.

Исторически позднее других в Просвещении появляется третье направление – **сентиментализм**. Сентиментализм возникает в эпоху, когда реальность уже начинает все более решительно опровергать

просветительские надежды на движение человечества к царству разума. Развитие буржуазных отношений сперва в Англии, где осуществляется промышленный переворот, а затем и во Франции, обнаруживает в новом, складывающемся строе черты такого же эгоизма и своекорыстия, как и в феодальном обществе. В этих условиях начинает меркнуть оптимистическая вера просветителей в возможность разрешения общественных противоречий с помощью разума. В противовес разуму выдвигается новый критерий – **чувство**. Оно – естественное проявление человеческой природы; как и разум, оно противопоставляется искажающим характер человека предрассудкам – политическим, сословным, религиозным. Очень точно охарактеризовала сентиментализм М. Л. Тронская: «Сила разума и непосредственность чувства равно обращены против одного врага – феодального произвола; культ чувства не есть отказ от завоеваний разума, это лишь протест растущего человека против централизованной опеки разума, испытание разума чувством»

Сентиментализм приобрел в различных странах весьма своеобразные черты: родившись прежде всего в Англии, во Франции он представлен главным образом творчеством Руссо и его последователей, а в Германии – движением «Бури и натиска» (Фридрих Клингер, Иоганн Готфрид Гердер, Якоб Ленц, Генрих Вагнер, Готфрид Бюргер). При всем конкретном разнообразии его идей и художественных форм в мировоззрении и творчестве сентименталистов неизменно наличествуют три важнейших элемента: **культ чувства; культ природы, острое ощущение ее благости и красоты; культ человеческой личности**. В связи с этим решительно пересматривается сентименталистами проблема воспитания: целью его объявляется формирование чувствительности, т. е. особой восприимчивости к красоте природы, непосредственным движениям души, состраданию и т. п.

У сентименталистов акцент переносится с изображения объективной социальной действительности, присутствующей в их произведениях лишь как враждебная человеку губительная сила, на исследование внутреннего мира героя, его переживаний. Углубляется психологический анализ; весьма важную роль приобретает пейзаж, одухотворенный человеческим чувством и нередко становящийся зеркалом этих чувств.

Писатели сентименталистского направления особенно демократичны в выборе героя: нередко это простолюдин, труженик, которого отличает близость к природе, естественность и чувствительность, столь недостающие «цивилизованному» горожанину. Сентименталисты много сделали для возрождения интереса как к народной поэзии, так и к творчеству Шекспира и Рабле, которых особенно ценили за верность природе и народность.

Ослабление оптимистической веры в силу разума и в его грядущее торжество придает произведениям сентименталистов оттенок грусти, меланхолической созерцательности, идиллического восприятия природы.

Конечно, среди сентименталистов не было полного единства. Исходя из общих посылок – культа чувства, природы и личности, писатели приходили к весьма несходным выводам: одних посприятие этих ценностей в современном обществе влекло не только к резкой критике его, но нередко и к поискам самых радикальных мер переустройства общества; другие прославляли идеализированный патриархальный быт, проповедовали уход от социальных бурь на лоно природы. Но и те, и другие отвергали корыстолюбивое, продажное и эгоистическое общество, в котором жили.

Менее значительную, чем эти три направления, но все же заметную роль в просветительском искусстве играет течение **рококо**, возникшее еще в XVII в. в рамках классицистского направления. И в классицизме, и в Просвещении литература рококо оттеснена на периферию. Для этой литературы характерны небольшие по размеру произведения (в поэзии, например, писатели рококо разрабатывают преимущественно жанры сонета, мадригала, рондо, баллады, эпиграммы), шутовское или шутовско-ироническое содержание и ориентация на узкий круг читателей-посетителей аристократических салонов. Но из этого не следует, что искусство рококо – свидетельство «заката феодальной культуры», как еще недавно полагали. Верно, что для писателей рококо характерны гедонистические настроения, галантная игра, шутка. Действительно, они предпочитают воспевать дары Вакха и Венеры и весьма далеки от прославления гражданских идеалов. В «легкой», «поверхностной» поэзии и прозе рококо отразился не только очевидный упадок культуры феодальных классов, но и глубоко скептическое неприятие безрадостной реальности, притом как «старого режима», так и формирующегося нового общества, неприятие любой абсолютизированной нормы – будь то разум или чувствительность. Выстраивая иллюзорный мир, они осознают эту иллюзорность ничуть не меньше, чем их критики. Они шутят, но на краю пропасти, и это ощущение хрупкости, эфемерности создаваемого ими мира приоткрывает затаенный трагизм их мировосприятия.

Литература рококо – это сознательная эстетическая утопия, возникающая как результат скептической оценки некоторых существенных сторон просветительской мысли.

По мере появления и углубления кризиса просветительской идеологии и культуры становится все более очевидной критическая по отношению к основополагающим принципам Просвещения направленность различных тенденций, обнаруживающихся в разных странах. Эти тенденции ко все

более последовательному отрицанию просветительской модели мира в своей совокупности образуют течение в пределах Просвещения, называемое обычно *предромантизмом* (или *реромантизмом*).

Искусство предромантизма наиболее полно представлено в Англии, где кризис Просвещения стал очевиден значительно раньше, чем в других странах. Здесь же отчетливее всего выявились и характерные черты этого течения: подчеркнутый иррационализм; полемическое обращение к средневековью, презиравшемуся последовательными просветителями; фантастика и своеобразная эстетика ужасного, рассчитанные на пробуждение в человеке не чувства красоты, а чувства возвышенного (так называемый «готический роман»); особый фольклоризм, переосмысляющий народное творчество как свидетельство национально самобытного пути различных народов и как противовес просветительскому космополитическому рационализму (поэзия Чаттертона, прозаические поэмы Макферсона и «оссианистская» поэзия).

Лекция 3. Просветительский роман Д. Дефо «Робинзон Крузо»

План:

1. Жизнь и творчество писателя.
2. Сюжет романа.
3. Анализ образов просветительского романа.

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

1. Жизнь и творчество писателя.

Когда почти шестидесятилетний известный журналист и публицист Даниэль Дефо (1660–1731 гг.) писал в 1719 году “Робинзона Крузо”, он меньше всего думал о том, что из-под его пера выходит новаторское произведение, первый в литературе Просвещения роман. Он не предполагал, что именно этому тексту потомки отдадут предпочтение из 375 произведений, уже опубликованных за его подписью и заслуживших ему почетное имя “отца английской журналистики”. За спиной у Дефо к моменту создания романа был огромный жизненный опыт: он выходец из низшего класса, в юности он был участником мятежа герцога Монмутского, избежал казни, путешествовал по Европе и разговаривал на шести языках, познал улыбки и измены Фортуны. Его ценности – богатство, преуспевание, личная ответственность человека перед Богом и собой – это типично пуританские, буржуазные ценности, и биография Дефо – красочная, исполненная

событиями биография буржуа эпохи первоначального накопления. Он всю жизнь затевал разные предприятия и говорил о себе: “Тринадцать раз я становился богат и снова беден”. Политико-литературная активность привела его к гражданской казни у позорного столба.

Творчество Дефо,

Daniel Defoe (англ.) ~1659 - 1731 Великобритания Английский пастор (по образованию); разведчик, публицист и писатель, один из основателей жанра английского реалистического романа.

В 1719 году Даниель Дефо издал самое известное своё произведение - роман: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Норка», который породил волну литературных подражаний-робинзонад. Наиболее известное - Жюль Верн, Таниственный остров. *«Робинзонада - это созданная воображением мыслителя и писателя ситуация, в которой отдельная человеческая личность (иногда небольшая группа людей) поставлена в условия жизни и труда вне общества. Робинзонада - это, если хотите, экономическая модель, в которой исключаются отношения людей между собой, т. е. общественные отношения, и оставлены только отношения обособленного человека с природой...»*. Аникин А.В., Юность науки: жизнь и идеи мыслителей-экономистов до Маркса, М., «Политиздат», 1979 г., с. 114.

«Этот роман основан на истории шотландца Александра Селкирка, который провёл на необитаемом острове четыре года. Однако роман Дефо - больше чем документальный очерк. За романом, посвящённым жизни Робинзона на необитаемом острове, последовали продолжения - «Дальнейшие приключения Робинзона Крузо», книга о приключениях Робинзона в разных странах мира, в том числе в Китае и Сибири, и «Серьёзные размышления о жизни и удивительных приключениях Робинзона Крузо». Но ни вторая, ни третья части романа не завоевали такой популярности, как первая.

В «Робинзоне Крузо» роман как жанр находится ещё в стадии становления и в силу этого, как отмечали исследователи, «совмещает в себе множество различных литературных жанров. Это путешествие; это автобиографический роман приключений; это «роман воспитания»». Ближе к концу романа в нём также появляются элементы патриархальной утопии, идеального сосуществования людей в идеальном мини-государстве: «Теперь мой остров был заселён, и я считал, что у меня изобилие подданных. Часто я не мог удержаться от улыбки при мысли о том, как похож я на короля. Во-первых, весь остров был неотъемлемою моею собственностью, и, таким образом, мне принадлежало несомненное право господства. Во-

вторых, мой народ был весь в моей власти: я был неограниченным владыкой и законодателем. Все мои подданные были обязаны мне жизнью, и каждый из них, в свою очередь, готов был, если б понадобилось, умереть за меня. Замечательно также, что все трое были разных вероисповеданий: Пятница был протестант, его отец - язычник и людоед, а испанец - католик. Я допускал в своих владениях полную свободу совести. Но это между прочим». Даниель Дефо, Робинзон Крузо. История полковника Джека, М., «Художественная литература», 1974 г., с. 197. «Робинзон Крузо» положил начало новому поджанру романа - так называемой «робинзонаде», истории выживания человека или небольшой группы людей в изоляции от остального мира. После появления романа Дефо на читателей хлынул целый поток робинзонад, не иссякший и до века XX. [...]

Традиционно про «Робинзона» говорят, что главный предмет романа - борьба человека с природой, но ведь борьбы с природой как таковой здесь нет, природные условия острова, на который попадает Робинзон, достаточно мягки и благоприятны для жизни человека [...]

В «Робинзоне Крузо» впервые соединились полная сосредоточенность человека на себе в силу обстоятельств (которые, однако, тяготят его куда меньше, чем могли бы, о чём свидетельствует едкое замечание Диккенса, что за тридцать лет Робинзон ничуть не переменялся) и одновременно энергичное целенаправленное действие, а не рефлексия. Рефлексия в романе тоже присутствует, но направлена совсем на иные предметы, нежели в тех произведениях, которые мы рассматривали раньше, а также подчинена практической цели, чёткой и, главное, достижимой цели - обеспечению максимального материального благосостояния человека. В силу отсутствия психологической проработки характера Робинзона и какого бы то ни было его психологического развития персонажа Дефо можно назвать не столько человеком из плоти и крови, сколько идеологемой автора. Рефлексия, о которой было сказано выше, направлена на постепенное постижение того, каким должен быть человек, чтобы быть счастливым в своей земной жизни». Ковалевская Т.В., Человек героический в английской литературе, СПб, «Дмитрий Булавин», 2012 г., с. 189-190 и 192-193.

В своей публицистике Даниель Дефо пропагандировал здравомыслие и практицизм, выступал в защиту веротерпимости и свободы слова. «Около пятнадцати лет он издавал одно из первых в Англии периодических изданий «Обозрение», оттачивая ставшие сегодня привычными в журналистике жанры - например, «спрашивайте - отвечаем» (причём вопросы редактор придумывал сам); журналистские мистификации и мнимые дискуссии; беседы с реальными и вымышленными персонажами, служащие как бы

естественным, «жизненным» обоснованием тех проектов, которые Дефо продвигал (например, о пенсиях и страховках для моряков). Но фактически в течение всего этого времени он задавал и транслировал читателям образцы понимания и рассуждения в самых разнообразных практических ситуациях новой английской жизни, апеллируя к расчёту, разуму и рефлексии человека». Копылов Г.Г., Трансформация схем познания в ходе формирования новых наук (1620–1750), в Сб.: Методология: вчера, сегодня, завтра, Том III, М., «Школа Культурной Политики», 2005 г., с. 437. «Одна из оригинальных особенностей Дефо (кстати, характерная и для Оноре Бальзака): при великолепном знании людей и различных занятий он в финансовых делах, «бизнесе» не преуспел, пускаясь в авантюры и периодически разоряясь. Приходилось ему и писать по указке богатых, притворяясь независимым журналистом. Признавался: «Я видел изнанку всех партий. Всё это видимость, простое притворство и отвратительное лицемерие... Их интересы господствуют над их принципами».

Его перу принадлежат несколько романов, но история Робинзона Крузо, мужественно и умело осваивавшего остров, оказалась в его творчестве непревзойденной. Причина проста: посвящена она вечным ценностям - великолепию природы, величию человеческого духа, торжеству разума и труда».

2. Сюжет романа.

«Робинзон Крузо» — это и путешествие, и автобиографическая исповедь, и роман воспитания, и авантюрный роман, и роман-аллегория, а вместе с тем и беллетристическое переложение локковской теории общественного договора. Из робинзонады Дефо выросли в будущем столь различные, несхожие друг с другом явления, как «Остров сокровищ» Стивенсона, поэзия Киплинга.

Но, кроме того, в «Робинзоне Крузо» было и нечто такое, что в дальнейшем оказалось не по плечу литературе. **Тот созидательный человеческий труд,** который представлен в книге Дефо столь просто, казалось бы даже прозаично, а вместе с тем с такой захватывающей увлекательностью. **Недаром Робинзон Крузо оказался единственным из героев, созданных английской литературой эпохи Просвещения, чье имя вошло в века как имя нарицательное, единственным, кто вошел в память читателей стольких поколений как типический образ огромной емкости и значимости.** Называя Робинзона в ряду образов, которые он считает «совершенно законченными типами», Горький писал: *«Это для меня уже монументальное творчество, как наверное для всех, мало-мальски чувствующих совершенную гармонию...».*

В этом смысле образ Робинзона Крузо занимает в литературе английского Просвещения особое место. **Описанный Даниэлем Дефо нравственный подвиг Робинзона, сохранившего свой духовный человеческий облик и даже многому научившегося за время своей островной жизни,** совершенно неправдоподобен — он мог бы одичать или даже обезуметь. Однако за внешним неправдоподобием островной робинзонады скрывалась высшая правда просветительского гуманизма.

Сюжет романа опирается на реальную историю, рассказанную капитаном Вудсом Роджерсом в отчете о его путешествии, который Дефо мог прочитать в прессе. Капитан Роджерс рассказал, как его матросы сняли с необитаемого островка в Атлантическом океане человека, прошедшего там в одиночестве четыре года и пять месяцев. Александр Селкирк, помощник капитана на английском судне, отличавшийся буйным нравом, поссорился со своим капитаном и был высажен на остров с ружьем, порохом, запасом табака и Библией. Когда его нашли матросы Роджерса, он был одет в козлиные шкуры и “выглядел более диким, чем рогатые первообладатели этого одеяния”. Он разучился говорить, по [дороге](#) в Англию прятал в укромных местах корабля сухари, и потребовалось время, чтобы он вернулся в цивилизованное состояние.

В отличие от реального прототипа, **Крузо у Дефо за двадцать восемь лет на необитаемом острове не утратил человечности.** Повествование о делах и днях Робинзона пронизано энтузиазмом и оптимизмом, книга излучает неуывдаемое обаяние. **Главный герой романа, Робинзон, образцовый английский предприниматель,** воплощающий идеологию становящейся буржуазии, вырастает в романе до монументального изображения творческих, созидательных способностей человека, и при этом его портрет исторически совершенно конкретен.

Робинзон, сын торговца из Йорка, с юных лет мечтает о море. С одной стороны, в этом нет ничего исключительного – Англия той поры была ведущей морской державой мира, английские моряки бороздили все океаны, профессия моряка была самой распространенной, считалась почетной. С другой стороны, Робинзона влечет в море не романтика морских странствий; он и не пытается поступить на корабль матросом и изучать морское дело, а во всех своих плаваниях предпочитает роль пассажира, платящего за проезд; В самом деле, за пределами Европы легко было быстро разбогатеть при некотором везении, и Робинзон бежит из дому, пренебрегая увещеваниями отца.

Потому все, что с ним происходит в дальнейшем, Робинзон рассматривает как наказание за сыновнее неподчинение, за то, что не

послушался *“трезвых доводов лучшей части своего существа”* — рассудка. И на необитаемый остров у устья **Ориноко** он попадает, поддавшись соблазну *“обогатиться скорее, чем допускали обстоятельства”*: он берется доставить из Африки рабов для бразильских плантаций, что увеличит его состояние до трех-четырёх тысяч фунтов стерлингов. Во время этого плавания он и попадает после кораблекрушения на необитаемый остров.

И тут начинается **центральная часть романа**, начинается небывалый эксперимент, который автор ставит над своим героем. Он оказывается искусственно вырванным из общества, помещенным в одиночество, поставленным лицом к лицу с природой. В “лабораторных” условиях тропического необитаемого острова проходит эксперимент над человеком: как поведет себя вырванный из цивилизации человек, индивидуально столкнувшийся с извечной, стержневой проблемой человечества — как выжить, как взаимодействовать с природой? И Крузо повторяет путь человечества в целом: он начинает трудиться, так что труд становится главной темой романа.

Просветительский роман впервые в истории литературы отдает должное труду. В истории цивилизации труд обычно воспринимался как наказание, как зло: согласно Библии, необходимость трудиться Бог возложил на всех потомков Адама и Евы в наказание за первородный грех. У Дефо же **труд предстает не только как реальное главное содержание человеческой жизни**, не только как средство добывания необходимого. Еще пуританские моралисты первыми заговорили о труде как о занятии достойном, великом, и в романе Дефо труд не опоэтизирован. Когда Робинзон попадает на необитаемый остров, он ничего толком не умеет делать, и лишь понемногу, через неудачи, он учится растить хлеб, плести корзины, изготавливать собственный инструмент, глиняные горшки, одежду, зонтик, лодку, разводить коз и т.д. Труднее всего Робинзону даются те ремесла, с которыми был хорошо знаком его создатель: так, Дефо одно время владел фабрикой по производству черепицы, поэтому попытки Робинзона вылепить и обжечь горшки описываются во всех подробностях.

Нельзя сказать, что перерезаны решительно все его связи с цивилизацией. Во-первых, цивилизация действует в его навыках, в его памяти, в его жизненной позиции; во-вторых, с сюжетной точки зрения цивилизация удивительно своевременно посылает Робинзону свои плоды. Он вряд ли бы выжил, если бы сразу не эвакуировал с разбитого корабля все продовольственные запасы и инструменты (ружья и порох, ножи, топоры, гвозди и отвертку, точило, лом), канаты и паруса, постель и платье. Однако при этом цивилизация представлена на острове Отчаяния только своими

техническими достижениями, а общественные противоречия не существуют для изолированного, одинокого героя. Именно от одиночества он больше всего страдает, и облегчением становится появление на острове дикаря Пятницы.

3. Анализ образов просветительского романа.

Робинзон воплощает психологию буржуа: ему кажется совершенно естественным присваивать себе все и всех, на что нет юридического права собственности у кого-либо из европейцев. Любимое местоимение Робинзона – “мой”, и он сразу делает из Пятницы своего слугу: “Я научил его произносить слово “господин” и дал понять, что это мое имя”. Робинзон не задается вопросами, есть ли у него право присвоить себе **Пятницу, продать своего друга по плену мальчика Ксури, торговать рабами.** Остальные люди интересуют Робинзона постольку, поскольку они партнеры или предмет его сделок, торговых операций, и к себе Робинзон не ждет иного отношения.

В романе Дефо мир людей, изображенный в повествовании о жизни Робинзона до его злосчастной экспедиции, находится в состоянии броуновского движения, и тем сильнее его контраст со светлым, прозрачным миром необитаемого острова.

Психологии Робинзона полностью соответствует простой и безыскусный стиль романа. Его главное свойство – правдоподобие, полная убедительность. Иллюзия достоверности происходящего достигается у Дефо использованием такого множества мелких деталей, которые, кажется, никто не взялся бы выдумывать. Взяв исходно невероятную ситуацию, Дефо потом разрабатывает ее, строго соблюдая границы правдоподобия.

Успех “Робинзона Крузо” у читателя был таков, что четыре месяца спустя Дефо написал “Дальнейшие приключения Робинзона Крузо”, а в 1720 году выпустил третью часть романа – “Серьезные размышления в течение жизни и удивительные приключения Робинзона Крузо”.

На протяжении XVIII века в разных литературах увидели свет еще около пятидесяти “новых Робинзонов”, в которых постепенно идея Дефо оказалась полностью перевернутой. У Дефо герой стремится не одичать, не опроститься самому, вырвать дикаря из “простоты” и природы – у его последователей новые Робинзоны, которые под влиянием идей позднего Просвещения живут одной жизнью с природой и счастливы разрывом с подчеркнута порочным обществом. Этот смысл вложил в роман Дефо первый страстный обличитель пороков цивилизации Жан Жак Руссо; для Дефо отрыв от общества был возвратом к прошлому человечества – для

Руссо он становится абстрактным примером становления человека, идеалом будущего.

Лекция 2 **Философская повесть Вольтера. «Кандид». Творчество (педагогическое и литературное) Ж.Ж.Руссо.**

Вольтер

План:

1. “Век Вольтера”.
2. Повесть “Кандид, или Оптимизм”.
3. Герои романа, их судьбы.

1. XVIII век называют еще “веком Вольтера”. Никто из писателей не мог тогда сравниться с Вольтером в известности и влиятельности. Литературная слава главы французских просветителей покоилась на его философских сочинениях, классицистических трагедиях, эпических поэмах, исторических сочинениях, но секрет его авторитета заключался в том, что Вольтер первым понял роль и возможности общественного мнения и научился им управлять.

Вольтер был по складу дарования прежде всего публицистом, обладал талантом идти в ногу со временем, всегда на шаг впереди времени. Кроме оперативности, ему были свойственны полемический азарт, темперамент, непревзойденное остроумие, умение себя подать, сознание своей культурной миссии. Его цель – пробудить общественное сознание, быть руководителем общественного мнения во Франции и в Европе, и эта цель была им достигнута. Это первый литератор, общавшийся с королями на равных; состоять с ним в переписке считали для себя честью Фридрих Великий и Екатерина II. Всю массу своих разнообразных знаний он превратил в боевой таран, которым громил все то, что, по его мнению, тормозило прогресс.

Франсуа-Мари Аруэ (1694–1778 гг.), вошедший в литературу под именем Вольтер, сын парижского нотариуса, прожил долгую, яркую жизнь.

Франсуа Мари Аруэ родился 21 ноября 1694 в Париже. Мать Вольтера, **Мари Маргарит Домар**, была дочерью секретаря уголовного суда, а отец, **Франсуа Аруэ**, - нотариусом и сборщиком налогов. Сам Вольтер не любил отца и его ремесло, а позднее (1744- г.) объявил себя внебрачным сыном какого-то шевалье де Рошбрюна, нищего мушкетера и поэта, чтобы не быть сыном успешного буржуа. По нескольким лет учебы в парижском иезуитском коллеже Людовика Великого (1704-1711) юный Аруэ по настоянию отца занялся изучением права. Вскоре он против отца воли променял юриспруденцию на лавры дерзкого стихотворца и радости светской жизни.

На начале 1726 года состоялась схватка Вольтера с шевалье де Роганом, который позволил себе публично насмеяться над попыткой Вольтера спрятать под псевдонимом свое недворянское происхождения. Вооружившись пистолетами, Вольтер пытался отомстить обидчику, но был арестован, **брошен в Бастилию**, а в конце 1726 - вынужден оставить Париж. Понад двухлетнее **пребывание в Англии** повлияло на его приверженность к веротерпимости и либерализма. Свои либеральные взгляды Вольтер изложил в знаменитых «Философских письмах».

Вольтер того же года уехал в Шампани, где поселился в имении своей любовницы, **маркизы дю Шатле**. Одна из самых образованных женщин того времени, она разделяла увлечение Вольтера метафизикой, естественными науками, библеистики.

1744 началась короткая и неудачная карьера Вольтера-придворного. Литературная известность и влиятельные покровители обеспечили ему место придворного историка (1745). В 1747 году в гостях у герцогини де Мэн для ее развлечения Вольтер написал несколько произведений в новом жанре. Это и были первые философские повести – “Мир как он есть”, “Мемнон”, “Задиг, или Судьба”. Холодность Людовика XV, разочарование в Версальском дворе, смерть маркизы дю Шатле (+1749) склонили Вольтера принять приглашение прусского короля Фридриха II, при дворе которого он появился 1750.

В декабре 1754 Вольтер переехал в Швейцарию, где ему суждено провести остаток жизни. В окрестностях Женевы он приобрел небольшое имение, назвал его «Делис» («Отрада»). В это время Вольтер начал работать в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера. В течение следующих двадцати лет Вольтер продолжал пополнять цикл философских повестей, создав всего

несколько десятков. Самые значительные из них – ”Микромегас” (1752 г.), “Кандид, или Оптимизм” (1759 г.), “Простодушный” (1767 г.).

Когда Вольтеру исполнилось 83 года, он решил еще раз увидеть Париж. 10 февраля 1778, несмотря на строгий запрет врачей, патриарх французского Просвещения прибыл в столицу Франции, где ему был устроен увлекательную встречу. Поводом послужила будущая постановка его новой трагедии, на которой он собирался присутствовать. Это был настоящий триумф гения. Толпы радостных парижан скандировали «Слава!», «Да здравствует Вольтер».

На 30 марта было назначено премьеру. Патриарх французской литературы на своей голубой, украшенной звездами, карете выехал из дома. Если апогеем талантливой жизни триумф, то и в триумфа бывает свой апогей. Этот весенний день стал апогеем, апофеозом жизни Вольтера. Сначала карета остановилась у дома Французской академии. Академики встретили Вольтера овацией и единодушно избрали его председательствующим на сессии (на заседаниях Французской академии в этот раз он побывал 4 раза).

Затем он выехал на спектакль. Лошадей и карету вместе с Вольтером чуть ли не на руках пронесли через всю столицу до театра «Комеди Франсез», где как раз ставили его трагедию «Ирина». Театральная площадь была переполнена.

В театре Вольтера встретила еще одна овация. Трудно сказать, куда больше смотрели в тот вечер зрители: на сцену, где происходило действие и стоял бюст Вольтера или на ложу, где сидела сама «модель» для этого бюста. После окончания спектакля все актеры вышли на сцену и увенчали бюст Вольтера лавровым венком. И снова зрителям хоть разорвись - одновременно такой же венок появился в ложе и украсил голову старика драматурга. Овации перешли в сплошной рев ...

А жить оставалось два месяца ... Вольтер даже успел вступить в масонскую ложу Девяти Сестер. А церковь все настаивала, чтобы философ искренне раскаялся, а также в последний день жизни в спальне Вольтера были монахи - вдруг покается. *«Дайте мне умереть спокойно»*, - последние слова, которые слышали от него монахи. Вольтер говорил: *«Только труд избавляет нас от трех великих зол - скуки, порока и нужды»*. О том, что слова были не зря сказанными, говорит обзор творчества поэта.

Жанр философской повести возник из элементов эссе, памфлета и романа. В философской повести нет непринужденной строгости эссе, нет романного правдоподобия. **Задача жанра – доказательство или опровержение какой-либо философской доктрины, поэтому его характерная черта – игра ума.** Художественный мир философской повести шокирует, активизирует читательское восприятие, в нем подчеркнуты фантастические, неправдоподобные черты. Это пространство, в котором идет испытание идей; герои – марионетки, воплощающие те или иные позиции в философском споре; обилие событий в философской повести нарочитое, позволяющее замаскировать смелость обращения с идеями, сделать для читателя более мягкими, приемлемыми нелицеприятные истины философии.

Философские повести построены в большинстве случаев в виде сменяющихся путевых картин. Его герои совершают вынужденные или добровольные странствия. В философской повести Вольтер не стремился к всестороннему изображению характеров. Главное для него – целеустремленная и последовательная борьба против враждебных ему людей, против мракобесия и предрассудков, против насилия, изуверства и угнетения. Решая эту задачу, философ создает гротескно-сатирические, предельно заостренные образы. В философской повести Вольтер был неизменным пропагандистом просветительских идей и научных представлений о мире. Повести Вольтера немногословны. Каждое слово несет в себе большую смысловую нагрузку.

2. Вершиной цикла и вольтеровского творчества в целом стала повесть “Кандид, или Оптимизм”.

Импульсом к ее созданию стало знаменитое Лиссабонское землетрясение 1 ноября 1755 года, когда был разрушен цветущий город и погибло множество людей. Это событие возобновило спор вокруг положения немецкого философа Готфрида Лейбница: “Все – благо”. Вольтер раньше и сам разделял оптимизм Лейбница, но в “Кандиде” оптимистический взгляд на жизнь становится признаком неискренности, социальной неграмотности.

Внешне повесть строится как жизнеописание главного героя, история всевозможных бедствий и несчастий, настигающих Кандида в его странствиях по свету. В начале повести Кандид изгнан из замка барона Тундер-тен-Тронка за то, что посмел влюбиться в дочь барона, прекрасную Кунигунду. Он попадает наемником в болгарскую армию, где его тридцать

шесть раз прогоняют через строй и бежать откуда ему удастся только во время сражения, в котором полегло тридцать тысяч душ; потом переживает бурю, кораблекрушение и землетрясение в Лиссабоне, где попадает в руки инквизиции и едва не погибает на аутодафе. В Лиссабоне герой встречает прекрасную Кунигунду, также претерпевшую множество несчастий, и они отправляются в Южную Америку, где Кандид попадает в фантастические страны орельонов и в Эльдorado; через Суринам он возвращается в Европу, посещает Францию, Англию и Италию, и завершаются его странствия в окрестностях Константинополя, где он женится на Кунигунде и на принадлежащей ему маленькой ферме собираются все персонажи повести.

Кроме **Панглоса**, в повести нет счастливых героев: каждый рассказывает леденящую душу историю своих страданий, и это изобилие горя заставляет читателя воспринимать насилие, жестокость как естественное состояние мира. Люди в нем различаются только степенью несчастий; любое общество несправедливо, а единственная счастливая страна в повести – несуществующее Эльдorado. Изображая мир как царство абсурда, Вольтер предвосхищает литературу XX века.

3. Кандид (имя героя по-французски означает “искренний”), как говорится в начале повести, “юноша, которого природа наделила наиприятнейшим нравом. Вся душа его отражалась в его лице. Он судил о вещах довольно здраво и добросердечно”. Кандид – модель “естественного человека” просветителей, в повести ему принадлежит ампула героя-простака, он свидетель и жертва всех пороков общества. **Кандид доверяет людям, особенно своим наставникам, и от своего первого учителя Панглоса усваивает, что не бывает следствия без причины и все к лучшему в этом лучшем из миров.**

Панглос – воплощение оптимизма Лейбница; несостоятельность, глупость его позиции доказывается каждым сюжетным поворотом, но Панглос неисправим. Как и положено персонажу философской повести, он лишен психологического измерения, на нем лишь проверяется идея, и сатира Вольтера расправляется с Панглосом прежде всего как с носителем ложной, а потому опасной идеи оптимизма.

Панглосу в повести противостоит **брат Мартен**, философ-пессимист, не верящий в существование добра на свете; он так же неколебимо привержен своим убеждениям, как Панглос, так же неспособен извлекать уроки из жизни. Единственный персонаж, которому это дано, – Кандид, чьи

высказывания на протяжении повести демонстрируют, как понемногу он избавляется от иллюзий оптимизма, но и не спешит принять крайности пессимизма. Понятно, что в жанре философской повести речь не может идти об эволюции героя, как обычно понимается изображение нравственных изменений в человеке; психологического аспекта персонажи философских повестей лишены, так что читатель не может им сопереживать, а может только отстраненно следить за тем, как герои перебирают разные идеи.

Такой окончательной идеей для Кандида становится пример турецкого старца, заявляющего, что не знает и никогда не знал имен муфтиев и визирей: “Я полагаю, что вообще люди, которые вмешиваются в общественные дела, погибают иной раз самым жалким образом и что они этого заслуживают. Но я-то нисколько не интересуюсь тем, что делается в Константинополе; хватит с меня того, что я посылаю туда на продажу плоды из сада, который возделываю”. В уста того же восточного мудреца Вольтер вкладывает прославление труда (после “Робинзона” очень частый мотив в литературе Просвещения, в “Кандиде” выраженный в самой емкой, философской форме): “Работа отгоняет от нас три великих зла: скуку, порок и нужду”.

ТВОРЧЕСТВО ЖАН ЖАКА РУССО

План:

1. Жизнь просветителя.
2. Литературные труды.
3. Педагогические работы.

1. БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСТВО Ж.-Ж. РУССО

Родился Руссо в 1712 году в Женеве, в семье ремесленника-часовщика, и не получил систематического образования, еще ребенком был отдан в ученье граверу, но бежал, не выдержав побоев и холода. Так начинается его скитальческая жизнь.

Много раз он пересечет Францию и Швейцарию, перепробует много профессий. Сложившимся человеком возвращается в Париж, знакомится с

лучшими представителями новой буржуазной интеллигенции, публицистами и философами.

В 1749 году участвовал в конкурсе сочинений на тему: «Способствовал ли прогресс наук и искусств улучшению или ухудшению нравов?»

Затем в 1754 г. пишет вторую свою работу «О происхождении неравенства между людьми», потом – в 1762 г. – «Общественный договор».

В этих работах Руссо противопоставляет цивилизованному обществу общество в «естественном состоянии», он бичует тиранию, гнет эксплуататоров, и, развивая договорную теорию Локка, доказывает, что власть, не отвечающая интересам народа, незаконна; она нарушила первоначальный договор, по которому люди добровольно передали часть своих прав выбранным властям, которые должны были служить народу. Отсюда следует вывод: если власти не удовлетворяют требованиям, то их следует сменить.

Роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Особенности формы, конфликт, проблема разума и любви, природы и общества.

Роман по жанру – любовно-психологический, эпистолярный роман. Сюжет выдержан в рамках сентиментализма - любовь знатной девушки Юлии к своему учителю Сен-пре, их переписка. Совершает провокационные действия, пишет откровенное послание. В последующем ее поведение станет примером для подражания (Т.Ларина).

Основная мысль романа – люди имеют право на любовь вне зависимости от сословий и естественность в их отношениях им на пользу. Половодье чувств, эмоций, с точки зрения Руссо, является естественным состоянием человеку и служит ему на пользу. В момент возможного повторения чувств, когда Юлия вновь встречается с Сенпре, она неожиданно умирает. Тем самым автор не может дать ясного ответа на разрешение подобной ситуации.

В романе поднимается традиционный для Руссо вопрос о сословных предрассудках, которые мешают счастью людей. Юли - девушка, в которой сочетаются порок и добродетель, любовь и ненависть, воля и страх, честность и ложь; девушка, которая, забыв о своем положении и воспитании, отдается любимому человеку, но, мучаясь, решает повиноваться воле родителей. Поведение Юлии нельзя назвать "позорным", так как она постоянно мечется между долгом и любовью, между послушанием и непокорностью, между правдой и ложью. Она любит родителей, но не может отказаться и от Сен-Пре, ктр в отчаянье готов покончить с собой. Сен-Пре –

её счастье, но Юлия не всегда может открыто выражать свои чувства: то она обращается к нему ледяным тоном, оставаясь наедине, то смеется над ним в присутствии посторонних, а то и вовсе равнодушна к нему. Она как будто находится между двух огней, боясь обжечься о пламя. Каждый раз, приближаясь все ближе и ближе к пропасти, Юлия пытается больнее уколоть Сен-Пре, но не для того, чтобы причинить ему вред, а для пользы их обоих и спокойствия окружающих. Она не может жертвовать кем-то ради кого-то. Чем больше свободы Юлия дает Сен-Пре, тем большей необходимостью становится его удаление из дома. Юлия не просто чувствительная девушка, но девушка одаренная, у нее разум не противоречит чувству. У неё все слитно, все тесно взаимосвязано одно с другим, образуя один цельный образ – образ Женщины, умной и красивой, которая прекрасна не только телом, но и душой. Роман "Юлия, или Новая Элоиза" считается первым "идейным романом" во французской литературе. И вот почему. В образе Юлии (впрочем, как и многих других персонажей) Руссо изобразил свой идеал женщины, свои взгляды на её поведение и поступки. Никто до него не мог так точно раскрыть каждую черточку женской души, всю глубину её любящего сердца, её благочестивую натуру, силу её страсти и любви. Автора не волнует изображенная им действительность или правдоподобие образа Юлии, его больше волнует созданный им образ женщины, в который он хотел воплотить все свои желания, мечты и помыслы. И Юлия, на самом деле, воспринимается нами не как реалистичный образ, а как выдуманная героиня, в которой запечатлелись все положительные качества, присущие настоящей женщине.

2. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Одно из первых педагогических сочинений – *«Трактат о воспитании господина де Сент-Мари»*.

Педагогическая тематика нашла отражение и в последнем сочинении – *«Прогулки одинокого мечтателя»*, – которое Жан-Жак Руссо не успел закончить.

Роман *«Юлия, или Новая Элоиза»* рассказывает о семейном воспитании.

Работы *«Рассуждение о науках и искусствах»*, *«Замечания на опровержение Станислава»*, *«Предисловие к Нарциссу»*, *«Письма о морали»*, *«О нравах»* демонстрируют взгляды Руссо на нравственные основы воспитания.

В *«Исповеди»*, *«Прогулках одинокого мечтателя»*, *«Эмиле»* он изображает особенности детства.

3. «ЭМИЛЬ, ИЛИ О ВОСПИТАНИИ»

Роман-трактат «Эмил, или о Воспитании» является главным педагогическим сочинением Руссо, целиком и полностью посвященным проблемам воспитания человека. Для выражения своих педагогических идей Руссо создал такую ситуацию, когда воспитатель начинает воспитывать ребенка, оставшегося с малолетства сиротой и берет на себя права и обязанности родителей. И Эмил является полностью плодом его многочисленных усилий как воспитателя.

Руссо намечает три вида воспитания и три типа учителя: *Природа, Люди и Предметы*. Все они участвуют в воспитании человека: природа внутренне развивает наши задатки и органы, люди помогают использовать это развитие, предметы действуют на нас и дают опыт. *Природное воспитание* не зависит от нас, а действует самостоятельно. *Предметное воспитание* частично зависит от нас.

Воспитание – великое дело, и оно может создавать свободного и счастливого человека. Естественный человек – идеал Руссо – гармоничен и целен, в нем высоко развиты качества человека-гражданина, патриота своей Родины. Он абсолютно свободен от эгоизма. В качестве примера подобного человека Руссо приводит лакедемонянина Педарета, который пожелал стать членом совета трехсот, и когда ему отказали в этом, он обрадовался, что в Спарте оказалось триста человек лучших, чем он. **Роль воспитателя** для Руссо заключается в том, чтобы обучать детей и дать им одно единственное ремесло – жизнь. Как заявляет воспитатель Эмиля, из его рук не выйдет ни судебный чиновник, ни военный, ни священник, – прежде всего это будет человек, который сможет быть и тем, и тем.

Каждому возрастному периоду должны соответствовать *особые формы воспитания и обучения*. Воспитание должно носить трудовой характер и способствовать максимальному развитию самостоятельности и инициативы учащихся. Интеллектуальному воспитанию должно предшествовать и сопутствовать упражнение физических сил и органов чувств воспитанников. В своем романе Руссо дает **периодизацию**, деля жизнь ребенка на **четыре этапа**:

1 – от рождения до двух лет. Это период физического воспитания.

Воспитатели ребенка мать и отец.

2 период – детский возраст от 2 до 12 лет;

3 период – отроческий возраст от 12 до 15 лет;

4 период – юношеский возраст от 15 до 18 лет.

В **первой книге** своего романа «Эмил, или о Воспитании» Жан-Жак Руссо рассказывает о первом периоде жизни ребенка. Руссо говорит:

«Растениям дают вид посредством обработки, а людям посредством воспитания». «Мы рождаемся всего лишенными – нам нужна помощь; мы рождаемся бессмысленными – нам нужен рассудок. Все, чего мы не имеем при рождении и без чего мы не можем обойтись, ставши взрослыми, дается нам воспитанием». Руссо считает, что нельзя в воспитании опираться только на чувства, иначе человек не будет знать, чего он хочет.

«Чтобы быть чем-нибудь, чтобы быть самим собой и всегда единым, нужно действовать, как говоришь, нужно быть всегда готовым на решение, которое должно принять, нужно принимать смело и следовать ему постоянно».

В этой главе также говорится о том, что нельзя ребенка сковывать после рождения пеленками, ребенок должен лежать свободно. Он считает, что ребенка необходимо закаливать, не нужны ребенку никакие врачи и лекарства.

Самый главный враг – гигиена. В этом возрасте необходимо приучать к темноте, одиночеству, незнакомым предметам, но у ребенка не должно быть никакого режима, только естественные потребности. *«Слишком точное распределение пищи и сна делает то и другое необходимым по истечении каждого промежутка времени: скоро желание начинает являться не из потребности, а из привычки, или, лучше сказать, привычка начинает новую потребность к потребности природной – вот это и следует предупредить».*

Не нужно, по мнению Руссо, и форсирование, стимулирование речи.

Итак, в этом возрасте упор делается на физическое развитие детей, а главные воспитатели – мать и отец.

«Но пусть только матери снисходят кормить своих детей, нравы преобразуются сами собою, природные чувства проснутся во всех сердцах, государство снова станет заселяться; этот первый шаг – этот один шаг вновь все соединит. Прелесть домашней жизни – лучшее противоядие дурным нравам. Возня детей, которую считают докучливой, становится приятной; она делает отца и мать более необходимыми и дорогими друг другу; она крепче связывает между ними супружескую связь. Когда семья оживлена и одушевлена, домашние заботы составляют самое дорогое занятие жены и самое сладкое развлечение мужа. Таким образом, исправление одного этого недостатка скоро даст в результате всеобщую реформу, и природа скоро вступит снова в свои права. Пусть только женщины снова станут матерями – и мужчины скоро станут опять отцами и мужьями».

Но тут же Руссо показывает, что если женщина захочет выполнять свои материнские обязанности и будет кормить ребенка сама, то общество будет настроено против нее и ее мужа.

Воспитателем ребенка должен быть молодой человек для того, чтобы стать для ребенка наставником и другом. Ребенок с рождения имеет воспитателя.

В этой главе рассказывается о том, что автор берется за воспитание Эмиля – это идеальный ребенок, также как и автор – идеальный наставник. Эмиль – сирота, поэтому все права и обязанности выполняет наставник. Такую исходную точку дает Руссо для того, чтобы показать действие своей педагогической системы.

Эмиль должен почитать своих родителей, но слушаться – одного наставника. Жан-Жак пишет о том, что он не взялся бы за воспитание слабого ребенка, потому что слабое тело расслабляет душу. Истинными врачами он считает: воздержанность и труд, так как труд обостряет аппетит, а воздержанность мешает злоупотреблять им. Для того, чтобы ребенок был здоров, необходимо также частое мытье с постоянным и медленным понижением температуры, а чтобы хорошо развивался, ребенка нельзя пеленать туго, у него должна быть свобода движений.

В период младенчества важно развивать познавательные процессы детей различать предметы, выбирать один из нескольких предметов. В первой книге Руссо говорит о том, что уже в этом возрасте необходимо учить детей объяснять, что им нужно и помогать ребенку, когда он спокоен. Нельзя потакать ребенку и выполнять его требования, иначе он станет маленьким тираном.

Итак, **в первой книге Руссо дает практические советы** о том, как растить здорового полноценного ребенка, главное в которых – свобода движений, доброе отношение к ребенку, развитие познавательных процессов, физическое развитие детей и начало формирования речи.

За младенчеством следует второй период жизни ребенка, на котором, собственно, и кончается детство. Детский возраст от 2 до 12 лет Руссо называет «сон разума».

Вся вторая книга «Эмиль, или о Воспитании» посвящена второму периоду жизни ребенка. В этот период ребенку нельзя ничего запрещать, нельзя наказывать, нельзя сердиться, но, однако, воспитывая Эмиля по принципу естественных последствий, наказывает Эмиля, лишая свободы, т. е. разбил окно – сиди в холоде, сломал стул – сиди на полу, сломал ложку – ешь руками. В этом возрасте велика воспитывающая роль примера, поэтому необходимо на него опираться в воспитании ребенка.

Ребенок начинает ходить, но по-прежнему надо усиленно заниматься укреплением здоровья ребенка, а не заставлять его заучивать рассказы и сказки, ребенок еще не способен рассуждать. Учить ребенка до 12 лет не нужно. Пусть все измеряет, взвешивает, считает, сравнивает сам, когда почувствует в этом нужду. Хорошо бы 12 лет вовсе не знать книг. Первой и единственной книгой должна быть «Робинзон Крузо», герой которой, попав на необитаемый остров, добывал все необходимое для своей простой жизни. Ребенок не имеет нравственных понятий, но пример важен.

Однако ребенок до 12 лет может усвоить идею собственности. Эмиль хочет огородить себе участок на участке садовника Гобера на том самом месте, где, оказывается, Гобер посадил себе дыни. Из столкновения, происшедшего между Эмилем и Гобером, ребенок познает, как «идея собственности естественно восходит к нраву первого завладения посредством труда». Таким образом, Руссо противореча своим основным положениям о невозможности формирования у детей этого возраста отвлеченных понятий, считает, что идея собственности вполне доступна пониманию ребенка.

В этом возрасте нельзя принуждать ребенка заниматься против воли, а нужно упражнять его чувства: зрение – при помощи рисования, измерения определенных объектов, развитие глазомера; слуха – при помощи пения и музыки; осязание – распознавать тела, попадающие под руки.

В возрасте от 2 до 12 лет нельзя постоянно уберегать ребенка от ушибов, но необходимо, чтобы он рос, познавая боль. Страдание, по мнению Руссо, первая вещь, которой должен научиться ребенок, и это умение понадобится больше всего, поэтому Эмиля он воспитывает в природных условиях, он приводит его на луг, и там ребенок бегает, прыгает, падает, но быстро встает и продолжает играть.

Руссо выступает за то, чтобы на детей не давили рассказами, наставлениями о скорби, бедах, потому что в этом возрасте детский ум к этому менее всего чувствителен и поэтому, что никто не знает и не может знать, сколько бед выпадет на его долю во взрослом состоянии.

Во второй главе говорится о том, что нет нужды запрещать дурной поступок, нужно помешать его совершению. Также Руссо призывает нас не быть щедрыми на отказы, но и менять их нельзя. *«Самый верный способ сделать ребенка несчастным – это приучить его не встречать ни в чем отказа; так желание его постоянно будет возрастать вследствие легкости удовлетворения их, но рано или поздно придется прибегнуть к отказу, а эти непривычные отказы принесут ему больше мучений, чем самое лишение того, чего он желает».*

Руссо говорит: «Поступайте и противно обычаю, и вы почти всегда будете поступать хорошо».

Руссо говорит о том, что всякому возрасту, а особенно в данный период, свойственно **желание создавать, подражать, производить, проявлять могущество и деятельность**. Во второй книге Руссо высказывает и такую мысль: нельзя судить детство, оно должно проявлять себя, что у детей нет еще памяти, что все у них основано на ощущениях.

В своем произведении автор осуждает педагогов, обучающих детей наукам, требующим памяти и развитой логики, а именно – геральдики, географии, хронологии, языков и т. д., – которые не имеют связи с опытом ребенка и ему непонятны.

В **третьей книге Жан-Жак Руссо** рассказывает о третьем периоде жизни ребенка. **К 12 годам Эмиль крепок, самостоятелен, умеет быстро ориентироваться и схватывать важнейшее, затем окружающий мир посредством своих чувств. Он вполне подготовлен к тому, чтобы освоить умственное и трудовое воспитание.** При выборе предметов необходимо основываться на интересах ребенка. Естественно, что интерес его направляется на то, что он видит, что изучает: география, природоведение, астрономия. Руссо развивает оригинальную «методику» получения этих знаний, основанную на самостоятельном исследовании им явлений, описывает ребенка – исследователя, открывающего научные истины, изобретающего компас и т. д.

Свободный человек, по Руссо, должен владеть разными видами ремесленного труда, несколькими профессиями, тогда он действительно сможет заработать свой хлеб и сохранить свободу, поэтому Эмиль обучается труду полезных профессий. Руссо считает, что «голова Эмиля – голова философа, а руки Эмиля – руки ремесленника».

Сначала Эмиль знакомится со столярным ремеслом, живет жизнью простого рабочего, проникается уважением к человеку труда, начинает ценить труд и отдых. Он ест хлеб, который сам заработал. Труд – воспитательное средство, а вместе с тем и общественная обязанность свободного человека.

В этот период с 12 до 15 лет необходимо развивать любознательность, делается упор на познание окружающего путем прогулок и экскурсий, ребенок сам отвечает на возникающие вопросы. «Он не выучивает науку, а сам выдумывает ее...».

На шестнадцатом году Эмиль подготовлен к жизни и Руссо возвращает его в общество. Наступает четвертый период – «период бурь и страстей» – период нравственного воспитания. На этом этапе развития

ребенка нужно заниматься воспитанием человека, а не представителя сословия (судить о ближнем по самому себе). В этом возрасте Руссо отдает приоритет гуманитарному образованию в воспитании чувств и стремлений. Также в этот период продолжается активное физическое воспитание.

Руссо выдвигает **три задачи нравственного воспитания** – воспитание *добрых чувств, добрых суждений и доброй воли*, видя перед собой все время «идеального» человека.

Лет до 17–18 юноше не следует говорить о религии, Руссо убежден, что Эмиль думает о первопричине и самостоятельно приходит к познанию божественного начала.

В этом возрасте должно быть полностью исключено общение с противоположным полом.

Свою пятую книгу «**Эмиля, или о Воспитании**» автор посвящает воспитанию девушек, в частности невесты Эмиля – Софи. **Она должна быть воспитана для него, но ее воспитание должно быть противоположно воспитанию Эмиля.** Назначение женщины – совершенно иное, чем мужчины. Женщина должна быть воспитана в соответствии с желаниями мужчины. Приспособление к мнениям других, отсутствие самостоятельных суждений, даже собственной религии, безропотное подчинение чужой воле – удел женщины. Руссо утверждал, что «естественное состояние» женщины – зависимость; «девушки чувствуют себя созданными для повиновения». Никаких серьезных умственных занятий им не нужно.

Лекция

Тема: **Пьер-Огюстен Карон де Бомарше**

План:

- 1. Жизнь писателя.**
- 2. Интересные факты.**
- 3. Трилогия о Фигаро.**

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

1. Жизнь и творчество писателя

Бомарше – знаменитый французский драматург, публицист – появился на свет в 1732 г., 24 января, в семье парижского часовщика, носившего фамилию Карон. Отец обучал его своему ремеслу, и параллельно юный Пьер занимался изучением музыки, достигнув на этом поприще определенных успехов. Он умел хорошо играть на арфе, обладал даром красноречия, был остроумным и коммуникабельным молодым

человеком.

Мастерская приносила стабильный доход — семья жила небогато, скромно, но было все необходимое для счастья и воспитания детей — а их в семье было шестеро: пять дочерей (Мария-Жозефа, Мария-Луиза, Мадлена-Франсуаза, Мария-Жюли и Жанна-Маргарита) и один сын Пьер-Огюстен — вот ему-то отец и собирался передать своё часовое дело. По утрам в колледже мальчик изучал французскую грамматику, историю и латынь, а по вечерам дома — часовые механизмы. В 13 лет он по настоянию отца стал его подмастерьем. И все бы хорошо, но к этому времени произошло непредвиденное: подросток увлёкся музыкой. В те же 13 лет человек влюбился, но любимая не оценила отданной ей души, и Пьер-Огюстен предпринял попытку самоубийства — тоже неудачную. В общем, к этим годам вся жизнь Пьера-Огюстена Карона складывалась трагически, тут уже не до усердия в ремесле.

Однако, отец не собирался сдаваться и готовить голодную смерть своему наследнику и заключил с ним контракт, по которому сын должен был помогать отцу в работе, а отец за это обязался его кормить и платить восемнадцать ливров в месяц. 18 ливров в месяц возымели свое действие, и к 21 году Пьер Карон считался лучшим часовщиком Франции, сделавшим в 1753 году изобретение — специальный «спуск» к шестеренкам, заставлявшим их двигаться равномерно и тем самым существенно улучшить точность хода часов. Это изобретение, получившее впоследствии название «спуск Бомарше», до сих пор применяется в механических часах (правда, в последние десятилетия механические часы уступили место электронным) — факт, сам по себе примечательный и странный, поскольку имя *Бомарше* Пьер Карон присвоил себе значительно позже, но мы не можем спорить с источниками.

В 1756 году, в 24 года, он **женится на богатой вдове Мадлене-Катерине Обертен-Франке** (Madelaine-Catherine Aubertin, veuve Franquet), старше его на 10 лет. Брак принес молодому человеку новых знакомых, интересные встречи и времяпрепровождения. А через год новоиспеченного супруга постигло тяжелое горе: жена его неожиданно скончалась, оставив супругу всё своё немалое состояние. На молодого вдовца сразу пало подозрение в убийстве. Началось судебное расследование, которое ничем так и не кончилось: доказательств для юридического обвинения не хватало. Опечаленный горем молодой вдовец **взял себе новое имя Бомарше** — так называлась унаследованная им земля его жены. Теперь он стал **Пьер-Огюст**

Карон де Бомарше — приставка «де» придавала его новому имени аристократическое звучание, что очень годилось для приличного французского общества.

Через некоторое время его яркие остроумные замечания и музыкальные способности обратили на себя внимание приближенных к королю вельмож, и в **1759** году бывший часовщик **начал преподавать игру на арфе** не кому-нибудь, а **жене и дочерям Людовика XV**. Положение придворного музыканта открывало все прежде недосыгаемые двери. Он **купил себе должность секретаря короля**, а вместе с должностью и дворянство. Месье Карон (пардон, теперь уже Бомарше) подружился с придворным финансистом Парижа, банкиром Иосифом Дюверне, и вот с ним-то он развернул деятельность на новом для себя поприще — экономическом, став его партнёром в банковских делах. В деле коммерческих спекуляций новоявленный финансист месье де Бомарше развернулся настолько высоко, что в результате сколотил немалое состояние.

Купленная поначалу должность королевского секретаря уже оказалась ему тесновата. **Он приобрел другую: стал генерал-лейтенантом охоты**. Но и это очень быстро перестало соответствовать его устремлениям. И он... **начал писать пьески для маленьких частных театров** (*Les Bottes de sept lieues*, *Zirzabelle*, *Jean Bete à la foire*), в большинстве своем это были комические бессловесные сценки неглубокого озорного содержания. Тем не менее, это была работа на литературном поприще. А вскоре Бомарше оказался под покровительством принца де Конти (*Louis Francois de Bourbon-Conti*), представлявшим собой центр оппозиции Людовику XV^[5].

В 1764 году Бомарше пришлось срочно поехать в Испанию **разбираться в семейных делах одной из сестер**: ее жених, испанский писатель Клавиго Боэм, отказался от уже намеченной свадьбы, и брат обманутой невесты отправился смывать кровью нанесенное оскорбление. По некоторым источникам, он действительно убил Клавиго. Но есть и другие воспоминания, утверждающие, что до крови дело не дошло, но шуму было много — все узнали о благородном брате, восстанавливающем попорченную честь сестры. Зато, оказавшись в Испании, Бомарше тут же стал устраивать свои экономические дела и налаживать нужные связи. Правда, при всей своей занятости финансовыми делами, он не забывал и о литературном поприще: в **1767** году в Париже он написал пьесу «**Эжени**» (*Eugenie*), а в

1770 — «**Два друга, или Лионский купец**» (*Les Deux amis ou le Négociant de Lyon*).

Тем временем на его жизненном пути встретила ещё одна **богатая вдова Магдалина Женевьева Уоттерблед-Левек** (Genevieve-Madeleine Wattebled, veuve de Leveque); как и другие богатые вдовы, она не могла не сразить любовной стрелой сердце Бомарше, и **в 1768 году они вступили в брак. И снова нежданное горе постигло любящего супруга: уже в 1870 году в возрасте 39 лет жена умерла** и так же, как и предыдущая, оставила всё немалое состояние безутешному вдовцу. Бомарше был обвинен в хищении наследства.

После смерти своего компаньона И. Дюверне в 1770 году Бомарше начал тяжбу с его наследником, графом де ла Блашем (Falcoz de la Blache), требовавшим от Бомарше уплаты долга. Дело разбиралось в Парламенте. Чтобы добиться расположения судьи Гецмана, Бомарше поднёс его жене богатый подарок — иначе говоря, взятку (дело для судопроизводства обыденное). Но процесс был проигран, и судья возвратил подарок, кроме 15 луидоров, которые пошли секретарю суда. Бомарше начал против судьи дело о взятках. Однако судья, честно вернувший полученное, подал встречный иск по обвинению в клевете. В результате в 1773 году начался уже новый процесс, Бомарше был признан граждански нечестным и приговорен к клеймению(!). Бомарше, естественно, не собирался молчать — он немедленно принялся за написание речи в свою защиту, причем действовать надо было быстро и рьяно — пока судебное решение не вступило в силу: так появились его знаменитые **«Воспоминания» (Memoires)** (1773—1774), где он вышел на социальный гражданский уровень, обвинив всю систему судопроизводства Франции в коррупции, жульничестве и махинациях. Словом, Бомарше был признан отважным героем, поднявшимся на борьбу с государственной коррупцией, и оказался в зените славы.

В это же время, в 1774 году, Бомарше знакомится с **молодой красоткой Марией-Терезой Виллармолаз** (Marie-Therese Willermaulaz) (1751—1816), сердце которой покорила отвага и активная гражданская позиция общественного деятеля, и она стала его следующей, **третьей супругой**.

Творческая жизнь Бомарше тоже не стояла на месте. **В 1772 году Бомарше принимается за сочинение комедийной пьесы «Севильский**

цирюльник, или Тщетная предосторожность» (фр.: *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*), где главный положительный персонаж Фигаро — хоть пройдоха и плут, но зато какой симпатичный! Правда, от работы приходилось постоянно отвлекаться в связи с судебными неприятностями. **Первый вариант пьесы**, созданной как опера, отклоняется, но Бомарше на ее материале пишет драматическую комедию, и наконец пьеса готова и немедленно принимается к постановке в парижском театре Комеди-Франсез. Правда, случились некоторые небольшие неприятности: **Бомарше попал в тюрьму**, и премьеру пришлось отложить. Однако тюремные неприятности счастливо разрешились, и новый король Франции Людовик XVI, не желая ссориться с интриганом-опытным царедворцем Бомарше, назначает новую дату премьеры пьесы «Севильский цирюльник» — **премьера 23 февраля 1775 года полностью провалилась**. Но восхождение на театральные подмостки драматурга Бомарше такая мелочь не остановила, он немедленно садится за переделку пьесы, и через сутки новый вариант уже был готов; на этот раз в новой редакции спектакль прошел с невероятным успехом. Бомарше был незамедлительно провозглашен великим драматургом Франции.

В начале 1770-х годов Америка поднялась на борьбу против английских колонизаторов, Бомарше не остался от этого дела в стороне. Приблизительно с 1775 года **он стал поставлять в Североамериканские штаты оружие** — дело себя оправдало очень быстро, и Бомарше сделал на зарождавшейся американской демократии и независимости миллионное состояние.

Тем временем пьеса «Севильский цирюльник» победно шествовала по театральным сценам. И автор решил продолжить приключения Фигаро: **в 1784 году он написал пьесу «Безумный день, или Женитьба Фигаро»** (*La Folle journée ou Le Mariage de Figaro*), вызвавшую королевское неудовольствие, а **в 1792 году — мелодраму «Виновная мать, или Второй Тартюф»** (*La Mère coupable ou L'Autre Tartuffe*), создав таким образом трилогию о своем герое. Вторая пьеса трилогии содержала столь яростные социальные нападки (в их разоблачении Бомарше хорошо напрактиковался), что цензура запретила постановку, однако под напором развязанной автором борьбы в прессе, а кроме того, интереса зрителей к предыдущей пьесе, вынуждена была отступить: запрещение к постановке было снято, премьера назначена на 27 апреля 1784 г., а интерес к спектаклю создан такой, что три человека погибли в давке в дверях театра.

Помимо этой трилогии, в 1787 Бомарше сочинил драму «Тарар» (*Tarare*), послужившую либретто к опере Антонио Сальери. Однако счастливая полоса в жизни Бомарше явно менялась на несчастливую. Возможно, сказались возраст и утеря личного обаяния, сил преодолеть препятствия уже не хватало. Очередные обязательства по поставке оружия в США Бомарше выполнить не смог, и в 1792 году скрылся от правосудия в Лондоне, потом уехал в Гамбург. Вернулся в Париж в 1796 г., когда Франция полыхала в революциях и новая судебная машина была брошена на новые штурмы, мало вспоминая предыдущие юридические процессы. Он все равно пытался, как и прежде, оправдаться обвинительной речью, написав памфлет «Мои шесть эпох» (*Mes six époques*), но новый литературный выпад должного успеха не возымел. Кроме того, постигла неудача и другие бизнес-проекты, на которые Бомарше возлагал немалые надежды (принесшее большие убытки издание сочинений Вольтера).

К концу жизни удачу дарили лишь драматические театры. Пьесы о Фигаро переведены на все европейские языки и обошли все мировые сцены, они стали основой и для других произведений. Выдающийся французский балетмейстер, основоположник комедийного хореографического спектакля [Жан Доберваль](#) в 1786 году в городе Бордо поставил балет «Изменчивый паж» (*Le Page inconstant*) по «Свадьбе Фигаро»^[9], в том же 1786 году Моцарт написал оперу «Свадьба Фигаро», а в 1816-м, уже после смерти Бомарше Россини создал оперу «Севильский цирюльник».

Жизнь авантюриста, афериста, наглеца, подлеца, мерзавца, стяжателя, махинатора, интригана, оболъстителя, убийцы, преступника — и гениального драматурга Пьера-Огюстена Карона де Бомарше **оборвалась 18 мая 1799 года в Париже.**

Интересные факты о писателе:

Подобно своему герою Фигаро, сменил немало профессий и совершил множество самых разнообразных поступков:

- Начиная как часовщик: изобрел анкерный спуск, сделавший возможным конструирование наручных часов;

- Изобрел педаль для арфы. Занимался музыкой с дочерьми короля Людовика XV и дружил с дофином, ставшим затем королем Людовиком XVI;

- Заколот на дуэли дворянина, вызвавшего его за насмешки;
- Выполнял секретные миссии при английском и испанском дворе;

- На свои деньги создал "португальскую компанию" "Родриго Орталес и Ко", снабжавшую оружием восставшие североамериканские колонии, уговорил короля Людовика XVI вступить в войну с Британией на стороне только что образованных Соединенных Штатов;

- Он возглавил компанию, которая соорудила в Париже канализацию. По его проекту был построен первый цельнометаллический мост через Сену (спустя 100 лет после сдачи проекта);

- За пьесу "Женитьба Фигаро" был брошен в тюрьму Сен-Лазар и освобожден только после того, как по настоянию родственников короля пьеса была поставлена при дворе. Людовик XVI сказал после ознакомления с пьесой: "Если быть последовательным, чтоб допустить постановку этой пьесы, нужно разрушить Бастилию." Через 4 года после премьеры Бастилия пала.

Гений и злодейство

✍ При всей своей активности Бомарше вовсе не был проходимцем. Он не нажился крупно ни на одном своем предприятии. Так, правительство не компенсировало ему финансовую помощь Соединенным Штатам (несмотря на обещания), и Бомарше ради американцев влез в долги на всю жизнь.

Его личный друг композитор Сальери стал героем трагедии Пушкина, где он рассуждает о том, что "Бомарше кого-то отравил". Это отголоски слухов, ходивших о Бомарше.

Цитаты

- Ради куска хлеба приходится проявлять такую находчивость и осведомленность, какой не нужно, чтобы сотни лет управлять [Испанией](#)
- Делать вид, что не знаешь того, что знают все, и знаешь то, чего никто не знает, — вот и все законы политики
- Как это плохо, что должности у нас продаются! Лучше бы их раздавали бесплатно
- Поневоле станешь злым, когда все замечаешь

- Я лучше, чем моя репутация
- Будь красивой, если можешь, будь скромной, если хочешь, но говорить о тебе должны хорошо
- В любви молодые расплачиваются за то, что натворили, а старики — за то, чего не натворили
- Мы ищем на стороне развлечений только потому, что наши жены не умеют придать прелести обладания прелесть разнообразия
- Честные люди любят женщин, аферисты их обожают
- Ты считаешь себя некрасивой; но если бы ты знала, как наслаждение красит женщину!
- В делах любви, знаешь ли, "слишком" ещё не значит "достаточно"
- Клеветайте, клеветайте! Что-нибудь от этой клеветы останется
- Много ли вы, граф, знаете господ, достойных быть цирюльниками?

Трилогия о Фигаро

Наиболее известными произведениями Бомарше считаются вошедшие в его трилогию о Фигаро.

Первая пьеса была написана в 1773 году. Комедия носила название "**Севильский цирюльник**". Изначально это была опера, но после провала премьеры автор переписал ее за два дня, превратив в обычную пьесу. В первой книге Фигаро помогает графу Альмавиве жениться на красавице Розине.

Спустя пять лет выходит **вторая пьеса Бомарше**, одной из центральных фигур которой является все тот же Фигаро. Это произведение рассказывает о женитьбе самого Фигаро на служанке графини Альмавива, Сюзане. Наиболее известная пьеса Бомарше - "**Безумный день, или Женитьба Фигаро**". Как известно, она была написана в 1779 году. Изначально ее действие разворачивалось во Франции, но так как цензура не пропустила ее, то место действия перенесли в Испанию. Довольно многие критиковали пьесу за то, что она изобличает похождения дворян, а простолюдин оказывается умнее своего сеньора. Это был серьезный вызов обществу того времени. Такое положение дел нравилось далеко не всем. Ведь для того времени это было неприемлемо.

Последняя пьеса "**Преступная мать**" увидела свет в 1792 году. Если две предыдущие пьесы были комедиями, то это уже драма, причем главный

акцент в ней делается на моральных качествах главных героев, а не на социальном неравенстве. Фигаро придется спасти семью графа. Для этого ему нужно вывести на чистую воду злодея Бежарса, который хочет разрушить не только брак графа и графини, но и будущее Леона и Флорестины.

Сюжет

В небольшом поместье в Испании разворачивается действие пьесы Бомарше «**Женитьба Фигаро**». Краткое содержание произведения таково. Фигаро собирается жениться на камеристке графини Альмавива Сюзанне. Но она нравится и графу, и тот не прочь не только сделать ее своей любовницей, но и запросить право первой ночи – древний феодальный обычай. Если же девушка ослушается своего господина, то он может лишить ее приданого. Естественно, Фигаро намерен помешать тому.

Кроме того, у Бартоло, который в свое время остался без невесты из-за Фигаро, зреет план, как отомстить своему обидчику. Для этого он просит домоправительницу Марселину потребовать с Фигаро долг. Если же он не вернет деньги, то обязан жениться на ней. Но на самом деле Марселина должна была выйти замуж за Бартоло, с которым ее связывает общий ребенок, похищенный еще в детстве.

В это же время графиня, покинутая графом, наслаждается обществом своего поклонника - пажу Керубино. Тогда Фигаро решает сыграть на этом и вызвать ревность графа, помирить его с графиней, а заодно и заставить отказаться от Сюзанны.

Главные герои пьесы

Список действующих лиц пьесы Бомарше "Женитьба Фигаро" не так уж велик. Стоит выделить из него несколько основных персонажей:

Фигаро – слуга и домоправитель графа Альмавивы, жених Сюзанны и, как оказывается позднее, сын Марселины и Бартоло.

Сюзанна – камеристка графини, невеста Фигаро.

Графиня Альмавива – жена графа Альмавивы, крестная Керубино.

Граф Альмавива – муж графини, повеса и ловелас. Тайно влюблен в Сюзанну.

Керубино – паж графа, крестник графини, тайно в нее влюбленный.

Это главные герои пьесы, кроме того, немалую роль в ней играют и следующие персонажи:

Марселина – домоправительница Бартоло, имеет с ним общего сына. Влюблена в Фигаро, который на самом деле оказывается ее сыном.

Бартоло – врач, давний враг Фигаро, его отец. Конечно, это не полный список героев, которые участвуют в постановке.

Есть и другие, такие как садовник Антонио и его дочь Фаншета, но они играют лишь эпизодические роли, и их участие в пьесе сводится к выполнению того или иного действия, не всегда ключевого.

Постановки на сцене

Первая постановка пьесы "Женитьба Фигаро" произошла еще в 1783 году в поместье графа Франсуа де Водрейля. Через год, 24 апреля, было дано первое официальное представление, которое принесло Бомарше не только успех, но и всемирную славу. Премьера состоялась в театре "Комеди Франсез". Через некоторое время пьесу запретили, и она снова увидела свет лишь в конце XVIII века.

В Российской империи премьера пьесы состоялась через два года. Ее поставила петербургская французская труппа. Потом текст произведения был переведен на русский язык, и его неоднократно ставили в театрах. Не утратила своей популярности пьеса и после революции. Она была одной из первых, которые поставили в СССР. Довольно часто ее ставили в знаменитом российском Ленкоме. Сегодня одну из лучших постановок пьесы можно увидеть именно там. Моцарт и "Безумный день, или Женитьба Фигаро"

Известно, что пьеса Бомарше произвела неизгладимое впечатление на Моцарта. **Композитор решил написать оперу "Свадьба Фигаро"**, основанную на произведении известного драматурга. К ее написанию композитор приступил в 1785 году, в декабре. Через пару месяцев произведение было готово, и 1 мая 1786 года состоялась премьера оперы. К сожалению, она не получила такого успеха и признания, как надеялся Моцарт. "Женитьба Фигаро" стала знаменитой лишь в конце года, после постановки в Праге. Опера состоит из 4 действий. Для ее исполнения написаны партитуры, которые предусматривают участие струнных инструментов, литавр.

Экранизации пьесы Бомарше

Первая экранизация была еще в 1961 году. Фильм сняли во Франции, на родине драматурга. К сожалению, это единственная зарубежная экранизация пьесы. Остальные попытки экранизации были предприняты в России. Долгое время одной из популярнейших пьес в СССР была «Женитьба Фигаро». Ленком стал тем театром, где можно было посмотреть эту пьесу и насладиться игрой актеров. Именно эту постановку было решено экранизировать в 1974 году, через пять лет после первого показа на сцене театра. Данная экранизация была признана одной из лучших, во многом благодаря актерам, которые сыграли главные роли.

В 2003 году пьеса была экранизирована вновь. За ее съемку взялись совместно русский и украинский телеканалы и создали новогодний мюзикл по пьесе. Эта экранизация не имела такого успеха, как первый фильм. Она запомнилась всем как обычное развлекательное шоу.

Лекция 4

Тема: И.В. Гете. История создания и философское осмысление трагедии «Фауст».

План:

1. Жизнь и творчество Писателя.
2. Анализ произведения "Фауст".

Иоганн Вольфганг фон Гёте (нем. Johann Wolfgang von Goethe); 28 августа 1749, Франкфурт-на-Майне — 22 марта 1832, Веймар) — немецкий поэт, государственный деятель, мыслитель и естествоиспытатель.

Родился в старом немецком торговом городе Франкфурте-на-Майне в семье зажиточного бюргера Иоганна Каспара Гёте (1710—1782). Отец его был императорским советником, бывшим адвокатом. Мать, Катарина Элизабет Гёте (урождённая Текстор, нем. Textor, 1731—1808), была дочерью городского старшины.

В 1750 году в семье родился второй ребёнок, Корнелия. После неё родилось ещё четверо детей, умерших в младенчестве. Отец Гёте был педантичным, требовательным, неэмоциональным, но честным человеком. Мать была полной противоположностью Иоганна Каспара. Она стала женой человека, к которому не питала особой любви, в возрасте семнадцати лет, а в восемнадцать родила первого ребенка. Однако Катарина искренне любила своего сына, который звал её «Frau Аја». Мать привила своему сыну любовь к сочинению историй, она была для Гёте образцом сердечной теплоты, мудрости и заботы. Дом Гёте был хорошо обставлен, там была обширная библиотека, благодаря которой писатель рано познакомился с «Илиадой», с «Метаморфозами» Овидия, прочитал в оригинале сочинения Вергилия и многих поэтов-современников. Это помогло ему восполнить пробелы в несколько лишённом системы домашнем образовании, которое началось в 1755 году с приглашением в дом учителей. Мальчик выучился, кроме немецкого языка, ещё французскому, латыни, греческому и итальянскому, причём последнему, слушая то, как отец обучает Корнелию. Иоганн также получил уроки танцев, верховой езды и фехтования. Его отец был из тех, кто не удовлетворив собственные амбиции, стремился предоставить больше возможностей детям и дал им полноценное образование.

В 1765 году отправился в Лейпцигский университет, круг своего высшего образования завершил в Страсбургском университете в 1770 году, где защитил диссертацию на звание доктора права. Занятие юриспруденцией мало привлекало Гёте, гораздо более интересовавшегося медициной (этот интерес привёл его впоследствии к занятиям анатомией и остеологией) и литературой.

В 1772 году Гете отправили проходить практику по юриспруденции в Вецлар, где он должен был изучить судебную деятельность Римской империи. Там он встретил **Шарлотту Буфф**, невесту И. Кестнера, секретаря посольства Ганновера. Вольф влюбился в девушку, но понял бессмысленность своих терзаний и уехал из города, оставив возлюбленной письмо. В скором времени из письма Кестнера Гете узнал, что застрелился Ф. Иерузалем, который также был влюблен в Шарлотту Буфф. Гете был сильно потрясен произошедшим, у него тоже возникли мысли о самоубийстве. Из состояния депрессии его вывело новое увлечение, он влюбился в дочь своей знакомой, Максимилиану Brentano, которая была замужем. Гете предпринял огромные усилия, чтобы побороть это чувство. Так появились на свет «Страдания юного Вертера».

В Лейпциге он влюбляется в **Кэтхен Шойнкопф** и пишет о ней весёлые стихи в жанре рококо. Кроме стихов Гёте начинает писать и другое. Его ранние произведения отмечены чертами подражательности. Стихотворения «К луне», «Невинность» и др. входят в круг литературы рококо. Гёте пишет ряд тонких произведений, не открывающих, однако, его самобытности.

Во Франкфурте Гёте серьёзно заболел. За полтора года, которые он из-за нескольких рецидивов пролежал в постели, его отношения с отцом сильно ухудшились. Скучая во время болезни, Иоганн написал криминальную комедию. В апреле 1770 года отец потерял терпение и Гёте покинул Франкфурт, чтобы закончить учёбу в Страсбурге, где и защитил диссертацию на звание доктора права.

В Страсбурге Гёте находит себя как поэта. Он завязывает отношения с молодыми писателями, впоследствии видными деятелями эпохи **«Бури и натиска»** (Ленц, Вагнер). Переломным моментом в творчестве Гете можно считать его знакомство и дружбу с Гардером. Именно Гардер повлиял на отношение Гете к культуре и поэзии.

Заинтересовывается народной поэзией, в подражание которой пишет стихотворение «Heidenröslein» (Степная розочка) и др., Оссианом, Гомером, Шекспиром. В 1775 году Гёте был приглашён, как автор «Страдания юного Вертера», к Карлу Августу, герцогу Саксен-Веймар-Эйзенах. Гёте таким образом поселился в Веймаре, где он оставался до конца своей жизни.

Во время Великой Французской революции и франко-прусской войны Гете несколько отстранился от литературы, его интерес заняли естественные

науки. Он даже сделал открытие в анатомии в 1784 году, открыв у человека межчелюстную кость.

С 1786 по 1788 год Гете путешествовал по Италии, что отразилось в его творчестве как эпоха классицизма. Вернувшись в Веймар, он отдалился от придворных дел. Но к оседлой жизни Гете пришел не сразу, он еще не раз отправлялся в путешествия. Посетил Венецию, с герцогом Веймарским побывал в Бреслау, принимал участие в военном походе против Наполеона. **В 1794 году познакомился с Фридрихом Шиллером**, помог ему в издании журнала «Оры». Их общение и совместное обсуждение планов дали Гете новый творческий стимул, так появилась их совместная работа *Xenien*, вышедшая в 1796 году.

В то же время Гете стал жить с юной девушкой, работавшей в цветочной мастерской, Кристианой Вильпиус. Вся общественность Веймара была шокирована, отношения вне брака в то время были чем-то из ряда вон выходящим. Только в октябре **1806 года вступил в брак со своей возлюбленной Иоганн Вольфганг фон Гете. Его жена Кристиана Вульпиус** на тот момент уже родила ему нескольких детей, но все кроме Августа, первого сына Гете, умерли. У Августа и его супруги Отилии было трое детей, но ни один из них не вступил в брак, так что род Гете прервался в 1831 году, когда в Риме умер его сын Август.

Поводом к написанию нового произведения «Избирательное сродство» послужило **новое увлечение Гете - Минна Херцлиб**. Переживая очередной душевный спад, он уехал в Карлсбад, где и начал писать роман. Название он заимствовал из химии, термин означает явление случайного притяжения. Гете показал, что действие природных законов приемлемо не только в химии, но и в человеческих отношениях, а точнее, в любви.

23 июня 1780 года Гёте получил посвящение в веймарской масонской ложе «Амалия». Гёте умер 22 марта 1832 года в Веймаре.

Произведения Гёте: «Клавиво» (1774) «Страдания юного Вертера» (1774) «Ифигения в Тавриде» (1779—1788) «Торквато Тассо» (1780—1789) «Лесной царь» (1782) «Эгмонт» (1788) «Опыт о метаморфозе растений» (1790) «Рейнеке-лис» (1792) «Герман и Доротея», (1794) «Фауст» (1774—1832) «К теории цвета» (нем. *Zur Farbenlehre*), (1810) «Западно-восточный диван» (1819).

Я высший миг теперь вкушаю свой.

И. Гёте

История создания "Фауста" Гёте,

Иоганн Вольфганг Гёте работал над «Фаустом» на протяжении шестидесяти лет. Замысел трагедии созрел у немецкого писателя в 1774 году, а окончена она была всего за полтора года до его смерти – в 1831. **Своеобразное предисловие к «Фаусту», Гете написал в 1774-1775 годах.** В этой части замысел автора еще только приоткрывается, Фауст - бунтарь, напрасно пытающийся проникнуть в тайны природы, возвыситься над окружающим миром. Следующий отрывок был издан в 1790 году, и лишь в 1800 году появился пролог к произведению «На небе», это придало драме очертания, которые мы видим сейчас. Замыслы Фауста получают мотивацию, из-за него заключили спор Бог и Мефистофель. Бог предсказал Фаусту спасение, так как всякий ищущий может ошибиться.

История

Еще в ранние годы внимание Гёте привлекла народная легенда о Фаусте, возникшая в XVI веке. В XVI веке феодализму в Германии были нанесены первые серьезные удары. Реформация разрушила авторитет католической церкви; мощное восстание крестьян и городской бедноты до основания потрясло всю феодально-крепостническую систему средневековой империи. Не является поэтому случайностью, что именно в XVI веке зародилась идея «Фауста» и в народной фантазии возник образ мыслителя, смело дерзающего проникнуть в тайны природы.

В период с 1774 по 1775 гг. Гёте пишет произведение «Прафауст», где герой представлен бунтарем, желающим постичь тайны природы. В 1790 г. «Фауст» издается в форме «отрывка», а в 1806 Гёте заканчивает работу над 1-й частью, которую публикуют в 1808 г.

Первая часть

Первой части присущи отрывочность, четкость, она разбита на вполне самостоятельные сцены, в то время как вторая будет сама композиционно представлять собой единое целое.

Прежде чем прийти к конечной цели своей жизни, Иоганн Гете уготовил Фаусту пройти ряд испытаний. Первым испытанием стала любовь к милой мещанке Гретхен. Но Фауст не хочет связывать себя семейными узами, ограничивать какими-то рамками и бросает возлюбленную. В глубоком отчаянии Гретхен убивает новорожденного ребенка и умирает сама. Так Вольфганг фон Гете показывает, как стремление к грандиозным замыслам, пренебрежение собственными чувствами и мнением окружающих тебя людей может привести к столь трагическим последствиям.

Вторая часть

Спустя 17 лет поэт принимается за вторую часть трагедии. Здесь Гёте размышляет о философии, политике, эстетике, естественных науках, что делает эту часть довольно непростой для восприятия неподготовленным читателем. В этой части дана своеобразная картина жизни современного поэту общества, показана связь настоящего и прошлого.

В 1826 г. Гёте заканчивает работу над эпизодом «Елена», начатом ещё в 1799 г.. А в 1830 пишет «Классическую Вальпургиеву ночь». В середине июля 1831 г., за год до своей смерти, поэт завершает написание этого значимого для всемирной литературы произведения.

Вторым испытанием становится союз Фауста с Еленой. В тени диковинных рощ, в компании прелестной гречанки, он ненадолго обретает покой. Но и на этом он не может остановиться. Вторая часть «Фауста» особо выразительна, готические образы уступили место древнегреческому периоду. Действие переносится в Элладу, образы приобретают форму, проскальзывают мифологические мотивы. Вторая часть произведения - своеобразное собрание знаний, о которых Иоганн Гете имел представление в жизни. Там есть размышления о философии, политике, естественных науках. Отказавшись от веры в потустороннее, он решает служить обществу, посвятить ему свои силы и стремления. Решив создать идеальное государство свободных людей, он начинает грандиозную стройку на земле, отвоеванной у моря. Но некие силы, случайно пробужденные им, пытаются ему помешать. Мефистофель, в образе командующего флотилией торговцев, наперекор воле Фауста убивает двух стариков, к которым тот привязался. Фауст, потрясенный горем, все же не перестает верить в свои идеалы и до самой своей смерти продолжает строить государство свободных людей.

В финальной сцене душу Фауста возносят к небу ангелы. Легенда о Фаусте Основой сюжета для трагедии «Фауст» стала легенда, распространенная в средневековой Европе. В ней говорилось об Иоганне Фаусте, докторе, который заключил договор с самим дьяволом, пообещавшем ему тайное знание, при помощи которого любой металл можно превратить в золото.

В этой драме Гете искусно переплел науку и художественный замысел. Первая часть «Фауста» более напоминает трагедию, а вторая наполнена мистерией, сюжет теряет логичность и переносится в бесконечность Вселенной.

Биография Гете говорит о том, что он **завершил дело всей своей жизни 22 июля 1831** года, запечатал рукопись и указал вскрыть конверт после его кончины. «Фауст» писался почти шестьдесят лет. Начатый в период "Бури и натиска" в немецкой литературе и законченный в период романтизма, он отразил все те перемены, которые происходили в жизни и творчестве поэта.

Жанр — философская трагедия, поэтому главное в ней не внешний ход событий, а развитие гетевской мысли. В «Фаусте» оказались органически слиты самые разные элементы – начало драмы, лирики и эпоса. Именно поэтому многие исследователи называют это произведение **драматической поэмой**.

Фабула трагедии — первая часть — это вечная история любви, вторая — история вечности. В первой части изображен «микромир» человека, его индивидуальная, личная жизнь, вторая часть, «макромир», отражает общественно-политическую жизнь человечества.

Проблематика — жизнь и смерть, добро и зло, сущность бытия, назначения человека в мире, человек и природа, человек и вселенная, познания мира, любовь, искусство и его роль в обществе Тема — поиски человеком смысла бытия и своего назначения. Главный герой философской трагедии в стихах – доктор Фауст – воплощает в себе общественные мечты своего времени о всеобъемлющем познании мира.

Знаменитая трагедия Гёте – уникальное произведение, поднимающее на поверхность читательского восприятия не только вечные философские вопросы, но и ряд общественно-научных проблем своего времени. В «Фаусте» Гёте **подвергает критике недалёкое общество, живущее корыстолюбием и чувственным наслаждением**. Автор в лице

Мефистофеля от души издевается над немецкой системой высшего образования, построенной на методическом посещении занятий и составлением никому не нужных конспектов. Научная проблематика нашла своё отражение в философском споре Анаксагора и Фалеса, отстаивающих разные точки зрения происхождения мира – вулканическую и водную.

Образы

Фауст — человек с высокими стремлениями. Всю свою жизнь он посвятил науке. Он изучал философию, право, медицину, богословие, добился ученых степеней. Прошли годы, и он с отчаянием осознал, что ни на шаг не приблизился к истине, что все эти годы он только отдалялся от познания действительной жизни, что он променял «живой природы пышный цвет» на «тлен и хлам».

Фауст понял, что ему нужны живые чувства. Он обращается к таинственному духу земли. Дух появляется перед ним, но это всего лишь призрак. Фауст остро ощущает свое одиночество, тоску, недовольство миром и собой: «Кто же скажет мне, расстаться ли с мечтами? Научит кто? Куда идти?» — вопрошает он. Но никто не может помочь ему. Фаусту кажется, что на него насмешливо смотрит с полки череп, «зубами белыми сверкая», и старые приборы, с помощью которых Фауст надеялся обрести истину. Фауст был уже близок к тому, чтобы отравиться, но вдруг услышал звук пасхальных колоколов и отбросил мысль о смерти.

Размышления Фауста вместили в себя переживания самого Гёте и его поколения о смысле жизни. Гёте создал своего Фауста как человека, который слышит призыв жизни, призыв новой эпохи, но еще не может вырваться из тисков прошлого. Ведь именно это волновало современников поэта — немецких просветителей.

В соответствии с идеями просветителей Фауст — человек дела. Даже переводя на немецкий язык Библию, он, не соглашаясь со знаменитой фразой: «Вначале было Слово», уточняет: «Вначале было Дело».

Мефистофель — не просто искуситель и антипод Фауста. Он философ-скептик с блестящим критическим умом. Мефистофель остроумен и язвительен и выгодно отличается от схематичного религиозного персонажа.

Гёте вложил в уста Мефистофеля немало своих мыслей, и тот, как и Фауст, стал выразителем идей Просвещения. Так, облачившись в одежды

университетского профессора, Мефистофель высмеивает царившее в ученых кругах преклонение перед словесной формулой, безумной зубрежкой, за которой нет места живой мысли: «Словам должны вы доверять: в словах нельзя ни йоты изменять...»

Искушение, которое придумал для Фауста хромоногий черт, имеет имя — Маргарита, Гретхен. Ей пятнадцатый год, она простая, чистая и невинная девушка. Увидев ее на улице, Фауст вспыхивает к ней безумной страстью. Его влечет эта юная простолюдинка, возможно, оттого, что с ней он обретает ощущение красоты и добра, к которым раньше стремился. Любовь дарит им блаженство, но она же становится причиной несчастий. Бедная девушка стала преступницей: боясь людской молвы, она утопила родившегося ребенка.

Узнав о случившемся, Фауст пытается помочь Маргарите и вместе с Мефистофелем проникает в тюрьму. Но Маргарита отказывается следовать за ним. «Я покоряюсь Божьему суду», — заявляет девушка. Уходя, Мефистофель говорит, что Маргарита осуждена на муки. Но голос свыше произносит: «Спасена!» Предпочтя смерть побегу вместе с дьяволом, Гретхен спасла свою душу. Материал с сайта <http://iEssay.ru>

Герой Гёте доживает до ста лет. Он слепнет и оказывается в полной тьме. Но даже слепой и немощный, он пытается осуществить свою мечту: построить для людей плотину. Гёте показывает, что Фауст не поддавался на уговоры и соблазны Мефистофеля и нашел свое место в жизни. В соответствии с идеалами Просвещения главный герой становится создателем будущего. Именно в этом он находит свое счастье. Слыша звон лопат строителей, Фауст представляет себе картину богатой, плодотворной и процветающей страны, где живет «народ свободный на земле свободной». И он произносит сокровенные слова о том, что хотел бы остановить мгновение. Фауст умирает, но душа его спасена.

Противостояние двух главных героев заканчивается победой Фауста. Искатель истины не стал добычей темных сил. Беспокойная мысль Фауста, его стремления слились с исканиями человечества, с движением к свету, добру, истине.

Афоризмы, цитаты

Так кто ж ты, наконец?
— Я — часть той силы,
что вечно хочет
зла и вечно совершает благо.

Что трудности, когда мы сами себе мешаем и вредим.

Кто блага ждёт — пусть будет благ
В своих желаньях и делах.

Кто ищет — вынужден блуждать.

Остановись, мгновенье, — ты прекрасно!

Живейшие и лучшие мечты
В нас гибнут средь житейской суеты.

Лекция 6

Тема: Ф.Шиллер. Обзор творческого наследия.

Литература: [\[2\]](#), [\[3\]](#), [\[6\]](#), [\[7\]](#), [\[8\]](#), [\[9\]](#)

Фридрих Шиллер (Иоганн Кристоф Фридрих фон Шиллер) – выдающийся немецкий поэт и мыслитель, представитель романтизма в литературе. Краткая биография Шиллера приведена в этой статье. Фридрих Шиллер биография кратко Писатель родился 10 ноября 1759 года в Германии в городе Марбах-на-Неккаре. Отец Шиллера был полковым фельдшером, а

мать происходила из семьи пекаря. Его детство и молодость были проведены в относительной скудости, хотя он и смог учиться в сельской школе и у пастора Мозера.

В 1773 году он поступил в военную академию, где поначалу изучал юридическое дело, а затем медицину. Его первые произведения были написаны во время обучения. Так, под влиянием драмы Лейзевица он написал драму «Космус фон Медичи». К этому же периоду относится написание оды «Завоеватель».

1780 году он получил пост полкового врача в Штутгарте, по окончании академии. В 1781 году он дописал драму «Разбойники», которую ни одно издательство не принимало. В результате он издал ее на свои деньги. Впоследствии драма была по достоинству оценена директором Мангеймского театра и после некоторых корректив поставлена на сцене. Премьера «Разбойников» состоялась в январе 1782 года и имела большой успех у публики. После этого о Шиллере заговорили как о талантливом драматурге. За эту драму писатель был даже удостоен звания почетного гражданина Франции. Однако у себя на родине ему пришлось отсидеть 14 дней на гаупвахте за самовольную отлучку из полка на представление «Разбойников». Более того, отныне ему было запрещено писать что-либо кроме медицинских сочинений. Эта ситуация вынудила Шиллера в 1783 году покинуть Штутгарт. Так ему удалось дописать две пьесы, начатые до бегства: «Коварство и любовь» и «Заговор Фиеско в Генуе». Эти пьесы были впоследствии поставлены в том же Мангеймском театре.

С 1787 по 1789 год он жил в Веймаре, где познакомился с Иоганном Гёте. Считается, что именно Шиллер вдохновил друга на завершение многих произведений. В 1790 году он женился на Шарлотте фон Ленгефельд, с которой у них впоследствии было два сына и две дочери. В Веймар он снова попал в 1799 году и там, на деньги меценатов, издавал литературные журналы. Тогда же он вместе с Гёте основал Веймарский театр, ставший одним из лучших в стране. До конца своих дней писатель жил в этом городе. 1802 году император Священной римской империи Франц II пожаловал Шиллеру дворянство. Скончался он 9 мая 1805 года от туберкулеза.

Фридрих Шиллер интересные факты

1. Предками поэта и с материнской и с отцовской стороны были простые сельские булочники.

2. В детстве Фридрих много болел, только к подростковому возрасту он окреп. Грамоте обучался с 6 лет. Первым учителем его был пастор.

3. В детстве Фридрих подражал своим духовным наставникам, которые обучали его в латинской школе в Людвигсбурге, придавая своим речам

элемент пафосности. Такое впечатление на 7-летнего мальчика произвел театр, куда его водили за прилежание в учебе. Юный Фридрих, встав на стул и облачившись в черный передник наподобие пасторской мантии, с серьезным видом читал проповедь с воображаемой кафедры. Любимым его занятием также было играть в театр: из бумаги он вырезал персонажей, сестра раскрашивала фигуры и на самодельной сцене с товарищами они устраивали драматические действия.

4. Были у Шиллера и странности. Одной из них являлась привычка настраиваться на творческий лад, вдыхая аромат... гнилых яблок.

5. Одевался и держался он как нельзя более просто; отличительными его чертами были скромность, простота, отсутствие всякой вычурности.

6. Шиллер ненавидел пауков и очень любил лиловый цвет и лилии.

7. В старших классах Фридрих подавал большие надежды. В 14 лет его отдали в военную академию, где начал изучать право, хотя с детства мечтал стать священником.

8. Юриспруденция совершенно не нравилась Шиллеру. В конце 1774 он был одним из последних, а в конце следующего учебного года – самым последним из восемнадцати учеников своего отделения. В 1776-м Фридрих перевелся на медицинское отделение.

9. Шиллер вынужден был скрываться под фамилией «доктор Риттер», живя в поместье своей старой знакомой Генриетты фон Вальцоген в Бауэрбахе. Здесь он написал «Коварство и любовь», историческую драму «Дон Карлос» и окончил «Заговор Фиеско в Генуе». В 1783-м Шиллер влюбился в дочку хозяйки усадьбы Шарлотту вон Вальцоген, но мать не дала согласие на брак, поскольку Шиллер был бесребреник.

10. В 1790-м он женился на Шарлотте фон Ленгефельд, она родила ему четверо детей: Карла Людвига Фридриха Шиллера, Эрнста Фридриха Вильгельма Шиллера, Каролину Луизу Фридерiku Шиллер, Эмилию Генриетту Луизу Шиллер.

11. В 1788-м Шиллер стал экстраординарным профессором истории и философии Йенского университета.

12. Одно время чтобы расплатиться с долгами, он стал усиленно работать, проводя за письменным столом по 14 часов в сутки. Такой образ жизни надорвал его здоровье. Он сильно заболел, да так, что с лекций его забирали буквально на носилках. Воспаление легких протекало в тяжелой форме и осталось хроническим заболеванием на всю жизнь. Оно не позволяло ему выступать с кафедры, и в университете он остался номинально профессором. В 1791-м даже прокатился слух, что Шиллер умер. Особо эта весть поразила датских почитателей творчества драматурга. Три дня в Дании

длились траурные церемонии в память о Шиллере. А тем временем сам Фридрих вместе с женой приехал на лечение в Карлсбад, где он и узнал о собственной «кончине». Масштабные траурные мероприятия, организованные в его честь, подействовали на Шиллера лучше любых лекарств.

13. Шиллер дружил с Иоганном Гете.

14. Только в начале 1800-х материальные дела поэта стали стабильными, он избавился от долгов, получал уже за свои сочинения неплохие гонорары – по 1400 талеров в год, а профессорская пенсия его была увеличена с 200 до 400 талеров. Веймарский герцог даровал Шиллеру как почетному гражданину Французской Республики дворянский титул.

15. 45-летний Шиллер умер в Веймаре от туберкулеза 9 мая 1805 года. В его бумагах нашлась еще масса новых поэтических произведений и более 25 сюжетов трагедий и драм.

Значение творчества Шиллера в искусстве

Пьесы писателя оказали большое влияние на мировую культуру. То, что написал Фридрих Шиллер, стало предметом интереса русских поэтов В. Жуковского, М. Лермонтова, которые переводили его баллады. Пьесы драматурга послужили основой для создания замечательных опер ведущих итальянских композиторов XIX века. Л. Бетховен заключительную часть своей знаменитой девятой симфонии положил на «Оду к радости» Шиллера. В 1829 году Д. Россини создал оперу «Вильгельм Телль» по мотивам его драмы; это произведение считается одним из лучших творений композитора. В 1835 г. Г. Доницетти написал оперу «Мария Стюарт», вошедшую в цикл его музыкальных сочинений, посвященных истории Англии XVI века. В 1849 г. Д. Верди создал оперу «Луиза Миллер» на основе драмы «Коварство и любовь». Опера не получила большой популярности, однако имеет несомненные музыкальные достоинства. Итак, влияние Шиллера на мировую культуру огромно, и это объясняет интерес к его творчеству и в наши дни.

Высказывания Шиллера, ставшие крылатыми:

- Когда я ненавижу, я будто что-то отнимаю у себя, а когда я люблю, - я этим обогащаюсь.
- Любовь дарит навсегда, эгоизм дает лишь в долг.
- Человек отражается в своих поступках.
- Любовь помогает преодолеть все трудности.
- Любовь возвышает великие души.
- Любовь и голод властвуют миром.
- Дружба верная и храбрая.

- Честь дороже жизни.
- Истина не меняется от того, что кто-то ее не признает.
- Слово всегда смелее, чем поступки.
- Крупнейшая из побед - умение прощать.
- Вселенная - это мысль Бога.

Анализ пьесы "Разбойники"

Сюжет

Действие произведения начинается в родовом замке, где живут бароны фон Моор: отец, Франц (младший сын), и Амалия фон Эдельрейх (невеста старшего сына и воспитанница графа). Автор рассказывает о том, что Франц получил письмо от стряпчего из Лейпцига. Стряпчий просит у него совета насчет беспутной жизни старшего сына графа Карла фон Моора. Этот юноша является студентом Лейпцигского университета. Старик, опечаленный письмом, позволяет своему сыну написать Карлу и сообщить, что граф разгневан и лишает его наследства и родительского благословения.

Тем временем студенты собираются в корчме, находящейся на границе с Саксонией. Это их обычное место встречи. Карл ожидает ответа на письмо отцу, в котором раскаивается в распутной жизни и дает обещание заниматься делом. Шпигельберг, его друг, убивает время вместе с Карлом. Он говорит, что разбойничать лучше, чем жить в нищете. Карл получает письмо от фон Моора. После его прочтения юноша приходит в отчаяние. Шпигельберг тем временем рассуждает о том, как здорово было бы жить в богемских лесах. Можно отбирать деньги у богатых путников и тратить их. Эта мысль занимает бедных студентов. Однако им нужен атаман. Несмотря на то что на эту должность рассчитывает Шпигельберг, все единодушно решают избрать атаманом именно Карла. Надеясь, что благодаря такой жизни он забудет невестку, отца и свое прошлое, юноша дает клятву верности разбойникам, которые присягают ему.

Далее козни Франца описывает Шиллер ("Разбойники"). Краткое содержание их следующее. После того как Франц изгоняет из сердца отца его старшего сына, он хочет очернить Карла и в глазах Амалии, его невесты. Он сообщает девушке о том, что подаренный ею возлюбленному перед отъездом бриллиантовый перстень тот отдал развратнице, которой нечем было заплатить за услуги. Франц рисует перед девушкой портрет больного нищего, одетого в лохмотья. "Смертоносной дурнотой" разит из его рта. Именно таков теперь ее любимый Карл. Однако любящее сердце убедить не так-то просто. Амалия не верит Францу и прогоняет его. Тогда в голове Франца созревает новый план осуществления мечты (сделаться хозяином

наследства фон Моор). Юноша подговаривает для этого Германа, побочного сына местного дворянина. Он должен переодеться и пойти к старику, сказав, что он видел, как Карл умер. Его сын якобы участвовал в битве под Прагой. Вряд ли сердце больного графа сможет выдержать столь печальное известие. Франц за это обещает Герману отдать ему Амалию, которую Карл фон Моор некогда отбил у него.

Граф разговаривает с Амалией, вспоминает старшего сына. Вот появляется переодетый Герман. Юноша сообщает, что Карл был оставлен без средств к существованию, поэтому ему пришлось участвовать в прусско-австрийской кампании. Он геройски погиб в Богемии, куда его забросила война. Умирая, Карл якобы просил передать отцу свою шпагу, а также вернуть портрет Амалии и ее клятву верности. Старик винит себя в гибели сына. Однако он замечает радость на лице Франца и начинает понимать, что именно он виноват во всех несчастьях Карла. Граф теряет сознание, откинувшись на подушки. Франц думает, что тот умер, и это радует его.

Жизнь атамана Карла

В Богемских лесах тем временем разбойничает старший сын графа Карл, герой драмы. Этот юноша смел. Он любит играть со смертью, поскольку интерес к жизни полностью утратил. Атаман отдает сиротам свою добычу. Он карает богатых, обкрадывающих простых людей. Карл говорит, что его промысел - месть, а ремесло - возмездие. Франц правит в замке. Краткое содержание драмы Шиллера "Разбойники" продолжается тем, что Франц правит в родовом замке. Он добился своего, однако не ощущает удовлетворения: по-прежнему Амалия не соглашается стать его супругой. Герман, поняв, что был обманут, открывает девушке "страшную тайну". Оказывается, Карл жив, как и старик граф. Карл решает навестить свой замок. Вместе с шайкой старший сын графа оказывается в окружении богемских драгун. Однако людям Карла удается вырваться, заплатив за это жизнью всего одного бойца (драгуны лишились около 300 человек). Чешский дворянин просится в отряд Карла. Он потерял свое состояние и возлюбленную, имя которой - Амалия. В душе Карла история этого человека вызывает некоторые воспоминания. Он собирается отправиться во Франконию вместе с шайкой.

Юноша, представившись графом фон Бранд, проникает в собственный родовой замок. Здесь он встречает Амалию и видит, что та верна "умершему Карлу". Среди портретов предков, представленных в галерее, он замечает портрет отца. Карл останавливается у него и украдкой смахивает слезу. Старшего сына графа никто не узнает. Только Франц, всевидящий и постоянно подозревающий всех, угадывает Карла в госте. Однако он не

говорит никому о своих догадках. Франц заставляет Даниэля, старого дворецкого, принести клятву в том, что он убьет прибывшего графа. Однако Даниэль по шраму на руке узнает в нем Карла. Но теперь Карл должен покинуть замок уже навсегда. Перед тем как уйти, он решает увидеть Амалию. Девушка испытывает к нему чувства, такие, какие прежде были связаны у нее лишь с Карлом фон Моором. Однако Амалия его не узнает, и гость прощается со своей любимой.

Он возвращается к разбойникам. Они должны покинуть эти места утром. А пока Карл прогуливается по лесу. Он натывается в темноте на башню и слышит голос. Это прибыл Герман для того, чтобы накормить запертого узника. Карл срывает с башни замки и освобождает своего отца, иссохшего, как скелет. Оказывается, что граф, к несчастью своему, не умер от вести, которую принес Герман. В гробу он пришел в себя. Тогда Франц втайне ото всех заточил своего отца в башню, обрекая на одиночество, голод и холод. Выслушав историю отца, Карл решил отомстить. Несмотря на связывающие его с Францем родственные узы, он приказал разбойникам схватить его младшего брата и доставить к нему живым.

Разговор Франца с пастором, смерть Франца

Даниэль, старый камердинер, ночью прощается с замком. Он прожил здесь всю жизнь. Входит Франц со свечой в руке. Он в беспокойстве. Францу привиделся во сне Страшный суд. За его грехи он был послан в преисподнюю. Франц умоляет Даниэля позвать пастора. Он считал себя безбожником всю свою жизнь, и даже теперь ведет диспут с прибывшим священником на религиозные темы. Однако ему на сей раз не удастся с прежней легкостью посмеяться над аргументом о бессмертии души. Франц, получив подтверждение от священника о том, что отцеубийство и братоубийство - самые тяжкие грехи, пугается. Он вдруг понимает, что душа его не сможет избежать ада. Разбойники, которых послал Карл, нападают на замок. Они его поджигают, однако Франца схватить не удастся. Тот сам удавливается, использовав шнурок от шляпы.

Смерть Амалии

Уже приближается к финалу драма Шиллера "Разбойники". Члены шайки, исполнив приказ, возвращаются в лес, где их ожидает Карл, все еще не узнавший отцом. Амалия приходит с ними. Она бросается к Моору, обнимает и называет женихом. Граф узнает о том, кто является предводителем бандитов, убийц и воров. Узнав об этом, он умирает. Однако Амалия прощает возлюбленного. Она готова начать новую жизнь вместе с ним. Но любви мешает то, что Моор дал клятву верности разбойникам.

Поняв, что не может быть счастлива без Карла, девушка просит о смерти. И Моор закалывает ее. Карл сдается властям

Эффектный финал приготовил нам Фридрих Шиллер ("Разбойники").

Краткое содержание дальнейшей жизни Карла следующее. Он испил до дна свою чашу и понял, что мир нельзя исправить злодеяниями, а жизнь его кончена. И он сдается в руки правосудия. Карл еще по дороге в свой замок разговаривал с бедняком, имеющим большую семью. Сейчас он отправляется к нему, чтобы он сдал властям "знаменитого разбойника" и получил тысячу луидоров за его голову. На этом завершает свою драму Шиллер. "Разбойники", краткое содержание которой было нами описано, - одно из самых интересных произведений в его творчестве.

Лекция 7.

Тема: Романтизм и реализм как основные течения искусства и литературы 19 века

План:

1. Понятие романтизма. Основные черты, подходы, хронологические рамки, предпосылки.
2. Эстетика романтизма.
3. Реализм: понятие, периодизация. Реализм во французской и английской литературе. Эстетические принципы реализма.
4. Литература Франции 19 века.

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

Романтизм (франц. romantisme) – идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре кон. 18 – 1-й пол. 19 вв. Как стиль творчества и мышления остается одной из основных эстетических и мировоззренческих моделей 20 века. Это эстетическая революция, которая вместо науки и разума (высшей культурной инстанции для эпохи Просвещения) ставит художественное творчество индивидуума, которое становится образцом для всех видов культурной деятельности.

Основная черта романтизма как движения – стремление противопоставить филистерскому (мещанскому) миру рассудка, закона, – призыв к раскрепощению личностных сил человека, следование природе, миф, символ, стремление к синтезу и обнаружению взаимосвязи всего со

всем. Причем довольно быстро романтизм выходит за рамки искусства и начинает определять стиль философии, поведения, одежды, а также и других аспектов жизни.

Романтизм – одно из важнейших художественных направлений и стилей XIX века. Этим термином можно определить целую культуру, общее мироощущение исторической эпохи, начавшейся после Великой французской революции. Как почти любое значительное культурное явление, романтизм не представляет собой чего-то абсолютно цельного, обладающего постоянным набором специфических черт – он очень многообразен в своих национальных, жанровых, хронологических разновидностях. В марксистском литературоведении бытовала бинарная типология: романтизм делили на революционный и реакционный, прогрессивный и консервативный, активный и пассивный. Такой подход небезоснователен, однако он чересчур упрощает явление и сообщает ему ненаучную оценочную характеристику, поэтому его следует признать крайне условным и устарелым.

ПОДХОДЫ к романтизму:

1) исторический (ром-м как конкретное ист. движение, цельная культурная эпоха, объединенная особым типом мышления, продукт сознания);

2) внеисторический (=психологический; ром-м как бунт против эпохи).

Хронологические рамки романтизма характеризуются относительной одновременностью начала (1790-е годы) и неопределенностью завершения (1820–1830-е – в Англии и Германии, 1870–1880-е – во Франции). Для США эти даты следует сдвинуть вперед на 20–30 лет.

Социально-политические предпосылки романтизма лежат в революционных потрясениях конца XVIII века: Война за независимость в Америке и, главное, Великая французская революция 1789–1794 гг. Ее эмоциональное переживание, а затем осмысление ее опыта, ее последствий сыграли решающую роль в возникновении и развитии романтического мирозерцания. На короткое время революция создала иллюзию всеобщего освобождения от многовекового рабства в плену внешних обстоятельств, человек почувствовал себя всесильным. Почти все ранние романтики в юности были апологетами революции, однако скоро наступило отрезвление. Во-первых, многих отвратил от революции якобинский террор. Во-вторых, свободы, принесенные революцией, как оказалось, относились вовсе не к сфере духа, а скорее к повседневному бытию: они вовсе не мешали обществу становиться мещанским, *филистерским*. В этой ситуации для многих романтиков разных поколений роль идейного заместителя революции

сыграла личность Наполеона, своими военными победами добившегося славы своего рода романтического гения в политике.

Эстетические истоки романтизма – это прежде всего сентиментализм, создавший апологию индивидуального чувства, и различные варианты предромантизма: пейзажная медитативная поэзия, готический роман и подражания средневековым поэтическим памятникам.

Необходимо сказать отдельно о **философских предпосылках**. Отчасти это уже Руссо с его естественным человеком, культом природы и критикой цивилизации. Прямым предшественником романтиков в этой сфере стал И. Г. Фихте, создавший в своем “Наукоучении” концепцию абсолютного “я”, чье бытие единственно бесспорно, а весь остальной мир (“не-я”) является продуктом его деятельности – мышления. Ф. В. Шеллинг создал свою систему диалектики природы уже на основании романтических идей. Один из основополагающих признаков романтизма – культ *личности*, т. е. героя, не просто сознающего свою самоценность, как у сентименталистов, но активного субъекта, определяющего и формирующего окружающую действительность.

ПРЕДПОСЫЛКИ:

- 1) Сентиментализм;
- 2) Готический роман;
- 3) Взгляды Руссо (руссоизм; культ личности естественного человека), Канта (кантовский дуализм) и Фихте («абсолютное Я»).

Эстетика романтизма подчеркнута противопоставлена классицистической. Все нормы поэтики классицизма: представление об извечном универсальном идеале красоты, принцип иерархии жанров и стилей, несмещения трагического и комического, закон трех единств в драматургии – казались романтикам крайне условными, искусственными. Романтики требуют искусства естественного, свободного в той мере, в какой свободна природа и сама жизнь. Для этого художник должен опираться не на знание и разум, как классицист, а на прихотливую фантазию, творческое воображение. В романтических произведениях выразительность обычно доминирует над изображаемым, экспрессия и гротеск относятся к числу наиболее распространенных приемов. Все это не означает, что рациональное начало было совсем чуждо романтикам. Даже самые ранние энтузиасты были способны к трезвой критической оценке своих пристрастий и вполне сознавали, что их представления об идеале, о творческом потенциале личности, о безграничной свободе во всех важных для них сферах жизни не выдержат столкновения с реальной действительностью. Это противоречие они пытались смягчить с помощью *романтической иронии*, которой

удостаивалась не только прозаическая обыденность, но и сами их протагонисты, стремящиеся к заведомо недостижимому идеалу. В отдельных случаях осознание неизбежности конфликта приводило к разочарованию и пессимизму (“*болезнь века*”).

Отсюда – **ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА:**

- 1) антиклассицистическая эстетика;
- 2) культ личности (гл. проблема; активный субъект; неординарность; всегда в меньшинстве противостоит реальности; не анализирует, а сразу отрицает мир; разрыв м/у идеалом и действительностью);
- 3) отношение к искусству как средству создания второй реальности (влюбиться + заняться историей + уехать в путешествие);
- 4) требование естественности;
- 5) мифологизм (переработка старых + создание новых мифов);
- 6) упор на воображение и фантазию + разум;
- 7) постановка себя выше филистеров;
- 8) осмеяние их и себя à юмор и ирония – основные средства от того, чтобы не сойти с ума;
- 9) у романтизма – много вариантов.

ИТОГ: несмотря на множество вариантов романтизма, везде есть индивидуализм, культ личности, романтическое двоемирие, антиклассицистическая эстетика и романтическая ирония.

Поэтика реалистического искусства. Реализм во французской и английской литературе

Реализм (от лат. *Realis* –вещественный) – художественный метод в искусстве и литературе.

Реализм (в отечественном литературоведении) – направление, сменяющее романтизм. Теперь реализм трактуется как исторический вариант романтизма à почти весь XIX век трактуется как век романтизма.

Даже было предложено изъять термин «реализм» из литературоведения.
ПОЧЕМУ?

- 1) эстетически неудачный термин; понимается, что литература дает верный портрет реальности. У Теккерея мир – зеркало, которое возвращает каждому свое отражение à каждый видит свое субъективное à объективное изображение – невозможное.
- 2) этот термин критикуется как оценочный; в советской литературе реализм против романтизма, причем реализм как более совершенная форма изображения.
- 3) этот термин парадоксален. Он возник значительно позднее, чем появилась сама литература, которую им обозначали. 50-е гг. – этот термин

появился впервые в трактате Дюранти и Шанфлери; а сама литература была написана в 30е гг. XIX века, причем все авторы называют себя романтиками. Но уязвимость, условность термина не отменяет его. ТУРЫШЕВА: «Мы будем понимать под реализмом не противоположное романтизму течение, а течение внутри него. Реализм – вообще особая эстетика»

Самое шокирующее определение **реализма дал Гегель**. Он начинает с определения искусства. Специфическая функция искусства – в выражении глубочайших человеческих интересов, высших потребностей и истин.

Искусство должно: 1) выражать свободу как абсолютный человеческий интерес à должны быть только «идеальные герои» (выражают идеальные устремления человеческого духа, то есть стремления к свободе);

2) такие идеальные характеры искусство должно черпать из действительности à существуют века, богатые человеческой свободой (античность, средневековье), а в новое время свобода оскудевает: человек ощущает себя менее свободным, отказывается от свободы сам, меняя её на материальное благополучие (в такой обстановке идеальные характеры исчезают).

Искусство должно идти в обход действительности и черпать идеальные характеры либо в прошлом, либо конструировать их. Это – начало XIX века (смена идеальных потребностей на практические); короче, искусство изживает себя. Оно бессильно перед наличной реальностью, à должно погибнуть. Прогноз Гегеля не оправдался. Искусство обратилось именно к этой наличной реальности.

В истории мировой литературы обнаруживаются многие черты реализма в произведениях древнего мира и раннего средневековья (в народном эпосе, например, в русских былинах, в летописях.

Периодизация реализма:

I. Критический реализм (30-40 гг.).

II. 50-70 гг. – значительные изменения в литературе: 1) сосредоточение на индивидуальном характере, а не на типических обстоятельствах; характеры не воспринимаются как продукт обстоятельств; уход от жесткого детерминизма; 2) уход от жесткой установки на имитацию жизни к интерпретации (предложение авторской концепции действительности).

Новый тип реализма складывается в 19 веке. Это **критический реализм**. Он существенно отличается и от ренессансного, и от просветительского. Расцвет его на Западе связан с именами Стендаля и О.Бальзака во Франции, у Ч. Диккенса, Теккерея в Англии, в России – А.С.Пушкина ("Капитанская дочка"), Н.В.Гоголя ("Мертвые души", "Ревизор"), И.С.Тургенева ("Записки охотника"), Ф.М.Достоевского ("Братья Карамазовы", "Преступление и

наказание"), Л.Н.Толстого ("Воскресенье", "Война и мир"), А.П.Чехова (рассказы, пьесы).

Критический реализм по-новому изображает отношение человека и окружающей среды. Главная фигура – человек среднего класса. Мир пребывает в постоянном изменении. Герой постоянно думает о том, как он выглядит в глазах других, т.е. – мир-зеркало даже для писателя, для которого важен писатель. Человеческий характер раскрывается в органической связи с социальными обстоятельствами. Герой сочетает индивидуализм и типичность.

Реалисты отказались от создания необыкновенных характеров, т.к. это делало психологически неудобными характеры типичных героев. **Предметом глубокого социального анализа стал внутренний мир человека, критический реализм поэтому одновременно становится психологическим.** В подготовке этого качества реализма большую роль сыграл РОМАНТИЗМ, стремившийся проникнуть в тайны человеческого "я". Становление реализма как метода происходит в период, когда ведущую роль в литературном процессе играют романтики. Рядом с ними в русле романтизма начинают свой писательский путь Мериме, Стендаль, Бальзак. Все они близки творческим объединениям романтиков и активно участвуют в борьбе против классицистов. Классицисты первой половины 19 века являются в эти годы главными противниками формирующегося реалистического искусства.

Значение романтизма как **предтечи реалистического искусства во Франции** очень велико.

Романтики изображают жизнь давно прошедших эпох, реалисты – современную буржуазную действительность.

Реализм I этапа: Бальзак, Стендаль: имеет еще черты романтизма (художник вовлечен в художественный мир, им описываемый).

Реализм II этапа: Флобер: окончательный разрыв с романтической традицией. На смену ярким индивидуальностям приходят обыкновенные люди. Художники декларируют полную отстраненность от неприемлемой ими действительности. Реализм второй половины 19 века, представленный творчеством Флобера, отличается от реализма первого этапа. Происходит окончательный разрыв с романтической традицией, официально декламированный уже в «Мадам Бовари» (1856). И хотя главным объектом изображения в искусстве по-прежнему остаётся буржуазная действительность, меняются масштабы и принципы её изображения. На смену ярким индивидуальностям героев романа 30-40х приходят обыкновенные люди, мало чем примечательные. Принципиальными

изменениями отмечены, по сравнению с реализмом первого этапа, и взаимоотношения художника с миром, в котором он избирает объектом изображения. Если Бальзак, Мериме, Стендаль проявили горячую заинтересованность в судьбах этого мира и постоянно, по словам Бальзака, «щупали пульс своей эпохи, видели её болезни», то Флобер декларирует принципиальную отстраненность от неприемлемой для него действительности, которую он рисует в своих произведениях. Одержимый идеей уединения в замке слоновой кости писатель прикован к современности, становясь суровым аналитиком и объективным судьей. Однако, при всей первостепенной значимости, которую приобретает критически анализ, одной из важнейших проблем великих мастеров реализма остаётся проблема положительного героя.

К середине столетия реализм становится господствующим направлением в европейской культуре.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ:

(1) **Аналитизм.** Установка на анализ социальной действительности. Установки на анализ у поздних романтиков нет.

(2) **Установка на имитацию жизни, на правдивость изображения.** Поздние романисты исходят из референциальной иллюзии (вера в то, что литература может дать правдивое изображение действительности). Отсюда – метафора зеркала (у Стендаля). Бальзак: «Я – секретарь действительности». **НАИБОЛЕЕ СКАНДАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП** для 30-40 гг.: романисты обвинили реалистов в натурализме, в интересе к грязной стороне жизни, приблизительно порнография сегодня.

(3) **Универсализм.** Стремление к максимальному охвату в изображении социального мира, к изображению всего общака и социальной структуры. Бальзак – наиболее типичен: у него, например «Человеческие этюды», в которых «Сцены из сельской жизни», «Сцены из военной жизни» è роман - наилучший жанр.

(4) Принципиально новое изображение человека: человек как существо, включенное в социальный процесс. Реалисты: «Человека формирует среда, которой он принадлежит, à социальный детерминизм».

(5) **Критицизм.** Буржуазный миропорядок уничтожает общак и свободу человека. Человек мыслится как жертва общества.

(6) **Изображение типического.** Эта литература обращается к типам: обычный, массовый, а не исключительный человек.

(7) **Научность.** Литература принимает вид научного дискурса, исследования. Художник мыслит себя как естествоиспытатель, психолог, исследователь.

Реализм возник во Франции и Англии в условиях утвердившихся капиталистических отношений. Социальные противоречия и недостатки капиталистического строя определили резко критическое отношение к нему писателей-реалистов. Они обличали стяжательство, вопиющее неравенство, эгоизм, лицемерие. По своей идейной целенаправленности он становится критическим реализмом. Вместе с тем творчество великих писателей-реалистов пронизано идеями гуманизма и социальной справедливости.

ЧТО ОБЩЕГО МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И РОМАНТИЗМОМ?

– нет четких хронологических границ между реалом и ромом (1827 – трактат «Расин и Шекспир»).

– общая тематика (романтики до реалистов почувствовали враждебность действительности человеку).

– общая философская проблематика (проблема взаимоотношения свободы и необходимости).

– сходство в области поэтики (реалы используют приемы романтической литературы).

Лекция 8

Представители романтизма во Франции. В.Гюго, Ж.Санд.

План:

1. Развитие романтизма во Французской литературе.
2. Жизнь и творчество В.Гюго.
3. Анализ романа "Собор Парижской Богоматери"
4. Жизнь и творчество Ж.Санд.
5. Специфика романа "Консуэло"

1 Развитие романтической литературы Франции XIX в

Романтизм во Франции изначально воспринимался как иностранное явление, чему немало способствовали сами романтики, которые ссылались на Шекспира и Шиллера, Кальдерона и Ман-Дзонь Но романтизм имел сильные корни в французской истории и культуре, поэтому он оказал огромное влияние на судьбу национального искусства, выдвинув великих творцов: Гюго - в литературе, Делакруа - в живописи, Берлиоза - в музыке.

Французский романтизм развивался неравномерно в разных видах искусства Начало литературного романтизма датировалось концом XVIII в Принято считать, что романтизм возник как реакция на Просвещение, хотя и существовали прямые подтверждения того, что полного разрыва между просветителями и романтиками во Франции не было.

Периодизация романтизма во французской литературе определялась как историческими предпосылками, так и хронологии эстетического развития, эволюцией литературного процесса

1795-1815 гг - период вступления в литературу первых романтиков, возникновения романтического движения, основателями которого были Жермена де Сталь и Франсуа Рене де Шатобриан Так возникло 2 школы в раннем французском романтизме - школа де Сталь и школа Шатобриана.

1815-1827 гг - время возникновения широкого романтического движения, в котором формировались течения, школы, группировки, кружки; появление романтической поэзии (Ламартин, де Виньи, ВГюго), исторического романтического романа (ВГюго, где Он ньи), первых романтических драм ("драмы для чтения" ПМериме, Вите, Гюго)

1827-1835 гг - в это время романтизм полностью приобретает черты направления (т.е. романтики объединились единственным художественным методом), и это направление стало ведущим во французской литературе

Начало этого этапа ознаменован появлением главного эстетического манифеста французских романтиков - "Предисловия к" Кромвеля "ВГюго Выдающийся поэт стал во главе наиболее влиятельного литературного объединения романтиков -" Сенакль "В литературу при шли Мюссе и ЖСанд, а с ними - утвердилась психологическая течение Романтизм одержал победу над классицизмом в области драм над классицизмом у галузі драми.

1835-1843 гг - в это время от романтизма выделилась течение реалистической ориентации во главе с Стендалем, поэтому этот период называли "периодом междуцарствия", когда в литературе господствовало 2 направления Но они не отстоялись друг другу, даже недостаточно были дифференцированы Различия романтизма и реализма проявилось прежде всего в решении вопроса о влиянии обстоятельств и общества на формирование человека, от стоявали реалисты и отрицали романтики Происходил взаимовлияние романтизма и критического реализма, что было положительным (усиление социальных мотивов в творчестве ЖСанд в начале 40-х гг) Выбрав близкие эстетические позиции, Стендаль, Бальзак, Мериме, Беранже стали первыми представителями критического реализмичного реализму.

1843-1848 гг - кризис романтизма Манифестом позднего романтизма стал трактат ВГюго "ВШекспир" Успешно развивалась лишь романтическая течение, связана с утопическим социализмом (ЖСанд, Сент-Бев, Гюго и др.), особой по популярности пользовались также романы - фельетоны ОДюма-отца, ЕС.Дюма-батяка, Е.Сю.

Поражение революции 1848 года знаменовала конец истории романтизма как литературного направления Противоположность взглядов романтиков и реалистов стала очевидной В этот период с новой силой прозвучали романтич ские идеи, выдвинутые в начале века о значении в литературе авторского начала, активной писательской позицийі.

К 1870 году романтическая течение окончательно пала, на ее основе возникли символизм и неоромантизм

Жизнь и творчество В.Гюго.

В. Гюго (1802 - 1885) – выдающийся французский писатель-романтик, вождь и

теоретик романтизма. Принято выделять четыре периода в творчестве писателя. *Первый период творчества* (1820-1850 гг.) – это период становления писательской манеры автора, его переход от классицистических позиций на позиции романтизма. Гюго осуществляет переворот в области французской поэзии и драмы. Суть реформы французской поэзии, которая проявилась в его поэтических сборниках *«Оды и баллады»* (1826) и особенно ярко в *«Восточных мотивах»* (1829), можно связать с введением в поэзию особого лирического героя – не созерцателя в отличие от Ламартина, а деятеля. Активный герой действует во *в* объективном мире, наполненном движением, не зависящем от человека. В области поэтического стиля Гюго требует свободного употребления «высоких» и «низких»

слов в любом жанре. Он расширяет поэтический словарь, вводя в него разговорные слова, технические термины, архаизмы, диалектные выражения. В предисловии к драме *«Кромвель»* автор раскрывает свои теоретические воззрения, резко выступает против театра классицизма. Обращаясь к драматическому опыту В. Шекспира, он разрабатывает теорию романтической драмы, художественно воплощая ее в своих пьесах. Наиболее яркой стала драма *«Эрнани»* (1830).

Лекция 9

Представители романтизма в Англии

План:

1. Этапы развития литературного романтизма Англии.
2. творчество Дж.Г. Байрона.
3. Анализ произведения "Паломничество..."
4. Творческий путь В. Скотта.
5. Анализ произведения "Айвенго".

Эстетической предпосылкой английского романтизма было разочарование в классицизме и просветительском реализме как художественных системах, в основе которых лежала просветительская философия. Они недостаточно полно раскрывали внутренний мир человека, законы человеческой истории, которые были осмыслены по-новому в свете Французской революции. Основы романтизма в Англии заложены Уильямом Блейком (1757—1827), но признание романтизм получил позже.

Первый этап английского романтизма. «Озерная школа». Первый этап английского романтизма (1793—1812 гг.) связан с деятельностью «Озерной школы». В нее входили Уильям **Вордсворт** (1770-1850), Сэмюэл Тейлор **Колридж** (1772—1834), Роберт **Саути** (1774—1843). Они жили в краю озер, поэтому их стали называть лейкистами (от англ. *lake* — озеро). Все три поэта в молодости поддерживали Великую французскую революцию. Но уже в 1794 г. они отходят от этих позиций. В 1796 г. впервые встречаются Вордсворт и Колридж. Их объединяет разочарование в революции, страшит буржуазный мир. Поэты создают сборник «Лирические баллады» (1798). Успех этого сборника положил начало английскому романтизму как литературному направлению. Предисловие Вордсворта ко второму изданию «Лирических баллад» (1800) стало манифестом английского романтизма. **Вордсворт так формулирует задачи авторов:** *«Итак, главная задача этих Стихотворений состояла в том, чтобы отобразить случаи и ситуации из повседневной жизни и пересказать или описать их, постоянно пользуясь, насколько это возможно, обыденным языком, и в то же время расцветить их красками воображения, благодаря чему обычные вещи предстали бы в непривычном виде; наконец — и это главное — сделать эти случаи и ситуации интересными, выявив в них с правдивостью, но не нарочито, основополагающие законы нашей природы...»*

Шелли. Перси Биши Шелли (1792— 1822) родился в семье аристократа, учился в Оксфордском университете, но был исключен из него за опубликование работы «Необходимость атеизма» (1811). Позже поэт был вынужден покинуть Англию. Живя в Италии, Шелли испытывает большое влияние Байрона, который в это время тоже жил в Италии. Шелли погиб во время шторма на море.

Шелли был преимущественно лирическим поэтом. Его лирика носит философский характер. Шелли видит истину в духовной красоте (стихотворение «Гимн Интеллектуальной Красоте»). Поэт отрицает библейского Бога, он считает, что Бог — это природа, в которой царят принципы Необходимости и Изменчивости (стихотворение «Изменчивость»). Любовь как выражение прекрасного в природе — главная идея любовной лирики Шелли («Свадебная песня», «К Джейн» и др.). Красоте мира, человека и его творений утверждается и в стихах, посвященных теме искусства («Сонет Байрону», «Музыка», «Дух Мильтона»). Среди стихов Шелли есть много произведений на политические темы («Лорду-канцлеру», «Мужам Англии» и др.). В стихотворении «Озимандия» (1818) поэт, используя форму иносказания, показывает, что всякий деспот будет забыт человечеством.

Байрон

Джордж Ноэл Гордон Байрон (1788—1824) — крупнейший романтический поэт. Вклад его в литературу определяется, во-первых, значительностью его произведений и образов, во-вторых, развитием новых литературных жанров (лиро-эпическая поэма, философская драма-мистерия, роман в стихах и др.), новаторством в разных областях поэтики, наконец, участием в литературной борьбе своего времени.

Личность поэта. Байрон родился в 1788 г. в Лондоне в семье аристократов. С детских лет гордился он родством с королевской династией Стюартов, отважными предками, одно имя которых когда-то вызывало страх. Родовой замок Байронов, простоявший семь веков, хранил следы былого величия рода, окружая малыша как атмосферой тайны. Замок был унаследован Байроном в 10-летнем возрасте с титулом лорда, позволявшим по достижении совершеннолетия вступить в палату лордов английского парламента и заняться политической деятельностью. Но именно титул лорда глубоко унижил Байрона. Поэт был недостаточно богат, чтобы вести жизнь в соответствии с этим званием. Даже день своего совершеннолетия, обычно отмечаемый с большой пышностью, ему пришлось провести в одиночестве. Речь в парламенте в защиту луддитов — рабочих, в отчаянии ломавших станки, в которых они видели причину безработицы, как и две другие речи, не была поддержана лордами, и Байрон убедился, что парламент — это «безнадежное... прибежище скуки и тягучей болтовни».

Отличительные качества юного Байрона — гордость и независимость. И именно из-за гордости он испытывает постоянные унижения. Знатность соседствует с бедностью; место в парламенте — с невозможностью изменить жестокие законы; поразительная красота — с физическим недостатком, позволившем любимой девушке назвать его «хромым мальчуганом»; любовь к матери — с сопротивлением ее домашнему тиранству... Байрон пытается утвердить себя в окружающем мире, занять в нем достойное место. Даже с физическим недостатком он борется, занимаясь плаванием, фехтованием.

Эстетические взгляды. В юности Байрон познакомился с творчеством английских и французских просветителей. Под их влиянием формируется эстетика поэта, в основе которой лежит просветительское представление о разуме. Байрону близок классицизм, его любимый поэт — классицист Александр Поуп. Байрон писал: *«Самая сильная сторона Поупа — что он этический поэт (...), а, по моему убеждению, такая поэзия — высочайший вид поэзии вообще, потому что она в стихах достигает того, что величайшие гении стремились осуществить в прозе».*

В последних своих произведениях (особенно в «Дон Жуане») поэт сближается с эстетикой реалистического искусства.

Первый период творчества Байрона. 1806— 1816 гг. — это время формирования мировоззрения Байрона, его писательской манеры, время первых больших литературных успехов, начала его мировой славы. В первых сборниках стихов поэт не преодолел еще влияния классицистов, сентименталистов и ранних романтиков. Но уже в сборнике «Часы досуга» (1807) возникает тема разрыва со светским обществом, которое поражено лицемерием. Лирический герой стремится к природе, к жизни, наполненной борьбой, т.е. к подлинной, должной жизни. Наибольшей силы раскрытие идеи свободы как должной жизни в единстве с природой достигает в стихотворении «Хочу я быть ребенком вольным...» С возникновения этой идеи начинается сам Байрон.

Сборник «Часы досуга» получил отрицательные отзывы в прессе. На один из них Байрон ответил сатирической поэмой «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809). По форме это классицистическая поэма в духе А. Поупа. Однако содержащаяся в поэме критика поэтов «Озерной школы» далека от классицистической точки зрения на задачи литературы: Байрон призывает отражать действительность без прикрас, стремиться к жизненной правде. Сатира «Английские барды и шотландские обозреватели» считается первым, хотя и неполным, манифестом так называемых «прогрессивных романтиков» в Англии.

В 1809— 1811 гг. Байрон посещает Португалию, Испанию, Грецию, Албанию, Турцию, Мальту. Путевые впечатления легли в основу первых двух песен лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда», опубликованных в 1812 г. и принесших поэту большую известность.

Действие первых песен поэмы происходит в Португалии, Испании, Греции и Албании.

В 1-й и 2-й песнях «Чайльд Гарольда» свобода понимается в широком и в узком смысле. В широком смысле свобода — это освобождение целых народов от поработителей. В 1-й песне «Чайльд Гарольда» Байрон показывает, что Испанию, захваченную французами, может освободить только сам народ. Тиран унижает достоинство народа, и только постыдный сон, лень, смирение народа позволяют ему держаться у власти. Порабощение других народов выгодно лишь единицам-тиранам. Но вину несет и весь народ-поработитель. Чаще всего в раскрытии общенациональной вины Байрон прибегает к примеру Англии, а также Франции и Турции. В узком смысле свобода для Байрона — это свобода отдельной личности. Свобода в обоих смыслах присуща герою поэмы — Чайльд Гарольду.

Чайльд Гарольд представляет собой первое воплощение целого литературного типа, получившего название «байронический герой». Вот его черты: раннее пресыщение жизнью, болезнь ума; утрата связи с окружающим миром; страшное чувство одиночества; эгоцентризм (герой не испытывает укоров совести от собственных проступков, никогда не осуждает себя, всегда считает себя правым). Таким образом, свободный от общества герой несчастен, но независимость для него дороже покоя, уюта, даже счастья. Байронический герой бескомпромиссен, в нем нет лицемерия, т.к. связи с обществом, в котором лицемерие является способом жизни, разорваны. Лишь одну человеческую связь признает поэт возможной для своего свободного, нелицемерного и одинокого героя — чувство большой любви, перерастающее во всепоглощающую страсть.

Композиция поэмы строится на новых, романтических принципах. Четкий стержень утрачивается. Не события жизни героя, а его перемещение в пространстве, переезд из одной страны в другую определяют разграничение частей. При этом герой нигде не задерживается, ни одно явление его не захватывает, ни в одной стране борьба за независимость не волнует его так, чтобы он остался и принял в ней участие.

Но в поэме звучат призывы: «К оружию, испанцы! Мщенье, мщенье!» (1-я песнь); или: «О Греция! Восстань же на борьбу! // Раб должен сам себе добыть свободу!» (2-я песнь). Очевидно, это слова самого автора. Таким образом, композиция имеет два пласта: эпический, связанный с путешествием Чайльд Гарольда, и лирический, связанный с размышлениями автора. Особую сложность композиции придает свойственный поэме синтез эпического и лирического пластов: не всегда можно точно определить, кому принадлежат лирические раздумья — герою или автору. Лирическое начало вносят в поэму образы природы, и прежде всего образ моря, становящийся символом неуправляемой и независимой свободной стихии.

Через несколько лет Байрон написал продолжение поэмы: 3-ю песнь (1817, в Швейцарии) и 4-ю песнь (1818, в Италии).

В 3-й песни поэт обращается к переломному моменту европейской истории — падению Наполеона. Чайльд Гарольд посещает место битвы при Ватерлоо, и автор размышляет о том, что в этой битве и Наполеон, и его победившие противники защищали не свободу, а тиранию. В связи с этим возникает тема Великой французской революции, выдвинувшей когда-то Наполеона как защитника свободы. Байрон дает высокую оценку деятельности просветителей Вольтера и Руссо, идеологически готовивших революцию.

В 4-й песни эта тема подхватывается. Главная проблема здесь — роль поэта, искусства в борьбе за свободу народов. В этой части образ Чайльд Гарольда, чуждого большим историческим событиям, народным интересам, окончательно уходит из поэмы. В центре — образ автора. Поэт сравнивает себя с каплей, влившейся в море, с пловцом, сроднившимся с морской стихией. Эта метафора становится понятной, если учесть, что в образе моря воплощен народ, веками стремящийся к свободе. Образ автора в поэме, таким образом, это образ поэта-гражданина, который вправе воскликнуть: «Зато я жил, и жил я не напрасно!»

При жизни Байрона большинство читателей не смогли оценить эту позицию поэта. Среди тех, кто понял его взгляды, — Пушкин, Лермонтов. Наибольшей популярностью пользовался образ одинокого и гордого Чайльд Гарольда. Многие светские люди стали подражать его поведению, были охвачены умонастроением Чайльд Гарольда, которое получило название «байронизм».

Вслед за 1-й и 2-й песнями **«Паломничества Чайльд Гарольда»** Байрон создает шесть поэм, получивших название «Восточные повести». Обращение к Востоку было характерно для романтиков: оно открывало им иной тип красоты по сравнению с античным греко-римским идеалом, на который ориентировались классицисты. Восток для романтиков — место, где бушуют страсти, где деспоты душат свободу, прибегая к восточной хитрости и жестокости, и помещенный в этот мир романтический герой ярче раскрывает свое свободолюбие в столкновении с тиранией. В трех первых поэмах («Гяур», 1813; «Абидосская невеста», 1813; «Корсар», 1814) образ «байронического героя» приобретает новые черты. В отличие от Чайльд Гарольда, героя-наблюдателя, устранившегося от борьбы с обществом, герои этих поэм — люди действия, активного протеста. Их прошлое и будущее окружено тайной, но какие-то события заставили их оторваться от родной почвы. Гяур — оказавшийся в Турции итальянец (гяур по-турецки — «иноверец»); герой «Абидосской невесты» Селим, воспитанный дядей — коварным пашой, убившим его отца, — ища свободы, становится предводителем пиратов. В поэме «Корсар» рассказывается о загадочном предводителе морских разбойников — корсаров — Конраде. В его облике нет внешнего величия («он худощав, и ростом — не гигант»), однако он способен подчинить себе любого, а его взгляд «сжигает огнем» того, кто осмелится по глазам прочесть тайну души Конрада. Но «по взору вверх, по дрожи рук, ...по трепету, по вздохам без конца, ...по неуверенным шагам» легко понять, что покой души неизвестен ему. О том, что привело Конрада к корсарам, можно лишь догадываться: он «Был слишком горд, чтоб жизнь

влачить смирясь, // И слишком тверд, чтоб пасть пред сильным в грязь. // Достоинствами собственными он // Стать жертвой клеветы был обречен». Характерная для поэм Байрона фрагментарная композиция позволяет узнать лишь отдельные эпизоды жизни героя: попытка захвата города Сейд-паши, плен, побег. Вернувшись на остров корсаров, Конрад находит свою возлюбленную Медору мертвой и исчезает.

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

Швейцарский период. Свободолюбие Байрона вызывает недовольство высшего английского общества. Его разрыв с женой был использован для кампании против поэта. В 1816 г. Байрон уезжает в Швейцарию. Его разочарование в действительности приобретает всеобщий характер. Такое полное разочарование романтиков принято называть «мировой скорбью». »

«**Манфред**». В Швейцарии написана символично-философская драматическая поэма «Манфред» (1817).

Итальянский период. Переехав в Италию, Байрон принимает участие в движении карбонариев — итальянских патриотов, создавших тайные организации для борьбы за освобождение севера Италии от австрийского владычества. Итальянский период (1817 — 1823 гг.) — вершина творчества Байрона. Приняв участие в борьбе итальянцев за свободу страны, поэт пишет произведения, полные революционных идей. Герои этих произведений прославляют радости жизни, ищут борьбы.

Сатирические поэмы Байрона этого периода стали наиболее ярким образцом политической поэзии английского романтизма. В поэме «Видение суда» (1822) осмеивается поэт-лейкист Саути, которому принадлежит поэма «Видение суда», где воспевается умерший английский король Георг III, изображается вознесение его души в рай. Байрон пишет пародию на эту поэму.

Георга III не пускают в рай. Тогда в его защиту выступает Саути со своей поэмой. Но она так бездарна, что все разбегаются. Воспользовавшись суматохой, король пробирается в рай. Реакционные поэты неизбежно становятся пособниками реакционных политиков — такова идея поэмы.

«**Каин**». «**Каин**» (1821) — вершина драматургии Байрона. В основу сюжета положена библейская легенда о сыне первого человека Адама Каине, убившем своего брата Авеля. Такой сюжет был характерен для средневекового театра, поэтому Байрон назвал «Каина» мистерией. Но

религиозности в драме нет. Убийца Каин здесь становится подлинным романтическим героем. Титанический индивидуализм Каина заставляет его бросить вызов самому Богу, и убийство рабски покорного Богу Авеля — страшная форма протеста против жестокости Бога, требующего себе кровавых жертв.

Герои не могут победить в борьбе со всемогущим божеством. Но человек обретает свободу в сопротивлении злу, духовная победа — за ним. Такова главная мысль произведения.

«Дон Жуан». «Дон Жуан» (1817— 1823) — крупнейшее произведение Байрона. Оно осталось незаконченным (написано 16 песен и начало 17-й). «Дон Жуан» назван поэмой, но по жанру он столь отличен от других поэм Байрона, что правильнее видеть в «Дон Жуане» первый образец «романа в стихах» (как пушкинский «Евгений Онегин»). «Дон Жуан» не история лишь одного героя, это тоже «энциклопедия жизни». Фрагментарность, разорванность композиции «восточных повестей», атмосфера тайны уступают место исследованию причинно-следственных связей. Впервые у Байрона подробно изучается обстановка, в которой проходило детство героя, процесс формирования характера. Дон Жуан — герой, взятый из испанской легенды о наказании безбожника и соблазнителя множества женщин. Эта легенда в различных трактовках часто использовалась романтиками, например Гофманом. Но у Байрона он лишен романтического ореола (за исключением рассказа о его любви к Гайдэ, дочери пирата). Он часто попадает в смешные ситуации (например, оказывается в гареме в качестве наложницы турецкого султана), для карьеры может поступиться своей честью и чувствами (оказавшись в России, Дон Жуан становится фаворитом императрицы Екатерины II). Но среди черт его характера сохраняется романтическое свободолобие. Вот почему Байрон хотел завершить поэму эпизодом участия Дон Жуана во Французской революции XVIII в.

«Дон Жуан», сохраняя связь с романтизмом, одновременно открывает историю английского критического реализма.

Байрон в Греции. Стремление принять участие в национально-освободительной борьбе, о которой так много писал Байрон, приводит его в Грецию (1823— 1824 гг.). Он возглавляет отряд греческих и албанских повстанцев, борющихся с турецким гнетом. Жизнь поэта трагически обрывается: он умирает от лихорадки. В Греции был объявлен траур. Греки и сегодня считают Байрона своим национальным героем.

В стихах, созданных Байроном в Греции, звучит мысль о свободе и личной ответственности за нее. Вот короткое стихотворение «Из дневника в Кефалонии», где эти размышления выражены с особой силой:

Встревожен мертвых сон, — могу ли спать? Тираны давят мир, — я ль уступлю? Созрела жатва, — мне ли медлить жать? На ложе — колкий дерн; я не дремлю; В моих ушах, что день, поет труба, Ей вторит сердце...

(Перевод А. Блока)

Байрон оказал огромное влияние на литературу. Его воздействие испытали все большие английские писатели последующих эпох. Байрона любил читать А. С. Пушкин. Он называл Байрона «властителем дум», отмечал, что жизнь и творчество великого английского поэта повлияли на целые поколения читателей.

Творчество Вальтера Скотта

Вальтер Скотт (1771 – 1832), английский поэт, прозаик, историк. По желанию отца Скотт избрал карьеру юриста, с 1786 помогал отцу в делах, а в 1792 стал барристером. Хотя со временем литературный труд стал основным источником его благосостояния, сам он считал его увлечением.

Первыми публикациями Скотта стали переводы из Г.А. Бюргера (1796) и И.В. Гёте. Во многих его сочинениях прослеживается влияние готической школы с ее «романами ужасов», но, к счастью, в 1790-е годы Скотт увлекся шотландскими балладами. В 1802 он опубликовал избранные баллады под названием *«Песни шотландской границы»*. Эта книга принесла ему известность.

Книга Скотта, снабженная содержательным введением, рядом интересных заметок и подробным комментарием, а иногда также и записью мелодий, на которые исполнялась та или иная баллада, стала событием не только в европейской литературе, но и в науке начала XIX века. Он, по существу, окончательно победил старую классицистическую эпопею, представленную в английской литературе конца XVIII века необозримой продукцией стихотворцев-ремесленников.

В 1805 поэма собственного сочинения – *«Песнь последнего менестреля»*, отвечавшую вкусам того времени и быстро завоевавшую симпатии публики. За *«Песнью...»* последовали поэмы *«Мармион»* (1808), *«Дева озера»* (1810), *«Видение дона Родерика»* (1811), *«Рокби»* (1813) и последняя большая поэма Скотта *«Властитель островов»* (1815).

Поэмы Скотта – целый эпический мир, богатый не только содержанием и стихотворным мастерством, строфикой, смелой рифмой, новаторской

метрикой, обогащенной занятиями народным стихом, но и жанрами. Так, например, в поэме "Песнь последнего менестреля" воплощен жанр рыцарской сказки, насыщенной веяниями европейской куртуазной поэзии, великим знатоком которой был Скотт.

Поэма "Дева озера" – образец поэмы исторической, полной реалий и подлинных фактов. В основе ее действительное событие, конец дома Дугласов, сломленных после долгой борьбы суровой рукою короля Иакова II, главного героя поэмы Скотта. Этот жанр исторической поэмы, богатой реалистическими картинами и живыми пейзажами, полнее всего воплощен в поэме "Мармион", которая, как и "Властитель островов", повествует о борьбе шотландцев против английских завоевателей, и особенно в поэме "Рокби". От "Рокби" открывается прямой путь к историческому роману Скотта. Несколько вставных песен из этой поэмы помещены в настоящем томе и дают представление о многоголосом, глубоко поэтическом звучании "Рокби". В 1830 году Скотт переиздал свой сборник "Песни шотландской границы", снабдив его пространном предисловием под заглавием "Вводные замечания о народной поэзии и о различных сборниках британских (преимущественно шотландских) баллад".

С выходом в свет первого романа Скотта «Уэверли» (1814) в его жизни настал новый этап. Все романы печатались без его подписи, даже после 1827, когда Скотт объявил о своем авторстве. Отчасти успех «Уэверли» определялся теми же качествами, что отличали «Песнь последнего менестреля», – новизной стиля и живостью описаний шотландских обычаев.

Поэзия Скотта – это и важный начальный период его развития, охватывающий в целом около двадцати лет, если считать, что первые опыты Скотта были опубликованы в начале 1790-х годов, а "Уэверли", задуманный в 1805 году, был закончен только в 1814 году; это и важная сторона всего творческого развития Скотта в целом.

Эстетика романов Скотта тесно связана с эстетикой его поэзии, развивает ее и вбирает в сложный строй своих художественных средств. Вот почему в настоящем собрании сочинений Скотта его поэзии уделено такое внимание. Есть все основания предполагать, что интерес к национальной поэтической старине у Скотта сложился и под воздействием немецкой поэзии конца XVIII века, под влиянием идей Гердера.

Исторический роман В. Скотта: концепция истории, связь человека и внешнего мира.

Скотт создал новое художественное мышление литературы нового времени. Вперед двинулась философия истории. Скотт совершил перелом, открыл европейцам их собственную историю, прошлое, мир средневековья.

Творческий метод Скотта – сложное сочетание преобладающего начала романтизма с ярко выраженными тенденциями реализма. Фантастика в романах связана с поверьями народов и особенностями его мировоззрения в каждую из описываемых эпох.

Достоинство исторического романа Скотта – прием соединения описания частной жизни с историческими событиями. Скотт никогда не ставил личность над обществом, подчеркивал зависимость судьбы отдельного человека от хода развития истории.

«**Айвенго**» (1819). Действие романа происходит в конце 12 в., борьба между англосаксами и завоевателями нормандцами. Побеждают нормандцы, что исторически закономерно, победа означает победу нового общественного порядка. Скотт рисует реалистическую картину жестоких феодальных порядков и нравов. Средневековье в романе – кровавый и мрачный период. Образ короля Ричарда идеализирован, в этом консерватизм Скотта, что повлекло за собой романтизацию.

Реалистично передан народ и его вожаки – Робин Гуд (Локсли). Но на мастерски воссозданном историческом фоне, при сравнении с галереей оригинальных и блестящих образов, проигрывают центральные герои – Айвенго, Ровена. Много исторических деталей, подробности – исторический колорит.

Вальтеру Скотту свойственна особая композиция романов – он выносит на первый план жизнь народа, показывает реальную картину жизни. Более ярко воспроизводит картину исторических событий.

«Айвенго» – многоплановый остросюжетный роман со множеством действующих лиц, представляющих разные прослойки того времени. В романе замешаны вымышленные персонажи и реальные исторические фигуры. Достоверность придают описания обстановки, одежды, фольклора. Реализм соединяется с романтическим началом, которое проявляется в интересе к Средневековью.

«Айвенго» представляет собой роман о Средневековье времен Ричарда «Львиное Сердце». Повествование идет неспешно, подробно рассказывается о героях романа, подробные детали. Ричард Львиное [сердце](#) появляется в романе как Черный рыцарь, но его тайна раскрывается только в конце. Герои описаны довольно романтически.

Айвенго в любой ситуации поступает согласно чувству долга, хранит верность любимой Ровене. Он сжалился над Исааком, уступил ему место у

очага, побеждает в нескольких поединках рыцарей-храмовников, спасает красавицу Ревеку, не изменяя рыцарским понятиям чести. Т.е. Айвенго представлен как идеальный романтический герой, практически без недостатков.

Айвенго влюблен в Ровену, но судьба его распорядилась так, что он встретил Ревеку, которая возможно превосходит Ровену, она более отважная, благородная. Но т.к. Айвенго идеальный романтический герой, он не может забыть свою возлюбленную, несмотря на то, что думает о Ревеке.

Есть еще один романтический герой – Ричард Львиное Сердце. Романтического Ричарда больше всего привлекает слава бродячего рыцаря, нежели победа во главе сотысячного войска. Истинный **Ричард Львиное Сердце**, как историческая личность, вовсе не был романтическим героем, но Вальтер Скотт ввел его именно как еще одного романтического героя, который следует понятиям о рыцарской чести.

В те времена рыцарскими понятиями запрещалось совершать насилие над беспомощным рыцарем. Рыцарю трудно оставаться в бездействии, когда вокруг него совершаются доблестные подвиги. Айвенго, несмотря на ранения, последовал за Ричардом, чтобы помочь ему. Самое страшное преступление – это измена чести и долгу.

Автор в результате наказал преступников смертью за то, что они действовали не по правилам рыцарства. Очень ярко женские образы. Образ **Ревеки** более яркий, чем образ белокурой леди Ровены, которая представляет собой типичный образ Прекрасной Дамы.

Ревека более сложна: поставленная в особое положение в силу своего происхождения, она является более гордой, смелой, мужественной. Она иначе оценивает битву под стенами замка. Айвенго считал, что рыцари должны бросаться в бой, а для нее это было страшно. Она тайно влюблена в Айвенго. Она врачует раны, исцеляет больных. У нее свои понятия о чести, именно она в ситуации выбора между жизнью и смертью ведет споры с храмовником о судьбе. Она способна объективно и поэтически оценить характер своего похитителя Буагильбера. Ей не суждено быть счастливой. Она воплощает идею автора, что самопожертвование не может быть вознаграждено.

Образ **Ровены** немного расплывчат по сравнению с Ревекой, она не столь стойко переносит все трудности, когда она узнала, что ей придется выйти замуж за нелюбимого, она начинает плакать. А Ревека в подобной ситуации поступила смелее – она хотела сброситься с огромной высоты – она более смелая, и образ ее более многогранен.

Бриан де Буагильбер. Очень яркий образ. Предстает как суровый, жесткий человек. Видно его отношение к церкви, его вера. Несмотря на свой титул священного лица, он достаточно пошло говорит о саксонской принцессе Ровене, совершенно не как духовное лицо. И мы видим его не как положительного персонажа. Но потом он влюбляется в Ревеку, видна его внутренняя борьба. Он готов отказаться от своего титула, имени, он готов бросить себя, опозорить ради своей страсти. На турнире, когда решается жизнь Ревеки, он подходит к ней и делает последнюю попытку бежать с ней, но она отказывается. Может быть, не очень правдоподобно выписано, но он умирает потом от душевных переживаний, что явно показывает романтическую линию (он погибает). В результате Ричард получил память потомков, Айвенго – любовь возлюбленной, Ревека – чистую совесть.

Лекция 22. XX век - новая культурная реальность. Литературный процесс рубежа веков и I половины XX в.

Характеристика общественно-политической обстановки

Модернизм и постмодернизм

Философские концепции эпохи

Литературные «-измы»

Общая характеристика литературного процесса рубежа веков и I пол XX в.

Литература: [\[2\]](#), [\[3\]](#), [\[6\]](#), [\[7\]](#), [\[8\]](#), [\[9\]](#)

Наступающий XXI век делает XX столетие предшествующим, как совсем недавно XIX век был прошлым по отношению к XX. Смена столетий всегда продуцировала подведение итогов и появление прогностических предположений о будущем.

Предположение, что XX век будет чем-то необычным по сравнению с XIX, возникло еще до того, как он начался. Кризис цивилизации, который

интуитивно предвидели романтики, в полной мере был реализован уходящим веком: он открывается англо-бурской войной, затем погружается в две мировые войны, угрозу атомной энтропии, огромное количество военных локальных конфликтов. Конец 19 века вызывает ощущение, что эпоха кончается, накопилось много изменений в формах и способах человеческого существования, это вызывает брожение умов, мироощущение конца глубоко проникло в души людей.

Рубеж XIX-XX вв. – новый этап в развитии западноевропейской и американской литератур. После революционных взрывов наступил период мирного развития истории. Респектабельность становится необходимым критерием общественного и частного существования человека. Тем не менее, в это время великих открытий, в эпоху индустриализации под влиянием естественных наук и быстро распространяющегося материализма нарастало ощущение постепенной утраты нравственности. Углублялся раскол между цивилизацией и личностью, ощущающей себя во власти неизвестности.

В политике сложились определенные государственные структуры, мир был поделен, сформировались империи, стало ясно, что этот дележ не всегда нравственен и справедлив. Поэтому, например, возникло негативное отношение к англо-бурской войне. Такого никогда не было в 19 веке. Это показало, что мир начал мыслить иными категориями, произошел сдвиг восприятия колонизаторской политики, началось духовное противостояние колониализму. Единая Германия выходит на арену мировой политики. Она не участвовала в дележе мира, но в этот период она очень бурно развивалась и начала претендовать на свой кусок, в этом причина будущих войн в Европе.

Экономическая система также менялась. Произошел промышленный переворот в США и странах Европы, начали вводиться иные технологии, достижения, меняющие возможности человека. Возникла сеть железных [дорог](#), появились автомобили, самолеты.

Первыми внутренним трагизм, несоответствие между видимостью и сутью явлений стали ощущать художники. Литература и искусство улавливали глубокий процесс кризиса в социальной и духовной жизни общества.

В. Розанов писал: *«...образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатства»*. Как всегда, в кризисные, переломные исторические моменты происходит переосмысление ценностей, рушатся прежние идеалы. В искусстве и философии встает вопрос: что есть человек? Как результат, во всех областях общественной жизни формируется декаданс.

Помимо термина декаданс, к искусству этого периода исследователи также применяли термины **модернизм**, **авангардизм** то объединяя их, то считая названиями разных нереалистических направлений.

На сегодня наиболее приемлема точка зрения, согласно которой термин «**декаданс**» применим к нереалистическим явлениям в искусстве II пол. XIX в. – нач. XX в., а понятия «модернизм» и «авангардизм» применимы к этим же явлениям, начиная с 10-20-х г. XX в.

Модернизм – новое понимание истории, реальности и самого человека. В XX веке неоправдавшиеся надежды на разумную волю человека, его гармоничное существование сменяются иронией и скепсисом. Затем, после катастрофы (первая мировая война) в умах воцаряется трагическое чувство реальности, которое становится сущностью эпохи модернизма.

Точки зрения на хронологические рамки модернизма расходятся. По мнению одной группы исследователей, модернизм как система сложился уже в последнюю треть XIX в.; другие считают, что это был только стиль, предвестник нового направления, которое проявилось по-настоящему только накануне первой мировой войны.

После войны и революции 1917 года мир раскололся на два лагеря. Наступило время социальных потрясений, с которыми человечество еще не сталкивалось: массовый геноцид, расправы ради утверждения политических идей (СССР, Германия, Италия).

Временем окончания эпохи модернизма считается 1945 г.. Отчасти потому, что после Хиросимы и Нюрнбергского процесса человечество окончательно избавилось от иллюзий на свой счет; отчасти потому, что после Второй мировой войны литература действительно становится иной.

Постмодернизм – (англ. postmodernism) – общее название, относящееся к новейшим течениям в современном искусстве. В широкое употребление его ввел в 1969 г. американский литературовед Л. Фридлер. В специальной литературе не сложилось единого мнения о значении термина "постмодернизм". Как правило, постмодернизм относят к послевоенной европейской и американской культуре, однако встречаются и попытки распространить это понятие на более ранний период или, наоборот, отнести его к искусству будущего, после или вне современности. Несмотря на расплывчатость термина, за ним стоят определенные реалии современного искусства.

Постмодернизм, или постмодерн, во многом родился из критики модернизма и представляет собой реакцию на искусство предшествующей эпохи, знаменует переоценку ценностей. Основной акцент смещен с проблем

художественной формы на проблему интерпретации художественного явления. Искусство постмодернизма отрицает художественное качество, для него не существует единых правил. Произведения постмодернизма отличаются очевидным эклектизмом, возвращением к традиционным художественным формам.

Большое значение в художественной практике постмодернизма имеют заимствования из искусства далекого и недавнего прошлого, цитирования. При этом постмодернизм стремится преодолеть элитарный характер модернистских течений, используя так называемую систему двойного кода, когда **язык** образов и форм, понятный массовому потребителю культуры, имеет одновременно и второй смысл – для подготовленного зрителя.

Теория постмодернизма была создана на основе концепции одного из самых влиятельных современных философов (а также культуролога, литературоведа, семиотика, лингвиста) Жака Деррида. Согласно Деррида, «мир – это текст», «текст – единственно возможная модель реальности». Позицию философа, культуролога Мишеля Фуко часто рассматривают как продолжение ницшеанской линии мышления. Так, история для Фуко – самое масштабное из проявлений человеческого безумия, тотальный беспредел бессознательного.

Другие последователи Деррида (они же – и единомышленники, и оппоненты, и самостоятельные теоретики): во Франции – Жиль Делез, Юлия Кристева, Ролан Барт. В США – Йельская школа (Йельский университет).

По убеждению теоретиков постмодернизма, **язык** функционирует по своим законам. Короче говоря, мир постигается человеком лишь в виде той или иной истории, рассказа о нем. Или, иными словам, в виде «литературного» дискурса (от латинского *discurs* – «логическое построение»).

Сомнение в достоверности научного познания привело постмодернистов к убеждению, что наиболее адекватное постижение действительности доступно лишь интуитивному – «поэтическому мышлению». Специфическое видение мира как хаоса, представляющего сознанию лишь в виде неупорядоченных фрагментов, получило определение «постмодернистской чувствительности».

Термин «постмодерн» был впервые употреблен в 1917 году немецким философом Рудольфом Павицем. «Постмодерн» фигурировал у Фредерико де Ониза в 1934 году и у Арнольда Тойнби в 1939 году. Термины «постмодерн» и «постмодернизм» не сразу приобрели нынешнее смысловое значение; до конца 70-80-х годов ими обозначались какие-то отдельные культурные явления и события, но никак не мировоззрение эпохи в целом.

Впервые статус философского понятия постмодернизм получил в книге Лиотара «Состояние постмодерн», в которой термин постмодернизм употреблялся уже применительно к выражению духа времени. Лиотар связывает постмодернизм с ощущением исжитости основных принципов или метанарративов, на которых базировалась западная цивилизация.

Философские концепции эпохи – один из ключей к пониманию литературы изучаемой эпохи рубежа веков.

Создалась и иная ситуация в попытках человека познать мир. Начинаются многие исследования, из которых возникает наука в современном представлении, появляются психология, лингвистика, социология. Общие науки начинают делиться на частные, и эти частные науки при помощи экспериментов достигают неожиданных результатов: строится модель атома, создается квантовая теория, пересматривается теория Ньютона, фундаментальные законы физики. Люди постигают главное, они понимают, что материя может куда-то исчезнуть, картина мира, которая сложилась в их представлениях, размывается, поэтому происходят существенные сдвиги и в философии. Это проявляется в отказе от рационализма и позитивизма, которые доминировали во второй половине 19 века и которые породили литературу критического реализма и натурализма.

Становятся популярными иные принципы, происходит возрождение идеализма, причем не объективного идеализма Гегеля, Шлегеля и Шеллинга, а субъективного, который все меряет личностью, причем это не идеализм 18 века, не идеализм Беркли, который был продуктом все же рационального мышления. Этот новый **субъективный идеализм** прошел школу позитивизма, он лишен диалектики как, например, идеализм Ницше.

Философы этого направления исходят из концепции иррационального познания бытия. Шопенгауэр, например, утверждал, что при познании мира разум нам мешает, бытие иррационально, это нельзя познавать при помощи рационального, познание может быть только иррациональным. Из этих концепций выросла философия Анри Бергсона, философия "интуитивизма". Согласно этой концепции не разум, а интуиция является единственной основой для познания единой, живой вселенной. Кроме того, рождается философия экзистенциализма, концепция бытия как абсурда, согласно которой бытие вообще не подлежит познанию, оно абсурд и хаос.

Прежде всего следует отметить труды А. Шопенгауэра (Германия), который полагал, что мир это стихийная мятежная воля. Приблизиться к познанию этого мира может лишь **тот**, в **КОМ** эстетическая интуиция преобладает над рассудочным началом, т.е. художник.

Ф. Ницше (учение которого стало духовной доминантой начала XX в.) сказал об этом времени: *«Бог умер, а вместе с ним умерло представление о человеке самоценном, несущем в себе божью искру»*. В противовес этому человеку Ницше проповедовал культ сильной личности, способной противостоять обывательской трусости, технократическому вырождению. Наиболее известные его философемы (концептуальные метафоры) сверхчеловек, воля к власти, вечное возвращение. (В 25 лет профессор в Базеле. Интересен как аналитик надвигающегося кризиса: *Уже давно европейская культура с мучительным напряжением движется к катастрофе, подобно потоку, которыйый стремится к концу не в силах опомниться, ибо он боится опомниться*)

Переосмысление ценностей, объединение мира под властью

сверхчеловека – работа «Так говорил Заратустра» (1883):

- * Борьба с рабской моралью (христианство) и стадным инстинктом (гуманизм, демократия и т.д.).
- * Стремление к новой культуре, которая может возникнуть там, где есть каста насильственного труда и каста труда свободного.
- * Ключ к новому будущему – воля к власти

В попытке найти идею, которая могла бы объединить мир, О. Шпенглер обращается к античности. В работе «Закат Европы» (1918-1922) переосмысливает ее, противопоставляет «фаустовской эпохе». В античности подчеркивалась сосредоточенность на текущем дне, зависимость человека от рока. Понимаемая так эпоха стала точкой для утверждения преимущества статики перед движением, созерцания перед активностью. В покое, неподвижности виделась опора среди бурь современности

А. Бергсон (Франция) создал учение об интуиции, как основном способе познания жизни.

З. Фрейд (Австрия) – теоретик психоанализа. Его теория открыла новый подход к религии, мифологии, эстетике, литературе.

Философской основой модернизма стали идеи интуитивиста Бергсона, теория бессознательного Юнга, экзистенциализм Хайдеггера, игровая мифологема Хейзинга.

Карл Юнг (Швейцария) – психолог, реформатор психоанализа Фрейда. Взгляды характеризуются десексуализацией представлений о художественном творчестве. В отличие от Фрейда считал, что сексуальные желания имеют значение для художника только как для человека, а не как

творца создающего шедевры. Источник художественного вдохновения видел в «коллективном бессознательном», в архетипе который представляет собой зафиксированные в структуре внутреннего мира человека память чел-го прошлого и опыт, передаваемые из поколение в поколение.

Т.о., сущность любого художественного произведения – не в выражении индивидуальности творца, а в выражении духа всего человечества (Джойс, Элиот).

Хайдеггер Мартин (Германия) – философ-экзистенциалист. Экзистенциалисты ставят вопрос о смысле бытия, которое рассматривает сквозь призму бытия человека, открывающиеся ему в силу его смертности. Отсюда – на первом плане человеческого существования – страх, забота, отчаяние.

Язык – изначальная характеристика человеческого существования. Метод постижения языка, следовательно, и человека, по Хайдеггеру – герменевтика (теория интерпретации текста, универсальный метод.

Функция – постичь произведение искусства согласно его абсолютной художественной ценности.)

Шпенглер Освальд (Германия) рассматривает личность как исторически конкретное выражение культуры. Общечеловеческую культуру раскапывает на ряд замкнутых культур. Своя культура задает человеку единственно возможный для него способ проживания жизни. Постичь иную культуру можно с помощью интуиции, переживая эту культуру.

Основная мысль – о кризисном самосознании культуры: т.к. творческие возможности человека определяются содержанием культуры (исторически-биологической фазой эволюции), то в эпоху цивилизации уже нельзя ожидать открытий в области искусства.

Хейзинга Йохан (Нидерланды). Особое значение в возникновении и развитии культуры придавал игре, особенно для тех эпох, где поэзия включена в контекст жизни общества. Искусство рассматривается как игра в жизнь и как познавательная модель жизни, потому что связывает их воедино, допуская различные пропорции. Как игра, искусство рождает удовольствие от самого его процесса.

Литературные «- измы»

Символизм – крупнейшее течение в декадансе, зародился в 1860-х г. и развивался до 1910-х гг. Его философской основой стало учение Платона о

«мире идей и мире вещей», противопоставленных друг другу. Первый – истинный, вечный, независимый от пространства и времени; второй – материальный – отражение первого.

Объективно, символизм – отрицание теории позитивизма и его художественного преломления – натурализма.

Задача искусства в символизме – выражение духовного и душевного через символ, который приходит вместо образа, становится многозначным. Ценится образное слово, которое вобрало неисчерпаемую информацию о Вселенной.

Произведение становится многоплановым с глубоким подтекстом («Незнакомка» А. Блока). В 1886 – появляется «Манифест символизма» (Морене.), в котором дана установка на избранность «высокого искусства». В русской литературе символизм обретает популярность с середины 1890-х гг., но в отличие от европейского символизма тезис «искусства для искусства» не был принят (А. Блок).

Постижение смысла бытия и душевного состояния индивидуума возможно путем **суггестии** (от лат – «внушение»), поэтому произведение предназначено для того, чтобы навеять определенное настроение. На грани символизма и импрессионизма работал П. Верлен.

На рубеже веков именно в творчестве импрессионистов и символистов появляется верлибр («свободный стих»). Символистами высказана и осуществлена мысль о синтезесловесного, музыкального и живописного искусств (Сонет А. Рембо «Гласные»).

Импрессионизм (фр. – «впечатление») – второе по значимости и по популярности направление в литературе декаданса. Зародился во французской живописи. В 1874 состоялась выставка Мане, Моне, Ренуара, которые признавали основным принципом *«Видеть, чувствовать и выражать – в этом все искусство»*. Они стремились передать изменчивость, зыбкость мира, выраженную в размытости линий от зноя или дождя («Руанский собор в полдень» К. Моне, «Река Темза в Лондоне»); передать неожиданность взгляда – в необычных ракурсах, фрагментарности композиции. Отсутствовала кастовость (героини Ренуара – из народа).

В литературе первоначально обращалось внимание на выразительную силу слова. В дальнейшем импрессионизм превращается в особое видение мира – смутное и не определенно-субъективное (М. Пруст «В поисках утраченного времени»)

Верлен привнес в поэзию наработки пленэрной живописи, (это нечеткие очертания, приглушенные тона, непрочность и неустойчивость бытия).

Неоромантизм – направление в английской литературе, генетически восходящее к романтизму. Характерные черты; неприятие действительности, сильная личность, духовно неукротимая, романтизм и максимализм чувства; страсти, напряженность фабулы, экзотика и.т.д.

Наиболее ярко эти черты проявились в творчестве Р.Л. Стивенсона (теоретик направления), Р. Киплинга, А.К. Дойла, Э.Л. Войнич – в некоторых произведениях Р. Родлана. В русской литературе представителями неоромантизма отчасти можно считать Л. Андреева, К. Бальмонта, З. Гиппиус. Наивысший период расцвета – 90-е г. XIX в.

Эстетизм – его появление было обусловлено наступлением цивилизацией на «естественное состояние человека». Наиболее ярко это проявилось в творчестве Оскара Уайльда. Сторонники эстетизма проповедовали примат искусства над жизнью. Провозгласили культ прекрасного. Говорили о свободе творчества и независимости художника от религиозных и моральных догм (и как следствие-игнорирование толпы)

Реализм – получил дальнейшее развитие. Не стоял в стороне от эстетических исканий, взаимодействовал с другими методами. Обогащается в жанровом и стилевом отношении, расширяется круг тем. Изменились ориентиры: на смену социально-бытовой проблематике приходит философско-интеллектуальная и духовно-личностная.

Наряду с жизнеподобием (основной принцип реализма в XIX в.) существенную роль начинает играть условность (творчество А. Франса, Б. Шоу, Г. Уэллса). Обобщенно-символический способ изображения сосуществует наряду с конкретно-эмпирическим. Большое место занимают масштабные полотна («Ругон-Маккары» Э. Золя, «Жан-Кристоф» Р. Роллана, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси). Многообразны романские формы:

- * Социально-психологический (Т. Манн, Г. Мопассан, Р. Роллан)
- * Исторический (А. Франс, М. Твен)
- * Социально-политический (Т. Драйзер)
- * Научно-фантастический (Г. Уэллс)
- * Сатирический (Т. Манн)

Модерн (как стиль, но не направление!) начал складываться в искусстве 90 г. XIX в. Другие названия – арнуво, югендстиль. Одновременно вычурный и изысканный, он вобрал в себя все художественные противоречия эпохи. Развивался, отталкиваясь от импрессионизма и символизма, но интерпретировал человека, исходя из своих художественных задач. Ярко воплотился в ДПИ, архитектуре, живописи.

Основная стилистическая черта – сочетание реального и условного, но эта условность наполняет искусство новым содержанием. Фигуры, предметы превращаются в некие пластические символы, почти зримые, чувственно понятными. Образы – неожиданны и причудливы. Не социальное, а условное, фантастическое получает четкое выражение. Содержательность уходит на второй план.

Модерн по-новому конструировал окружающее бытие. Конструирование действительности выводило модерн к мифотворчеству. Мифологизация действительности стала важнейшей особенностью этого искусства. Она проявлялась в разных формах:

- * Прямое обращение к традиционным мифологическим сюжетам
- * Нарочитая стилизация образов и приемов
- * Использование элементов мифологической поэтики
- * Создание собственных мифологем, мифомodelей(когда синтезируются архаика и современность, что давало новый образ реальности).

Как художественно-эстетическая система **модернизм** сложился в 20-е г. XX в. он отражал духовный кризис эпохи, противоречия массового и индивидуального сознания. Объединяет множество самостоятельных идейно-художественных течений и направлений (экспрессионизм, кубизм, футуризм, имажинизм, сюрреализм, и др.). Каждое из них обладает стилевой и идейной спецификой, но вместе с тем обладает принципиальной философско-мировоззренческой общностью.

Модернизм как тип мироощущения был подготовлен декадансом. Ощущая дисгармонию мира, отчуждение личности, несвободу и нестабильность художника в мире капитала, модернизм отрицает при этом возможности предшествующей культуры противостоять силам разрушения, выразить свое к ним отношение. Отсюда резкий антитрадиционализм, приобретающий нередко эпатажирующий, экстравагантный характер.

Мир в декорациях модернистов – жестокий и абсурдный, противоречия и конфликты – неразрешимые и безысходные, человек – одинокий и

обреченный, чьи поступки бессмысленны, а окружающие его обстоятельства – непреодолимые и враждебные. Преобладание мрачного колорита, пессимистических настроений и тревожных предчувствий, сознание непознаваемости, неизменности бесчеловечного мира – таков эмоциональный настрой произведений в литературе (Ф. Кафка, Д. Джонс, А. Камю). Этот настрой отражал трагедию отчуждения личности, разброшенности сознание крушения гуманизма, исторического тупика или движения по замкнутому кругу. Даже те произведения, где доминируют светлые эмоции (М. Пруст, Т. Эллиот), проникнуты мотивами утраты связей с реальностью, культурой, природой обществом, миром вещей. Перечисленные общие тенденции для различных направлений не исключают разнообразия их стиливых поисков. Стиливое новаторство становится самоцелью, поэтому нередким становится явление смены стилей в творчестве 1 автора (как например у Д. Джойса). Художественные открытия модернизма – поток сознания, коллаж, ассоциативный монтаж.

Одним из авторитетных течений модернизма до середины 1950-х гг. оставался **экзистенциализм**. Как литературное направление возникает в 1920-1920-х гг. во Франции. Распространению идей способствовало практическое их воплощение в творчестве Ж.-П. Сартра, А. Камю. Жизнь человека в представлении экзистенциалистов – бегство от смерти и повседневности. Основные состояния (экзистенции) – страх, муки совести, одиночество. Постигнув эти состояния, человек обретает свободу (вплоть до суицида, который рассматривается как акт свободы, в частности, освобождение от страха смерти и за который человек отвечает только перед собой, так как бога нет). Основная мысль позднего экзистенциализма — об ответственности индивида (а не Господа) за свои поступки, за все происходящее в мире.

Авангардистские течения модернистов имеют со своими предшественниками ряд различий, кроме когда авангардизм в большей степени порывает с традицией. Главное отличие авангарда от реализма и от декаданса – в отрицании принципов правдоподобие подражание гарантированной достоверности происходящего в произведении, соотнесенности его с известной всем реальностью.

Авангардистов не устраивало в произведении наличие 3-х обязательных элементов: среды, характера, действия. Они задались вопросом: имеет ли смысл искусство, которое только фиксирует то, что мы привыкли видеть.

Новый духовный и культурный контекст потребовал нового типа художественного восприятия действительности, когда задача художника – не запечатление объективной действительности, а отношение с этой действительностью», наряду с созданием субъективного искусства.

Согласно авангардистским концепциям, мир – не нечто заданное раз и навсегда; сколько художников – столько и художественных миров. Восприятие читателя интенсифицируется, он не просто сопереживает, но и является соавтором. Если он таким не окажется, тогда он не будет в состоянии понять, о чем идет речь.

Одно из направлений европейского искусства 10-20 гг. XX в. **экспрессионизм** – (фр. «выражение, выразительность»). Экспрессионизм входит в европейскую культуру (1910-е гг.) из немецкой живописи (объединения «Мост» (Дрезден, 1905), «Синий всадник» (Берлин, 1911), наиболее известный художник Кандинский), оставшись в литературе (Г. Тракль, Ф. Кафка), музыке (А. Скрябин, И. Стравинский), театре (ранний Б. Брехт).

Экспрессионизм вырос как полемичное с импрессионизмом направление: свойственная Э. энергия и страстность, драматичность, мрачность, пристрастие к сознательному варваризму красок (в отличие от расплывчатых линий, светлых пятен, легкости импрессионизма). Философские основы – интуитивизм (воспринимать глир вне анализа, сразу и целиком), феноменология (идеи абстрагирования, обнажения идеальных сущностей- феноменов). Как направление, экспрессионизм счел себя в ответе за действительность. Писатели признавали единственно-важным – судьбу человеческого, в бесчеловечном мире.

Главная фигура – маленький человек, затерянный в огромном мире – контрастном, гротесковом, бредовом, в беспокойном движении, в столкновении сил, враждебных человеку. Отсюда – склонность к абсурду, созданию образов-символов, притчевость (произведения Ф. Кафки).

Основная задача экспрессионистов – выразить крик души, это искусство протеста, выразившегося в теме бунта против «отцов». В противовес сюрреализму («общее — только бессознательное»), хотели найти общее для всех в сфере духовной и общественной жизни. Пытались обнаружить главное, скрытое за деталями, частностями, полутонами. Этим объясняется тяготение в абстракции. Стилистические черты: отказ от ясности форм, тяготение к абстрактному обобщению, взвинченность интонации, сознательная реформация действительности:

Якоб Годдис «Конец света» (1911)

Слетает шляпа с головы буржуя.

Крик в воздухе сковал безликий страх.

Треск падающих крыши. И слышно — негодуя.

Вздувается вода в размытых берегах.

Уж буря здесь. Плотин крутые груди

Штурмуют дикие моря ордой валов.

И насморком застигнутые люди,

И гулкий грохот рухнувших мостов.

В позднем экспрессионизме распространена ситуация превращения. Ведущий жанр – публицистическая (социальная) драма («драма крика»). Основные ее черты:

- Отстраненность от конкретных событий в Германии. Девиз: «Время – сегодня. Место – мир»
- Отрицание психологизма. Характер – это из повседневности. Человек интересовал экспрессионистов в момент наивысшего напряжения духовных сил, когда спадает шелуха обыденности
- Впечатляющие массовые сцены, призванные передать объединяющий порыв
- Диалог вытесняется монологом, либо особой формой – обмен непрекращающимися репликами, когда партнеры как бы не слышат друг друга.
- Актер не стремится к правдоподобию. Смысл игры – в агитации (происходит разрушение театральной иллюзии)
- Сюжет может представлять собой либо упорное повторение одинаковой ситуации, (призванное эмоционально воздействовать на зрителя, нагнетая пафос), либо отсутствовать, что отражает убеждение в невозможности «закрыть проблему»
- Конфликт не был конфликтом идей. Истиной заведомо обладала одна сторона. Конфликт – в столкновении знания и незнания, одержимости и пассивности, высокого духа и косности.

В Берлине был основан экспериментальный театр «Трибюне», приспособленный для постановки экспериментальной драмы. Один из известных драматургов своего времени **Кайзер** (более 70 пьес). Основные темы – страдание и протест. Руководствуясь девизом «*Существует только*

одна задача – это обновление человека», Кайзер создавал пьесы – головоломки.

«Граждане Кале» (1913). Новая трактовка эпизода Столетней войны. Несколько граждан (7) принесут ключи от города и погибнут, а остальным английский король дарует жизнь. 7 добровольцев. Начинается головоломка: показывает, как начинают колебаться люди, узнав, что одному жребий дарует жизнь. Эташ де Сен Пьер, вызвавшийся первым, откладывает решение. Утром, проверив себя, должны явиться. Эташ покончил с собой, чтоб жертва других оставалась чистой. Здесь показан высоконравственный новый человек, о котором говорит Кайзер, и который станет условием и средством общественных преобразований. Действие раскрывается через диалог и речи-монологи персонажей, патетичность, лаконизм языка драмы.

Футуризм зародился в Италии в 10-20 гг. XX в. (1909 – появляется «Манифест итальянского футуризма» Маринетти Ф.).

Стилистические черты – разрушение живого языка, передача взаимопроникновения объемов, трактовка человека, как подобие машины, абсолютизация динамики и силы.

Во главу угла ставили разрыв с традиционной культурой (академической и салонной). Искали новые формы отображения машинного мира (безличного, динамичного). Основное отличие русского футуризма (возникшего одновременно) – меньшая степень агрессивности, т.к. не призывали войной очищать человечество от консервативных вкусов и традиций. Второе отличие – течения русского футуризма: **кубофутуристы** (В. Маяковский, Д. Бурлюк, А. Крученых), **эгофутуризм** (И. Северянин), **«центрифуга»** (Б.Пастернак). К 1920 г. – устаревает, уступая место в живописи **абстракционизму** (Малевич). Современные модификации – **поп-арт** и **кинетическое искусство**.

Сюрреализм – (фр. – «сверхреализм»). Основатель: А. Бретон, «Магнитные поля», «Надя». Луи Арагон, Поль Элюар, Антонэн Арто «Театр и его двойники», Филип Супо, Раймон Кено, Мишель Лэйрис «Возраст мужчины», Роте Кайуа «Самка богомола»

Философские основы направления – интуитивизм, восточные религиозные учения, фрейдизм. Стилистические черты – приемы алогичности, парадокс, соединение несоединимого. Основа метода – выражение любым способом реального функционирования мысли, вне всякого контроля со стороны разума, эстетических и нравственных соображений, «освобождение от морали», провозглашенное Андре Бретоном («Манифест сюрреализма»). Художник должен опираться на любой опыт

бессознательного выражения духа, должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, т.е. в вечное.

Образ в сюрреализме – это результат сближения максимально удаленных реальностей, что создает впечатление произвольности, случайности его возникновения (ассоциативное письмо).

Сюрреалисты стремятся встать над формой, уничтожить ее. Шаг за пределы искусства. Искусство умирает, когда мир просыпается. Главное не слово. Шаг за пределы слова. Художник – творец. Работа разума в широком смысле слова. Выход из человеческого.

Культура вытесняет на периферию воображение, фантазию, «либидо». Сюрреализм пытается вернуть целостность. На бумаге – все слова и образы, пришедшие в голову, без обработки. Разум не успел их обработать. Текст тела, не разума. Разум не успевает зафиксировать отрешенное. Реальность создается с помощью символов, взятых из области подсознательного.

Способ творчества – безотборочная фиксация всего, что приходит в голову (автоматическое письмо).

Наилучшие условия творчества – состояние предельной раскрепощенности (дремота, опьянение).

П. Элюар «Поверь на слово» (1930).

Бывает пламя -

Прозорливее, чем руки, что накручивают кошмары

На колесо памяти.

Солнце завоевываешь чарами

У любви отчетливый вкус стекла

Это коралл, что подымается из моря

Это выветрившийся аромат, что возвращается е пес

Это прозрачность, что расплавляется рубином на ногтях

Это все то же лицо

Губы, нежно приоткрытые

С этой стороны стены

С другой точно острие копья.

Сюрреалисты смотрят на все иными глазами. Люди видят человеческое, не видят сущности и энергии. Сюрреалисты хотят уничтожить человека этического, человека Ренессанса. Выход за пределы антропоцентризма. Разум и зрение разводятся. Гуманисты без стереотипов. Скандальное – как жест, повод выйти за пределы себя.

Жорж Батай – «История глаза». Глаз отождествляется с божественным разумом. Посмотреть на мир взглядом животного.

С того момента, когда идея абсурдного Мира нашла подтверждение в абсурде социальном (разгул насилия), в искусстве воцарился пафос тотального отрицания, даже самоотрицания, что проявилось в направлении **дадаизм** (дада – 1. фр. «лошадка»; 2. слово из детского языка, ничего не означающее) – крайнее течение сюрреализма. Зародился в США и Швейцарии в 1915-1916 гг. (известный представитель – Тристан Тцара).

Весь смысл своей деятельности видели в протесте против всего, в разрушении и уничтожении. Утверждали, что, став выражением воцарившегося В ЖИЗНИ абсурда, искусство само превратилось в нелепость. Например, давали такие способы сочинения стихов: *«Возьмите газету и ножницы. Подберите в газете статью такой длины, какой будет ваше стихотворение. Разрежьте статью на отдельные слова и ссыпьте их в мешок. Тихонько помешайте. Извлекайте слова в любом порядке приставляйте одно к другому»*. Дадаисты увлекались подобными играми со словом. Но здесь еще содержится описание художественных приемов: расчленение реальности на части, монтаж (т.е. произвольное соединение фрагментов), техника коллажа.

Стилистические черты дадаизма – эпатаж, спонтанность творчества, ирония над тиражированием достижений МХК (Тристан Тцара «Песенка Дада»).

Общая характеристика литературного процесса рубежа веков и I пол XX в.

В 20 веке становится больше национальных литератур, главное, меняется их качество. Произошел кризис принципа национальной обособленности, идет объединение культур, культура становится

интернациональной, полиэтничной, универсальной. Надо отметить, что серьезная литература 20 века выходит за рамки традиций русской литературы и традиций литературы 19 века. Она использует философские принципы, сложно организована, чтобы понять такую литературу, надо понять систему философии, систему мировидения.

Все это укрепляло людей в сознании того, что эпоха кончается, и это оказывает сильнейшее влияние на художественную литературу и звучит в литературе, определяет ее тематику и проблематику, позднее оказывает влияние и на поэтику. Конкретные результаты этого процесса очень разные.

Эволюция происходит прежде всего в творчестве молодых писателей. В их творчестве происходит пересмотр традиционных принципов литературы критического реализма.

Эти принципы сложились в середине 19 века, они существуют и развиваются на протяжении всего 20 века, это одно из магистральных направлений литературы 20 века. Но эти принципы присутствуют только в массовой литературе, только в такой литературе можно найти схему 19 века, схему Бальзака.

Серьезная литература 20 века многое меняет в методологии реализма, она вносит в нее свои изменения и дополнения.

У 20 века два начала, это начало календарное – 1901 год и начало реальное – август 1914 года, начало первой мировой войны. Война стала рубежом, барьером, о который сломались все остатки 19 века. Первое десятилетие 20 века это только переходный этап, плавное перетекание из одной эпохи в другую.

В рассматриваемый период направления интегрировались, взаимопроникали друг в друга (наблюдалась художественная диффузия эстетических идей и приемов). Большинство писателей рубежа веков синтезировали в СВОИХ произведениях различные художественные методы (П. Верлен – импрессионизм и символизм, М. Метерлинк – символизм и романтизм), при этом даже выходя за рамки декларируемого направления (движение Э. Золя от натурализма к реализму).

Возрастает роль публицистического элемента в художественной литературе. Литература политизируется, что обусловлено общественно-политической напряженностью». Эта тенденция интенсивно разовьется в 20-30 гг.. В разных странах складывается пролетарская литература (А. Барбюс, У. Моррис), ориентиром которой послужило творчество писателей Парижской коммуны (Э. Потье. Ж. Клеман)

Существенная черта – взаимодействие литератур, усвоение инонационального опыта в том числе и опыта русской литературы. Активно развиваются литературы стран Центральной и Восточной Европы, США, скандинавских стран, где на рубеже веков наблюдалось становление и развитие реализма в тесном взаимодействии с романтизмом и другими нереалистическими течениями.

Модернизм, пришедший на смену декадансу, воссоздавал мир как царство хаоса, абсурда, несвободы человека в частной жизни и перед лицом истории, которая развивается катастрофически. Это сильное художественное направление, выдвинувшее многих писателей первого ряда.

Но литература XX в. знала и совсем другие веяния. Далеко не все писатели были модернистами, если говорить о художественной сущности их творчества. 20 век вообще не знал какого-либо главенствующего направления.

Существенной его особенностью стало как раз очень широкое разнообразие художественных манифестов и школ (представители которых часто вступали в конфликт друг с другом по причинам творческим и политическим). Не обеспечив лидирующего положения ни одному из направлений, XX век внес в литературу ряд изменений.

1. Человек – характерное социальное явление, симптом общественного, интеллектуального состояния. 20 в. – полное исчезновение человеческой личности. Исчезает индивидуальность.
2. Вместо стремления к правде в литературе возобладала игра, свидетельство без философских претензий; часто можно наблюдать иронию как реакцию на подобные претензии
3. Целятся условные формы с условным элементом гротеска, использование мифологических образов.
4. Стали обычными скрытые и явные пародии (высмеивание стандартов мышления, мировоззрения и т.д.)
5. Художественный вымысел вытесняется документально подтвержденными фактами, достоверными свидетельствами.
6. Стиль отдельно от человека, отсутствие стиля. Нет собственного индивидуального языка. Джойс синтезировал стили. 18 глав, в каждой – своя техника.
7. Более рациональная литература. Мастерство, а не пафос. Литература – наука (Золя).

Отношение к национальной сознательной литературе. Писатели рационально выбирают страну и культуру, в которой они могут существовать. Пример: Паунд (амер-англ-итал), Джеймс (амер-англ-итал), Набоков (амер), Джойс (ирл-анг (2 раза) хорв-ит-фр) никакой принадлежности, космополит.

Лекция 23. АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX В.

1. *Периодизация американской литературы. Реализм рубежа веков.*
2. *Развитие американского романа. Драйзер и Фолкнер.*
3. *Литература битников.*

Историю США до начала Второй мировой войны определяли следующие события: победа в испано-американской войне (1899) и участие в Первой мировой, промышленный бунт: индустриализация (появление трамвая, заводы Форда, панамский канал) окончательное заселение территорий (Аляска и Калифорния), рост городов, «великая депрессия» 1929 кризис перепроизводства), Новый экономический курс Рузвельта, в результате чего США становится ведущей мировой державой к началу Второй мировой войны.

На рубеже столетий основным общественным ориентиром Америки был миф о равных возможностях. Нельзя сбрасывать со счетов традиционную пуританскую мораль переселенцев и влияние нетрадиционных комплексов идей (марксизм, фрейдизм) и нового искусства (живопись кубизма, кинематографическая техника).

С началом 20 века в американской литературе связан факт рождения социальной реалистической литературы, потому что это гораздо более молодая литература, которая развивалась ускоренными темпами на 2 века. Того, что было в европейской литературе в середине 19 века, то есть социально-реалистического романа (Бальзак, Диккенс и его компания), в американской литературе ни в это время, ни позже не было.

По, Мелвилл, Готорн – американские романтики.

Литературу Америки XX в. делят на следующие этапы:

- 1) 1900-е гг. – господство позитивизма (О.Конт), сильное влияние позднего романтизма (Уитмен).

2) С конца 1910-х по 1930-е гг. американская литература решает вопрос индивидуального мастерства, распространен романтический конфликт культуры и цивилизации. время становление американской национальной драмы (Юджин О' Нил)

3) 1930-е гг. – лирическое и эпическое (натуралистическая техника и романтическое представление о новом типе индивидуализма) примиряются. Наблюдается политизация литературы в связи с экономическим кризисом, гражданскими войнами, угрозой фашизма.

30-е годы ознаменовались бурным рабочим движением. Под влиянием этих событий американские писатели усиливают критику капиталистических порядков. В их числе – Томас Вульф и Джон Стейнбек.

4) Период ВМВ (конец 30-х гг – до 1945 гг). В годы 2МВ многие американские писатели включаются в борьбу против гитлеризма. С антифашистскими произведениями выступают Хэмингуэй, Синклер и другие.

5) Послевоенные годы (после 1945 гг.):

а) Послевоенный период характеризуется периодом холодной войны. К нему относится творчество Александр Сакстон, Шерли Грехем, Ллойд Браун, Уильям Сароян, Уильям Фолкнер.

б) 50 е гг. В 50 годы США переживает разгул маккартизма (сенатор Маккарти). В литературе, кино, на ТВ усиливаются охранительные, конформистские тенденции (Микки Спиллейн, Герман Вук, Ален Друри). В 50 появляется ряд книг, явившихся прямым откликом на режим политических преследований, на реакционную деятельность сенатора Маккарти. Среди них – Джей Дайс «Вашингтонская история», Феликс Джексон «Да поможет мне Бог».

в) В послевоенной ам. литературе появились произведения так называемых «битников» – молодых американцев, представителей послевоенного разбитого поколения. Битники восстают против уродства буржуазной цивилизации, осуждают буржуазную мораль. Представители – Норман Мейлер, Сон Беллоу, Джеймс Болдуин.

б) 60 е гг. В 60 годы усиливаются антивоенные настроения, нарастает борьба против агрессии во Вьетнаме. Вторая половина 60 отмечена усилением движения среди молодежи, появляется много новых ярких книг об американской действительности – Трумен Капоте, Джон Апдайк, Харпер Ли.

7) 70-90 е гг. XX вв. (Т. Уильямс, Т. Моррисон и др.)

Характеризуя литературный процесс США, следует в первую очередь отметить, что в американской литературе не было ситуации «конца века» (упаднических настроений, символизма). Реалисты приносят мировую славу американскому роману. Натурализм прочно вошел в американскую лит-ру 20 в. При этом наблюдается его некая романтизация (у Драйзера). С середины 1910-х гг. реализм отходит от социальной ориентированности и берет курс на живопись точного слова.

Модернизм заявляет о себе школой имажинистов представленной главным образом творчеством Эзры Паунда, чьи произведения дают все основания говорить о европейской школе американского модернизма.

1920-е гг. –

Поиск новых путей в литературе шел по разным путям:

1. В углубленном изучении человеческой психики (Фицджеральд)
2. На уровне формального эксперимента
3. В изучении законов нового общества (Фолкнер)
4. Вне Америки, в бегстве человека от цивилизации (Хемингуэй)

Реализм рубежа веков в американской литературе. Наиболее яркие имена этого периода – Марк Твен и О' Генри.

Марк Твен (1835 – 1910), настоящее имя Самюэль Клеменс, писатель-сатирик, перестроивший американскую литературу, проводивший романтизм и открывший дорогу реализму. Родился в семье лавочника, рано начал работать типографским наборщиком (работа предполагала разъезды).

Первая проба пера – в 1863 г. под псевдонимом Марк Твен (на жаргоне лоцманов «двойная мерка» – расстояние, достаточное для прохождения судна). В ранних произведениях писатель примеряет маску простака, которая позволяла оценить явления «со стороны – («Как меня выбирали в губернаторы»). В своем творчестве полемизировал и боролся с «нежным», «розовым» реализмом и 40 лет дружил с его основателем. Ностальгия об утре Америки воплотилась в «Приключениях Тома Сойера» (1876), «Гимн в прозе» – так называл его автор. Книга проникнута светлым лиризмом, несмотря на поставленную проблему (традиционную для американской литературы) - противостояние естественности и общественных условностей.

Настоящим трагизмом проникнуты романы «Принц и Нищий» (1882) и «Приключения Геккельбери Финна» – книга, из которой вышла вся американская литература» (Э. Хемингуэй). Здесь противоречия человеческих порывов и общественных установлений неразрешимы. Злая сатира пронизывает все позднее творчество М. Твена. «Янки при дворе короля Артура» превращают рыцарей Круглого стола в дельцов; находится человек, совративший целый город, населенный порядочными гражданами. Создав особую манеру повествования, М. Твен остался в истории литературы как «американский Вольтер».

О’Генри – псевдоним Уильяма Сиднея Портера (1862-1910), фармацевту по образованию, ему пришлось работать кассиром. Обнаруженная растрата заставила будущего писателя бежать в Латинскую Америку, где он почерпнул материал для своей будущей книги «Короли и капуста». По возвращении его ждал суд и тюремный срок.

В это время в его новеллах появляется тема судьбы оступившегося человека («Обращение Джимми Валентайна»). После освобождения переезжает в Нью-Йорк, где работает журналистом, получив известность после публикации сборника рассказов «Четыре миллиона». О’ Генри доводит до совершенства жанр новеллы (используя опыт В. Ирвинга, Э.По, М. Твена).

Отличительные черты новеллистики О’ Генри:

- захватывающая фабула и калейдоскопичность сюжетов
- краткость
- добрый юмор
- принцип «двойной сюжетной пружины», срабатывающей в финале: настоящая разгадка незаметно готовится с самого начала, но скрывается подстановкой ложной развязки.

Джек Лондон – псевдоним Джона Гриффита Лондона (1876 – 1916), писателя, чья жизнь, богатая событиями, послужила источником творчества. Проблемы социальной справедливости рано стали его волновать. Закономерным было его увлечение социалистическими идеями. Проявлял Лондон заинтересованность философией Ницше, хотя отношение к нему было неоднозначным.

Все свободное время Лондон отдавал чтению и самовоспитанию. Работоспособность и упорство сделали свое дело: в 1900 г. выходит первый сборник рассказов "Сын волка" и в 1901г. – сборник "Бог его отцов" В 24 года к Лондону приходят успех, слава и материальное благополучие.

Популярность новелл писателя отчасти объясняется литературной ситуацией. В американской литературе рубежа веков шло укрепление позиций реализма, влияние "традиции утонченности" явно ослабевало. В новых реалистических произведениях помимо социальной критики, изображался герой-жертва социальных условий. Это в чем-то исключительные герои – реальные и одновременно приподнятые.

Д. Лондон был сторонником не "приземленного" реализма, основанного на бытовом правдоподобии, а реализма поэтического, одушевленного романтикой, возвышающей читателя над будничной повседневностью (Б. Гиленсон). Лондон в своих рассказах дает иной тип героя — это человек деятельный, утверждавший себя благодаря энергии, находчивости и смелости.

Поэтический реализм Д. Лондона отнюдь не мешает писателю исследовать жизнь. В 1902 г. Писатель едет в командировку в Лондон, итогом ее становится книга "Люди бездны". В 1904 г. Лондон в качестве корреспондента едет на русско-японскую войну. Много времени занимает общественная деятельность писателя-члена социалистической партии. Бунтарские настроения выразились в романе-утопии, романе-предупреждении "Железная пята"(1907).

В этом же году Лондон отправляется в путешествие на собственной, построенной по его чертежам яхте. Главный итог поездки — роман "Мартин Иден" (1909). Автобиографичность, раскрытие психология писателя, пессимизм – вот вкратце основные характеристики романа. Книга во многом стала пророческой. Внешне это был пример процветания, но писатель находился в глубоком кризисе. Этот личный и творческий кризис был во многом связан с новым временем разбитых идеалов, в котором писатель так и не нашел себя и в 1916 г. покончил с собой, приняв большую дозу морфия.

В любом предисловии вы прочтете о романтизме Джека Лондона. Нет ничего более неверного. Человек, ходивший на штурм Аляски со Спенсером и Ницше под мышкой, романтиком быть не может. Но романтика событийная, местного колорита Аляски, как и во всем творчестве Джека Лондона присутствует. А строятся его "Северные рассказы" на идее естественного отбора. Выживает всегда сильнейший. Для Лондона сильнейшим является не физически сильнейший, а сильнейший духом, характером. И только в "Мартине Идене" идеи эти отходят на второй план, появляется способность Джека Лондона видеть мир в его социально-исторических категориях, как систему общественных отношений, хотя биологический фактор играет тоже свою определенную роль.

Важную роль для развития американской литературы сыграло антифашистское движение 30-40, возглавленное коммунистами. С резкой критикой фашизма выступили Синклер Льюис, Майкл Голд, Ричард Райт.

С. Льюис (1885–1951) был самым язвительным бытописателем американской провинции. Избрав родной городок мишенью своей талантливой сатиры в романе «Главная улица» (1920), он стал беспощадным критиком среднего класса Америки. Со смесью презрения и сочувствия выписан портрет героя его романа «Бэббит» (1922), чье имя стало нарицательным, а образ – впечатляющим олицетворением «маленького человека», боготворящего успех и бездуховное промышленное общество. «Эрроусмит» (1925) – история молодого врача, который мучительно выбирает между духовными и материальными ценностями; «Элмер Гентри» (1927) – безжалостная сатира на евангелиста со Среднего Запада. Льюис искал чистоту американского идеала, но повсюду видел лишь грязь и преклонение перед деньгами. В 1930 он первым из американцев стал лауреатом Нобелевской премии по литературе.

Развитие американского романа обусловлено популярностью Толстого и Достоевского в Америке (в 10-20е гг.), а также необходимостью осмыслить разрыв между «американской мечтой» и реальностью социальных контрастов.

Развивался роман в двух направлениях:

1) реалистический, ориентирующийся на натурализм (Т. Драйзер, ранний Д. Стейнбек);

2) синтетический, вместивший все романские традиции, в том числе и модернистские.

Джон Стейнбек (1902, Салинас, штат Калифорния, – 1968, Нью-Йорк), американский писатель. Учился на биологическом факультете Станфордского университета. В молодости сменил ряд профессий.

В раннем творчестве разделял романтические иллюзии о возможности бегства от буржуазного общества (роман "Чаша господня", 1929), тяготел к изображению причудливых типов провинциальной и сельской Америки (циклы рассказов "Райские пастбища", 1932, "Рыжий пони", 1933).

В 30-е гг. сложился как писатель острой социальной проблематики (роман "В схватке с сомнительным исходом", 1936, повесть "О мышях и людях", 1937, рус. пер. 1963).

Герои С. трагичны своей обездоленностью и непониманием причин преследующих их жизненных крушений.

Вершина творчества С. роман "Гроздь гнева" (1939, рус. пер. 1940), в центре которого судьба согнанных с земли фермеров, кочующих по стране в поисках работы. Через тяжкие испытания герои приходят к сознанию того, что они - частица страдающего и борющегося народа.

В 40-е гг. отступил от традиций пролетарской и революционной литературы (романы "Консервный ряд", 1945; "Заблудившийся автобус", 1947; "К Востоку от рая", 1952). Новый взлёт творчество С. пережило в начале 60-х гг. Роман "Зима тревоги нашей" (1961, рус. пер. 1962) и книга очерков "Путешествие с Чарли в поисках Америки" (1962, рус. пер. 1965) с тревогой поведали о разрушении личности в мире мещанских стандартов, в атмосфере обманчивого процветания. В годы войны во Вьетнаме выступил с оправданием агрессии США. Нобелевская премия (1962).

Реалистический роман в первую очередь представлен романистикой **Теодора Драйзера** (1871 – 1945) – публициста, репортера, создателя американского романа. Драйзер относил себя к сторонникам «разгребателей грязи» – группе журналистов, выступавших против традиций благопристойности в литературе. Создатель великого американского романа происходил из семьи иммигрантов и рано узнал жизнь дна.

Основной метод – критический реализм. В раннем творчестве испытывал сильное влияние О. де Бальзака (хотя есть мнение, что Драйзер – «второй Золя»). Так, Драйзер использовал основной бальзаковский принцип «видеть исторический смысл незначительных перемен», а также использовал тип молодого человека, стоящего на пороге жизни и бросающего ей вызов.

ТЕОДОР ДРАЙЗЕР не только быстро набрал славу, а в определенной степени даже пережил свою славу. Он очень быстро превратился в живого классика, в памятник самому себе и в тот момент, когда его произведения утверждались в американской литературе, уже начало свою творческую деятельность следующее поколение, которое писало уже совершенно иначе. И Драйзер уже выглядел в 20-е годы архаичным. Недаром Фолкнер, считающийся лучшим писателем 20 века в Америке, говорил совершенно четко: "Тяжела была поступь Драйзера. но подобно тому, как вся русская Литература вышла из "Шинели" Гоголя, все мы вышли из романов Драйзера". Все мы — это и он, и Фолкнер, и Фицджеральд, Хемингуэй...

Что сделал Драйзер, если говорить о его произведениях в целом? Они вообще чрезвычайно просты. Это романы-биографии по своей модели, все

(от первого до последнего) плавно перерастающие в романы-эпопеи об одном и том же действующем лице, где центральная фигура, ее судьба всегда представлены в тесном взаимодействии с окружающим миром. Практически каждый его роман-биография - это исследование взаимодействий человека и окружающего его общества, социума.

В самом первом романе "Сестра Керри" (1901) чрезвычайно сильны опять же натуралистические тенденции. Там Драйзер, как и Лондон в это время, объясняет причины того, что жизнь его героини Каролины сложилась так, как она сложилась, потому что в ней есть психофизиологический потенциал, который тащит ее вверх по реке жизни.

А вот начиная со второго романа "Дженни Герхард" (1912) начинается исследование социальных отношений и того, как они определяют человеческую жизнь. И вот с этой точки зрения все романы Драйзера совершенно одинаковы по принципу построения, по объектам исследования. Разные среды только, так как герои принадлежат к разным социальным слоям, занимаются разными делами, скажем, "Гений" — разговор о судьбе художника не вообще в буржуазном обществе, а в мире формирующегося американского капитализма. "Трилогия желаний" ("Финансист", "Титан", "Стоик"). "Финансист" — там анатомия хапни американских капиталистов новой формации, тех, которые будут создавать капиталистическое общество 20 века.

Язык у Драйзера достаточно суконный, тяжеловесный; немецкий английский, так как он из семьи немецких эмигрантов и дома говорили по-немецки. Он пишет по-английски мерно, но иногда через мерный тяжелый стиль пробиваются очень яркие образы, очень яркие страницы.

Так как Драйзер чувствует прекрасно эту новую Америку, формирующуюся на его глазах, в начале 20 века. Это капиталистическая Америка. До конца 19 века США были аграрной страной. Только средний запад — район вокруг Великих озер, Чикаго и т.д. на рубеже веков в начале 20 века — там начинает развиваться промышленность, и США очень быстро набирают промышленный потенциал, капиталистический индустриальный облик, чему очень помогают последовательно 2 мировые войны в Европе, в которой США принимают специфическое участие.

И Драйзер становится первым художником, кто черты новой Америки улавливает и отражает на страницах своего повествования. И вместе с этими чертами он ведет разговор о новых людях новой эпохи, кто эту эпоху строит и пользуется ее плодами.

И отсюда содержательный итог романов Драйзера — рассказ о времени, об обществе, эпохе в простейшем виде романов-биографий.

«Сестра Кэрри». Критики осудили сестру Кэрри за ее поведение, а Драйзера – за то, что он в свою очередь не осудил героиню. Но творческим методом Драйзера того времени был натурализм – метод, который признает не понятия плохо/ хорошо, а понятие существует в природе. Кэрри идет наверх, как кажется, при помощи мужчины, а на самом деле- благодаря своей внутренней энергии. Кэрри достигает благополучия, расстаётся со своими двумя мужчинами. Но второй и последний мужчина (Герствуд) не обладает такой энергией. Начинается расхождение этих людей. Кэрри способна сделать все, чтобы выжить, а Герствуд сломался, его психо-физиологический потенциал иссяк, а у Кэрри он огромен. Здесь никто не виноват, кроме самой сути жизни. Поэтому Д. и не осуждает Кэрри.

После «Сестры Кэрри» в творчестве Д. из-за ожесточенной критики последовал одиннадцатилетний перерыв.

1912 – **«Дженни Герхард»** - много сюжетных параллелей с «Сестрой Кэрри». В «Дж.Г.», однако, важна уже не психофизиология, а то, как эти отношения интерпретируются окружающим обществом. Оба мужчины любимы Дженни, но оба они были выше по социальной лестнице, т.о. смысл конфликтов был социальным. Миллионер из семейства миллионеров – Лестер. Ему предоставляется выбор: отказаться от Дженни (бывшая горничная в отеле) и быть полноправным членом клана либо не заниматься бизнесом. Лестер любит свое дело, однако выбирает Дженни. Через некоторое время она сама возвращает его домой, так как жить без своего дела он не может. Но и там он несчастлив.

Страна отменила сословные предрассудки, но возвела материальные барьеры. История девушки, устраивающей свою жизнь, повторена, но показана с другой стороны – исследуется социальная сторона жизни общества. Драйзер исследует новую Америку, появляющуюся на свет на его глазах в начале XX века.

«Трилогия желаний»: романы «Финансист»(1912), «Титан»(1914) и «Стоик» (1945) – летопись Америки. Эта трилогия – биография. Издана посмертно в 1947. Это история жизни Фрэнка Каупервуда и история Америки с рубежа 1860-70-х гг. до Великой депрессии – конца 1920-х гг. Действие происходит в Филадельфии («Финансист»), Чикаго («Титан»), Лондон («Стоик»).

Драйзер всегда писал романы-биографии, и рассказ о жизни героя в них соединялся с характеристикой эпохи и жизни общества в тот или иной момент. Именно Драйзер стал первым поэтом новой индустриальной Америки, Америки небоскребов (эстетически значимой реальности XX века). Драйзер проводит анализ внутренней жизни общества, выявляет законы его развития.

«Американская трагедия» (1925). Название – оппозиция понятию «американская мечта» – путь вверх, при котором общество дает всем равные возможности. Это очень старый комплекс (американская мечта), многое объяснял один из основоположников этого комплекса – Бенджамин Франклин, автор изречения «Время – деньги»: каждый миг жизни должен быть посвящен конкретной производительной деятельности, тогда можно добиться высоких результатов и осуществить «американскую мечту».

В центре романа – история человека, который мечтал стать богатым и уважаемым членом общества – Клайда Гриффитса.

Причины неудачи:

1) Особенности психологии героя: Гриффитс – слабый и заурядный человек. Клайд попадает к богатому дядюшке, который дает ему шанс сделать карьеру. Но Клайд этим шансом воспользоваться не сумел. У него обида на дядю, который дал ему небольшую должность, а Клайд ждал от него прямой реализации мечты (машина, высший свет и т.д.).

Клайд решает выгодно жениться, но это не выходит. Трагедия не в том, что он не может адекватно оценивать обстановку. Драйзер ставит под сомнение состоятельность принципа «американская мечта».

Клайд решается на убийство девушки, с которой у него был роман, чтобы она не могла препятствовать женитьбе на Сондре. Решение убить Роберту происходит от слабости характера.

2) Личность существует в определенном социальном и идейном контексте, но не обладает способностью утвердить себя в этой жизни, как велит контекст.

3) Американская мечта становится стимулом не к работе, а к убийству.

Драйзер трижды повторяет ситуацию:

Сам Клайд; Роберта (убитая Клайдом) хочет через Клайда подняться вверх: Клайд – племянник владельца фабрики, на которой она работает. При этом Драйзер не упрощает ситуацию: Клайд любит Сондру, вместе с тем женитьба для него – средство выбраться вверх. В то же положение попадает и Роберта, которая любит Клайда.

История обвинителя – прокурора Мейсона. Мейсон знает, как тяжело подниматься вверх. Он хочет добиться обвинительного приговора Клайду как представителю клана Гриффитсов. Таким образом, он хочет отомстить тем, кто его когда-то унижал и одновременно получить шанс баллотироваться на должность прокурора штата.

Клайд не нанес Роберте смертельного удара, поэтому нет и решающего доказательства. Тогда прокурор позволяет своему помощнику сфальсифицировать это доказательство.

"Американская: трагедия" (1925) – роман о гибели двух влюбленных, явившейся следствием их стремления к достижению «американской мечты». В 1830-е гг. его оружием становится антифашистская публицистика. До конца, дней продолжал духовный поиск и поныне остается в литературе "непоколебимым гигантом реализма" (Т Булф).

Таким образом, Драйзер вводит тему автора социальной литературы. Драйзер считал себя обязанным принимать участие в общественной жизни. Он – автор многих очерков.

Уильям Фолкнер (1897 - 1962) – нобелевский лауреат, работал в жанре синтетического романа. Основные темы творчества — двойственность человеческой души; проблема преступления и наказания; крестный путь человека с идеалами. Сложный писатель: отечественная критика называет реалистом, одновременно признавая за писателем отчетливое тяготение к модернизму (особенно в романе «Шум и ярость»).

Это автор одной из самых своеобразных творческих моделей в американской, да и мировой литературе. Фолкнер оказал реальное глубокое влияние на американскую и мировую литературу. Считается, что он трудный писатель, но он не самый трудный писатель в этом мире.

Фигура Фолкнера интересна тем, что при оценке его жизни и творчества возникает ощущение, что он гулял сам по себе. Он не имел университетского образования, он вообще ничему не учился. На самом деле он самоучка в полном смысле этого слова, он очень много читал, причем Джойса, Достоевского, Толстого. Эта его особенность проглядывается еще в тематике, так как все произведения Фолкнера посвящены чему-то. Что не находится на острие истории человечества. Например. Хемингуэй пишет о мировых войнах. О разных странах и людях. Фолкнер все свои произведения написал об округе Йокнапатофа (индейское слово). Этот округ находится в штате Миссиссипи, в США, Земля, Галактика, Вселенная. Это кусочек американского юга, отсюда специфичность и трудности читателя.

Специфичность в том, что все особенности, частности той жизни и жанры, которые берет Фолкнер, для читателя вбирают в себя то, что для Фолкнера было частью человечества. На этом держится популярность и авторитет. Эта особенность основана на том, что американская литература складывалась из разных литератур, разных культурных традиций, сами люди пришли из разных мест в Америку, поэтому штаты очень разные, кроме того, для американцев важен именно закон штата, а не государства.

История Америки – это история постоянного сближения регионов. Сначала война за независимость и распад на отдельные штаты, потом они объединились, потом война Севера с Югом, и опять деление на два региона. И тут происходит очень важная вещь: после победы Севера Юг был насильно возвращен в лоно государства, и началась его фундаментальная реконструкция. Это привело к тому, что естественное развитие Юга было насильственно прервано, его положение это до сих пор положение края второго сорта. В принципе это аграрный кусок США. Американцы, разрушили плантаторское хозяйство, введя элементы промышленности, не очень спешат развивать здесь промышленные отношения, выравнивать его социальное и материальное положение с положением Севера. Это глубокая провинция, где много расовых проблем. Юг – это достаточно нищий регион. Когда естественное развитие прерывается, то многое уничтожается очень быстро даже в памяти даже одного поколения. История превращается в миф.

На этих плантациях было все: и светлое, и темное, и благородство, и трагедия, и подлость, и угнетение. Память передается из поколения в поколение. Южный миф это очень живучая штука, это та самая облагороженная, преображенная, романтизированная память о предвоенном юге. Этот миф жив и до сих пор. С ним очень сильными цепями связаны литература. Этот миф приводит к довольно сложному результату, он помогает южанам, которых наиболее жестоким образом втащили в союз, в большей степени сохранить свою самостоятельность, пусть не административную и законодательную, но чувство своей личности, своей пусть духовной, пол все-таки отдельности от всех остальных соединенных Штатов.

Фолкнер очень колоритно и точно фиксирует суть этого мифа, мифа о жизни юга. История – это то, что происходит в прошлом, это прошлое живет в мифе, этот миф всегда актуален. Прошлое, которое переживается как настоящее есть часть человеческой психологии и предмет изображения литературы. Он пишет о как будто совсем особых вещах, южане живут с мифом в душе, конкретные проявления мифа в душе южанина, это конкретные проявления законов психологии.

Фолкнер – талантливый писатель. Он нашел себя и нашел темы, которые он на протяжении всей своей жизни вел. Большая часть его творчества посвящена жизни маленького вымышленного округа Йокнапатофа. Индейцев там не осталось, там живут белые и негры. Вымышленный округ, внедренный в штат Миссисипи (его родной штат), придал ему особые черточки... Маленький городок Оксфорда, где он провел большую часть своей жизни, сейчас там музей в его доме. И когда ходишь по этому маленькому городку, как будто попадаешь в Джефферсон-таун, видишь памятник солдату-конфедерату, который стоит напротив суда на центральной [площади](#). Все эти детали из реальности. Фолкнер не

ограничивается только Югом, в противном случае он не был бы таким популярным.

Но специфические характеры, ситуации обитателей — это все у Фолкнера получается в проекции общечеловеческих законов явлений жизни, поэтому в этом сопряжении своеобразного и всеобщего — вот в этом состоит мир Фолкнера. Стиль его трудный, не типично английский стиль. Очень длинные, текучие фразы, очень притягательные, которые как бы затягивают. А с другой стороны, Фолкнер начинает как бы с середины фразы, полуслова, середины ситуации.

Первые страницы любого произведения — это загадка. Фолкнер делает это преднамеренно, ставит читателя в ситуацию, аналогичную жизненной. Допустим, вы приехали в какой-то город и вам нужно на некоторое время поселиться, и вот вы стоите посреди улицы, мимо вас идут люди, они вам чужие. Но постепенно вы в эту жизнь входите; хотите вы этого или нет, вы должны начать разбираться во взаимоотношениях людей, узнавать их

Большая часть произведений Фолкнера — это кусочки, зарисовки большого жизненного полотна, и в результате из кусочков складывается большая картина в человеческом сознании. И отсюда возможность говорить, как будто бы с середины. Это только как будто бы, потому что на самом деле Фолкнер дает-то количество информации достаточное, чтобы разобраться, но одновременно каждое последующее произведение проходит легче для читателя, потому что это уже что-то, дополняющее первое произведение. Широкий перечень характеров, есть герои, которые появляются однажды, и есть ряд героев, переходящих из повествования в повествование. Это дает Фолкнеру возможность продолжать рассказ, все как будто бесконечное продолжение.

В 20 веке в мировой литературе начинается мода на фолкнеровский принцип изображения, потому что этот принцип мозаики кусочков позволяет дописывать картину бесконечно.

"Принцип неисчерпаемости Вселенной Фолкнера". Закончен отдельный кусочек, но это не последний, всегда можно добавить что-то. И многие писатели этот принцип использовали.

Фолкнер, с одной стороны, сочетал описание южной особенности, позиции южан.

Как Бальзак, делил романы на циклы, а также использовал деление по семьям (Сноупсы, Сарторисы).

- Всеведущий автор заменяется рассказчиком, дающим читателю возможность размышлять.
- Используется принцип недосказанности, который позволяет читателю создать собственное впечатление.
- Новаторство формы: отсутствует жанровая определенность; писатель усложняет синтаксис (стремится выразить целое в одной фразе); использует технику множественного рассказчика (фолкнеровский полифонизм); неоднократную повторяемость событий, нарушение хронологии, временные сдвиги. Использует специфические средства индивидуализации героев (южное красноречие, сленг, прием устного рассказа, своеобразный юмор).
- Основные мотивы - мотив рока, греха, отказ от истории или от предков, влекущий страшные последствия; библейские аллюзии. Достижения Фолкнера — использование региональной мифологии (американский Юг), трагикомическое понимание истории, романтико-символическое мышление.
- Влияние символизма: возведение частного, локального (Йокнапатофа) в общее, универсальное. От модернизма в творчестве Фолкнера изображение темных сторон человеческого сознания, распад большого общества. Но общее изображение жизни, по заявлению самого писателя, противопоставляется отчаянию и безысходности: «Я верю в человека. Хотел бы сразиться с модернизмом на его территории».

1-й роман (1926) "**Солдатская награда**" — не очень удачный. Фолкнер взялся за тему солдатского настроения, хотя сам эту тему не знал.

1929 — вышла повесть "**Сарторис**" (очень показательная - потерянное поколение молодежи) и роман "Шум и ярость" (были опубликованы с интервалом в несколько месяцев).

Герой повести "Сарторис", молодой Сарторис, возвращается с мировой войны, был летчиком. Джонни погиб, а его брат-близнец Боярд уцелел, вернулся. Боярд чувствует себя плохо, он неприкаян в этом мире, никак не может начать нормальную жизнь. Произведение по началу типичное, как все произведения о потерянном времени. Боярд мучим проблемой существования, его не волнует сохранение собственного духовного и физического "я". У него и людей, его окружающих — отличное отношение к смерти. Это не, мучительное размышление о том, что смерть — это переход из небытия в бытие, а о достойной и недостойной смерти. Тетушка Боярда говорит: "Люди рождаются, живут и умирают". Боярд мучается тем, что все Сарторисы, а это старый плантаторский [род](#), все мужчины служили в армии и были знамениты своей храбростью, и Боярду запомнился Джонни, когда он умирал — он смеялся, а Боярд испытывал страх, ему было страшно на войне,

вот что его мучило. И вся послевоенная жизнь Боярда — это попытка преодолеть этот страх и доказать себе, что он этой смерти не боится.

Вот типично фолкнеровский прием. Как будто все знакомо, а на самом деле в другом ключе, в традициях Юга. Но на этом Фолкнер не останавливается, он начинает исследование этих принципов, заветов южан. Боярд сравнивает свои внутренние ощущения с поведением брата-близнеца. Свои ощущения он поверяет бесконечными воспоминаниями о храбрости своих предков. Иногда абсолютная храбрость граничит с глупостью, когда один из Сарторисов был командиром взвода, повел своих солдат в разведку, они проголодались, им было нечего есть, он устроил набег на лагерь северян, достал кашу, но это было глупо, так как северян было намного больше и могло получиться так что каша никому не была бы нужна.

Любой рассказ — это трактовка, потому что не все Сарторисы поголовно были храбрецами, они приукрашивали свои рассказы. Сломанная жизнь молодого Боярда — все это производное, что он свою жизнь соизмерял с мифом, с легендой. Он соотносил свое собственное я с тем, что ему предлагалось. Неизвестно, что Джонни чувствовал в глубине души, но вел он себя в соответствии с мифом, принятыми правилами. И вот тут ловушка, в которую Боярд попадает, о которой Фолкнер и хочет донести южанам. Когда мы соотносим реальность с какими-то легендами, то мы загоняем себя в ловушку, пытаемся строить свою жизнь под них. Эта проблема относится не только к специфической проблеме южан, здесь фолкнеровское отношение к мифу. Очень много подобных примеров можно найти в современной литературе.

"Шум и ярость" (1929) тоже об этом, большая часть семейства Кобсонов тоже живет с головой, повернутой назад. Один из героев просто-напросто кончает жизнь самоубийством. Семейство Кобсонов — это тоже старый плантаторский [род](#), который в гражданскую войну, в реконструкцию все потерял, и теперь у них только воспоминания о былом блеске, величии, и этим они живут.

Идея эстетическая, используемая здесь в качестве основания формы, потому что роман "Шум и ярость" был поздно переведен, считали, что Фолкнер — реалист, но в трудную минуту жизни взял и написал модернистский роман. Этот роман состоит из 4-х частей, 3 из которых — это записи потоков сознания 3-х членов семьи. Это прием модернизма, которым Фолкнер пользуется, но это совсем не значит, что этот роман модернистский, потому что эти 3 потока сознания рассказывают максимально непосредственным образом об этом самом явлении, о состоянии, качестве психологии, когда нет никакого "было", а есть только "есть" — это явление, психологическая характеристика человека, для Фолкнера есть продукт определенных социально-исторических условий. То есть формы и приемы

Фолкнером черпаются отовсюду, в том числе и у модернистов, по перевоплощаются и используются для того, чтобы создать максимально обобщенную, максимально метафорическую картину определенных социально-исторических условий. Он берет эстетический тезис, делает его красивой фразой, показывая переживания героя, а на самом деле коллизии реальности. В этом привлекательность Фолкнера как для читателей, так и для писателей.

Квентин Кобсон кончает жизнь самоубийством в начале 20 века, потому что никак не может свести реальность, в которой он существует, и предъявляемые требования мифа. И в его психике рождается раздвоенность. Ему принадлежат знаменитые фолкнеровские слова: "Нет никакого "было", а есть только "есть", а если бы "было" существовало", то страдания и горе исчезли". Это превосходная характеристика, закон нашей жизни. "Утро вечера мудренее".

Утром вы встаете и начинаете спокойно разбираться в том, что было вчера, и можно жить дальше, а для Квентина вот это "было" и "есть" слиты воедино. Он воспринимает все как свою личную трагедию. Для него все становится драмой, когда он узнает, что его сестра завела роман, забеременела, потом этот человек ее бросает, она выходит замуж за другого, чтобы все скрыть, но все выясняется, и семья распадается. Это драма.

Но для Квентина драматично то, что он в этих новых жизненных обстоятельствах не может защитить честь сестры, что он не может вести себя, как полагается джентльмену, и груз мифа убивает его.

Одновременно Фолкнер рассматривает другую сторону мифа, другой вариант действий. Брат Квентина и Кедди Джейсон принадлежит к тем людям, которые считают необходимым забыть о прошлом, это вериги на ногах, семья клонится к упадку, но живет под сенью этого прошлого. Но Фолкнер не был бы южанин, если бы эту идею принял.

Джейсон – один из самых грубых, жестоких персонажей. Это отличает Фолкнера вообще. Американцы вообще настроены на сегодняшнее и будущее, прошлое – пусть мертвые хоронят своих мертвецов. Джефферсон говорит, что каждые 20 лет надо пересматривать конституцию. Поколение меняется. Эта устремленность в будущее – часть американской мечты. **Важно, что ТЫ построишь в этой жизни, как ТЫ будешь жить.**

Для Фолкнера вот такое пренебрежение прошлым и расчет на настоящее, будущее не близок. Во времена Фолкнера это было существенное отличие. Для него забвение прошлого ведет к регрессии. Ты перестаешь понимать существенную часть самого себя. Знание прошлого ответит тебе на вопрос: "Кто ты такой? Откуда ты такой взялся?"

Герой романа (одного из знаменитых) **"Свет в августе"** (1934) Джо Крисмас – подкидыш, он не знает, кто его родители, и для него это источник колоссальной трагедии. Он не знает, кто он, и потому он НИКТО. Не может занять место в социальной структуре, на него в Джефферсоне смотрят как на изгоя. Откуда он, из белой швали, из джентльменов? — ведь к каждому отношению свое. И как там насчет чистоты крови? И он в какой-то момент готов признать, что его отец цветной, это нехорошо для белого человека, но по крайней мере даст ему возможность ответить на вопрос "Кто он?". Все переплетено, социальное, сугубо южные исторические проблемы. Человек должен знать историю, но историю, а не миф. Миф — это возвышенно, но это миф.

Самый сильный и самый мрачный роман **"Авессалом, Авессалом!"** (1936). Время действия - начало и середина 19 века, начало гражданской войны. Показана история плантаторского рода. Фолкнер показывает их жизнь совсем не так красиво, как, например, в "Унесенных ветром". Тут различие между большой литературой и массовой. Мистер О'Хара, тоже пришлый, внедряется в среду плантаторов и получает респектабельную жену, становится членом общества. А Фолкнер показывает, что такие внедрения происходили действительно часто, они связаны с честолюбием, с жаждой богатства.

Томас Сапиенс принадлежит к т.н. "белой швали" (White trash). Были рабы, торговцы и т.д. и white trash — это белый, не имеющий своей собственности, они нанимались в батраки. Томас Сапиенс задумал вылезти из этой белой швали. И сколько он совершил, чтобы вылезти из этого. Это люди, которые на социальной лестнице стояли даже ниже негров, потому что всякий уважающий себя негр принадлежал какому-нибудь хозяину, то есть у него было "место под солнцем" (то есть в социальной структуре), а у "белой швали" не было. И вот Томас Сапиенс задумал из этой "белой швали" вылезти и, более того, стать плантатором. И сколько он всего совершил — подлостей, жестокостей, преступлений — прежде чем стал полноправным членом общины, участником жизни, только это произошло, А дальше идет довольно мрачное повествование. Как будто бы он был преследуем роком.

Только вот вроде все хорошо: Томас - уважаемый член сообщества плантаторов, его сын Генри – среди респектабельной молодежи. И тут начинается гражданская война, которая грозит разрушить все, что они создавали. Потом беда приходит совсем с другой стороны: на горизонте, в поместье появляется молодой человек, который оказывается сыном Томаса от первого брака, заключенного на Гаити. Жена была дочерью плантатора (земли, деньги...), но Томас бросил ее сразу же, как только узнал, что в ней есть капля черной крови (на островах Карибского бассейна несколько иные отношения к креолам, метисам и т.д.). Он бросает ее без сожаления, считая, что этого брака не было вообще, потому что этот брак никоим образом не

укладывается, не будет способствовать его мечте стать плантатором. А как у плантатора может быть официальная жена цветной?

Но вот появляется сын от первого брака, и у него к тому же начинается роман с дочерью Томаса от другого брака. Они не знают, что они брат и сестра.

И Томас, узнав об этом, рассказывает сыну от второго брака, Генри. Генри возмущается и убивает Чарльза, своего сводного брата, мстя за честь сестры, мстя за грех кровосмешения; но на самом-то деле и Томас, и Генри совершенно четко знают, почему они так действуют.

Томас рассказывает сыну, четко про себя сознавая, что Генри убьет Чарльза не из-за греховности, а прежде всего из-за того, что в нем течет негритянская кровь, а следовательно, сестра связалась с цветным, что, естественно, может нанести урон чести дома.

Этот роман очень хорошо показывает, с одной стороны, если говорить о содержании, что вы должны знать свою историю, реальную: а с другой стороны, этот роман очень хорошо демонстрирует специфику техники, которой пользуется Фолкнер.

Проблема, которая исследуется – это проблема социально-исторического характера, а форма, в которую она облечена (убийство братом брата, провоцирование на убийство) – это все "Шум и ярость" из Шекспира, Авессалом, сын Давида.

Во всех названиях есть какие-то ключи, часто цитаты. Мрачность романа проистекает из этой ветхозаветной насыщенности чем-то темным, подспудным, кровавым, но присутствие этих мифологем в тексте, написанном в конце 30-х годов, говорит о том, что Фолкнер (который всю жизнь притворялся "парнем от сохи", из категории, ничего не знающим и случайно пишущем) очень много работал над своим стилем.

Это все использование модернизмов, разработанных идей создания художественного произведения с помощью универсальной человеческой культуры, так же, как это делают модернисты (мифологические структуры используют). Но у Фолкнера, в отличие от Джойса или от Элиота, всегда эти мифологемы, с одной стороны, структурообразующие, а с другой стороны – это метафоры, это только образы для воплощения какого-либо социально-исторического подхода.

Если есть социально-исторический подход – значит, это реалистическое произведение. Если есть какой-то вариант универсального подхода (метафизический) – это литература модернистов. Нет никакого

"было", и есть только "есть". Что это такое в философском плане? Эта метафора описывает Прусто-Бергсоновскую **идею спонтанной памяти**. Когда человек способен переживать прошлое, проживая его заново, как настоящее.

В 1940 году – написал и опубликовал роман "Деревушка", который положил начало трилогии о Сноубсах. 3 романа: "Деревушка", "Город", "Особняк". ("Город" и "Особняк" написаны в 1957-59 гг.)

Но это далеко не все произведения Фолкнера. Эта трилогия – продолжение разговора о материях Юга, о коренных южанях: а с другой стороны — разговор о перспективах жизни Юга в меняющемся мире. Перспективы могут стать достаточно мрачными, если произойдет то, что описано в этой трилогии. В один прекрасный день сначала в деревушке Французова балка, потом в Джефферсоне неизвестно откуда появился некий молодой человек Флем Сноубс (чужак, откуда-то совсем из низов), и происходит покорение деревушки, восхождение к власти.

Фолкнер еще и мастер детали, которые суперколоритные и суперинформативные. Вот одна-единственная фраза: В лавке Билла Уорнера, которая не бутик, а просто лавочка, вот в ней Флем Сноубс впервые в жизни увидел бумажные деньги, до этого больше доллара железного он не видел. Проходит какое-то время, и вся эта Французова балка, и лавка Билла Уорнера, остальные дома и земли, дочка Билла Уорнера - все становится собственностью Сноубса, и ему уже тесно в Балке, и он перемещается в Джефферсон, основывает компанию, банки, появляются его многочисленные родственники из всех щелей.

Это прогноз изменений жизни южан, если они не будут настороже. То, что Юг не может остаться таким отдельным от остальной Америки, аграрным – это было абсолютно ясно для Фолкнера.

Вопрос в том, как пойдет эта интеграция? Пойдет ли она разумным путем, или чужаки, пришлые этот старый Юг уничтожат.

Фолкнер — южанин, поэтому он столь трепетно относился к этой проблеме. Если южане не будут настороже, они окажутся пленниками таких вот Сноубсов. А в общем-то это опять частный случай той колоссальной проблемы, что 20 век — это процесс смены культуры цивилизаций.

Цивилизация — это то, что мы создаем в материальном плане, бытовой, государственный и общественный становления. Культура — личностно-духовное начало. И подменяем одно другим.

Нет более страшного героя в романах Фолкнера, чем Флем Сноубс. Его имя стало нарицательным. Фолкнер сгущает в нем сам образ с его отрицательными свойствами Флем – импотент, не обладает потенцией. Либи́до по Фре́йду определяет нашу личность, эмоции, а отсутствие — определяет отсутствие эмоций. Флем страшен для нас тем, что он машина, не радующаяся и не огорчающаяся. Но это безупречная машина, перед которой бессильны нормальные люди. Человек нормальный подвержен радости, грусти, он страдает и ненавидит, и все это может сделать человека уязвимым. У машины – Флема чувств нет, остановить его нельзя, победить его нельзя – он сильнее всех. Каждый из нормальных людей слабее, но побеждать надо, иначе такие люди нас победят.

В 30-40-е, 50-е годы гораздо больше из произведений Фолкнера привлекается к социально-историческим коллизиям.

В ранних произведениях – проблема Юга, в поздних масштаб расширяется — крупные проблемы человеческой жизни. Фолкнер заметил, что какой он умный, он создал Нацию раньше Гитлера, потому что один его персонаж Перси Грим (роман "Свет в августе") – идеология фашизма.

Атмосфера 30-х годов заставляет писателей погружаться в общественную жизнь. На первый план выступает не модернизм, а открытое идейно-идеологически ангажированное искусство реалистической литературы; а если не реалистической, то все равно заряженной актуальностью, может, не сиюминутной, а принадлежащей к десятилетию 30-х годов. Было создано объединение писателей в защиту демократии, конгресс в защиту демократической литературы (1935г.), и появляется ангажированное, политизированное искусство. Публицистические книги, книги-эссе.

Большое влияние на американскую литературу 50-70-х гг. годов оказала философия экзистенциализма. Проблема отчуждения человека легла в основу идеологии и эстетики поколения так называемых «битников». В 50-х гг. в Сан-Франциско образовалась группа молодой интеллигенции, которая назвала себя «разбитым поколением» - битниками. Битники восприняли близко к [сердцу](#) такие явления, как послевоенная депрессия, «холодная война», угроза атомной катастрофы. Битники фиксировали состояние отчужденности человеческой личности от современного им общества, и это, естественно, выливалось в форму протеста. Представители этого молодежного движения давали почувствовать, что их современники-американцы живут на развалинах цивилизации. Бунт против истеблишмента стал для них своеобразной формой межличностного общения, и это роднило их идеологию с экзистенциализмом Камю и Сартра.

Смысловый центр – негритянская музыка, алкоголь, наркотики, гомосексуализм. В круг ценностей входит сартровская свобода, сила и напряженность душевных переживаний, готовность к наслаждениям. Яркая манифестация, контркультура. Безопасность для них – скука, а потому болезнь: жить быстро и умереть молодым. Но в действительности все было пошлее и грубее. Битники героизировали хипстеров, придавали им социальную значимость. Писатели этой жизнью жили, но маргиналами не были. Битники не были литературными выразителями, они только создавали культурный миф, образ романтического бунтаря, святого безумца, новую знаковую систему. Им удалось привить обществу стиль и вкусы маргиналов.

Знаковой фигурой среди писателей-битников стал **Джек Керуак**. Его творческое кредо заключено непосредственно в художественных текстах. Керуаком написано десять романов.

Манифестом писателей-битников стал его роман **«Городок и город»**. Керуак сравнивал все свои прозаические произведения с прустовской эпопеей **«В поисках утраченного времени»**.

Изобретенный писателем «спонтанный» метод – писатель записывает мысли в том порядке, в котором они приходят ему в голову, - способствует, по мнению автора, достижению максимальной психологической правдивости, сокращению дистанции между жизнью и искусством. «Спонтанный» метод роднит Керуака с Прустом.

В большинстве произведений Керуака герой предстает в облике бродяги, убегающего от общества, нарушающего законы этого общества. Путешествие битников Керуака – это своеобразный «рыцарский поиск» по-американски, «паломничество к Святому Граалю», по сути – путешествие к глубинам собственного «я». Для Керуака одиночество – главное чувство, уводящее человека от реального мира. Именно из глубин своего одиночества и следует оценивать окружающий мир.

В произведениях Керуака почти ничего не происходит, хотя герои находятся в постоянном движении. Герой-рассказчик – личность, идентичная автору. Но в романах Керуака почти всегда присутствует и второй герой, за которым ведет свое наблюдение повествователь.

Д. Коупленд «Поколение Икс»

Персонажи Коупленда не рвутся к славе, не делают карьеру, не устраивают свою семейную жизнь – даже романов, в сущности, не заводят. Не ищут рецептов счастья в чужих религиях и традициях. Только разговаривают и смотрят на небо. Не любят

небом, а именно смотрят. А если и любят бессознательно, то вслух об этом никогда не скажут.

С материальным миром вообще и предметами массового потребления в частности герои Коупленда находятся в особых отношениях. Всякий объект накрепко впаян для них в конкретный ломоть времени.

Лекция № 1 (3 курс)

Особенности развития литературного процесса первой половины XX века

План

1. Общая характеристика литературного процесса первой половины XX века.
2. Модернизм как культурологическая категория и тип творческого мировоззрения.
3. Основные художественно-эстетические течения первой половины XX века.

1. Общая характеристика литературного процесса первой половины XX века

В истории зарубежной литературы XX века выделяются два периода – 1910–1945 и 1945–1990-е годы, что позволяет представить литературный процесс в его динамике и связях с событиями, определившими облик эпохи и своеобразие мироощущения её современников.

XX век утвердил в истории человечества трагическое мироощущение, а в качестве ключевых понятий – войну и насилие, технократизированное сознание, экологическую катастрофу, кризис гуманистических идеалов.

В то же время его первое десятилетие овеяно оптимизмом и романтикой, чему способствовало интенсивное развитие науки и техники, поначалу незамутнённое негативными последствиями: первые самолёты; первые походы к Северному и Южному полюсам; открытие квантовой теории; успехи в области генетики.

Однако сфера разума столкнулась с безумием, а самые крупные научные и технические достижения оказались использованными против человека – сначала в первой мировой войне, затем во второй, принёсших цивилизации неисчисляемые человеческие жертвы, культурные и материальные потери.

Всё это не могло не сказаться на мироощущении людей, на судьбах культуры, искусства, на роли литературы в современном мире. К этим проблемам, связанным с вопросом о развитии цивилизации и будущем человечества, обращаются писатели, философы, социологи всех стран, решая их по-разному: одни – в пессимистическом ключе, другие, не отрицая переживаемых искусством XX века кризисов, верят в его возрождение.

Первая половина XX века известна художественными экспериментами. Литература пробует новые изобразительные средства, разрушает канонические формы и ритмы. Дальнейшее развитие получает модернизм – на стадии авангардизма.

Качественно новой становится паралитература, так называемая «массовая», популярная или коммерческая, по сути альтернативная искусству.

В первой половине XX века происходят две мировые войны (1914–1918 гг.) и (1939–1945 гг.) и Октябрьская революция, рухнули Австро-Венгерская и Османская империи, царская Россия. На карте мира образовались новые государства: обрели независимость, восстановили государственность Чехия и Словакия, Польша, государства Югославии. Литература реагирует на все эти исторические события, и прежде всего на Октябрьскую революцию, за которой последовала волна революционного и национально-освободительного движения в разных странах мира – от Германии и Скандинавских стран до Китая и Африки.

Основные темы в литературе первой половины XX века:

- 1) тема войн и социально-политических катастроф;
- 2) трагедия личности, стремящейся к свободной самореализации и подвергаемой насилию, ищущей справедливости и теряющей душевную гармонию;
- 3) проблема веры и безверия;
- 4) соотношение личного и коллективного, нравственности и политики, духовного и этического.

Особенности развития реализма в XX веке

Наследуя традиции прошлого, в том числе аналитизм, интерес к социальной сфере, реализм XX века отличается от реализма века минувшего.

В реализме XX века утвердился пафос отрицания и критики, социальный подход при анализе действительности, требование правдивости и типизации.

Реализм XX века имеет дело с принципиально иной социальной действительностью, нежели реализм века предыдущего. Это войны и

диктаторские перевороты, социальные и национально-освободительные революции, левые художественные течения, авангардизм и иррационализм.

Реализм XX века отказался от копирования и зеркального повторения действительности в формах самой жизни.

На смену традиционным описательным формам пришли аналитическое исследование (Т. Манн – «Доктор Фаустус» и «Волшебная гора»), эффект «отстранения» (драматургия Б. Брехта), ирония и подтекст (Э. Хемингуэй), гротеск, фантастическое и условное моделирование (М. Булгаков). Реализм продуктивно использует многие модернистские приёмы, например, «поток сознания» (У. Фолкнер), деформацию, абсурд и другие ранее недоступные приёмы.

Внимание к коренным проблемам бытия и приоритет общечеловеческих ценностей в реализме XX века продолжают линию, наиболее полно выраженную в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского, А. Франса и Б. Шоу.

Философия входит в литературу в новом качестве, как приём, глубоко проникает в художественную ткань произведения.

Продуктивно развивается жанр притчи (Ф. Кафка, К. Чапек, А. Камю, А. Экзюпери). Меняется герой, человек предстаёт более усложнённым и нередко непредсказуемым в своих поступках (Фолкнер). Литература стремится проникнуть в сферу иррационального и подсознания.

Меняется и жанровая палитра романа в результате взаимопроникновения, скажем, романа научно-фантастического и политического, детективного и философского, семейного и авантюрного.

Поворот от социума к личности, от типического к индивидуальному повлиял на жанр эпопеи и определил её интерес к субъекту. Термин «субъективная эпопея», впервые употреблённый А. Луначарским применительно к роману Марселя Пруста, в литературе второй половины века используется довольно широко, когда речь идёт о романах, где центром скрещения сюжетных линий является индивидуальное сознание.

2. Модернизм как культурологическая категория и тип творческого мировоззрения

XX век вошёл в историю культуры как век эксперимента, который потом зачастую становился нормой. Это время появления разных деклараций, школ, нередко посягавших на мировые традиции. Так, скажем, была подвергнута критике неизбежность подражания прекрасному, о которой писал Г. Лессинг в работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии».

Наоборот, художник стал подражать отвратительному, что в древности запрещалось под страхом наказания.

Отправной точкой эстетики стало безобразное; отказ от гармонических пропорций нарушил облик искусства, в котором акцент сделан на деформации, геометрических фигурах.

Термин «модернизм» появляется в конце XIX века и закрепляется, как правило, за нереалистическими явлениями в искусстве, следующими за декадансом. Однако идеи, давшие ему наполнение, встречались и ранее. Достаточно вспомнить «Цветы зла» Ш. Бодлера.

Модернизм (фр. *modernisme* – от *moderne* – новейший, *modo* – только что) как философско-эстетическое движение имеет следующие стадии (выделяем условно):

- Авангардизм, по времени расположенный между войнами;
- Неоавангардизм (50–60-е гг.);
- Постмодернизм (70–80-е гг.).

Говоря об авангардизме как части модернизма, отметим, что западная критика нередко не применяет эти термины, предпочитая «авангард».

Модернизм продолжает нереалистическую тенденцию в литературе прошлого и переходит в литературу второй половины XX века.

Модернизм – это и творческий метод, и эстетическая система, нашедшая отражение в литературной деятельности целого ряда школ, нередко весьма различных по программным заявлениям.

Общие черты:

- 1) утрата точки опоры;
- 2) разрыв с традиционным мировоззрением христианской Европы;
- 3) субъективизм, деформация мира или художественного текста;
- 4) утрата целостной модели мира, создание модели мира всякий раз заново по произволу художника;
- 5) формализм.

Модернизм – пёстрое по своему составу, политическим устремлениям и манифестам литературное движение, включающее множество различных школ, группировок, объединенных пессимистическим мировоззрением, стремлением художника не отражать объективную реальность, а самовыражаться, установкой на субъективизм, деформацию.

Философские истоки модернизма можно отыскать в трудах З. Фрейда, А. Бергсона, У. Джеймса.

Модернизм может быть определяющим в творчестве писателя в целом (Ф. Кафка, Д. Джойс) или может ощущаться как один из приёмов, оказавших существенное влияние на стиль художника (М. Пруст, В. Вулф).

Модернизм как литературное движение, охватившее Европу в начале века, имеет следующие национальные разновидности:

- французский и чешский сюрреализм;
- итальянский и русский футуризм;
- английский имажизм и школа «потока сознания»;
- немецкий экспрессионизм;
- американский и итальянский герметизм;
- шведский примитивизм;
- французский унанимизм и конструктивизм;
- испанский ультраизм;
- латиноамериканский креасьонизм.

Что же характерно для авангардизма как стадии модернизма? Само слово авангард (от франц. *avant-garde* – передовой отряд) пришло из военной лексики, где им обозначается небольшой элитный отряд, прорывающийся на территорию противника впереди основной армии и прокладывающий ей путь, а искусствоведческий смысл этот термин, на правах неологизма употреблённый Александром Бенуа (1910), обрёл в первые десятилетия XX века. С тех пор классическим авангардом называют совокупность разнородных и разнозначимых художественных движений, направлений и школ.

Неуловимы и очертания авангардизма, исторически объединяющего различные направления – от символизма и кубизма до сюрреализма и поп-арта; для них характерны психологическая атмосфера бунта, ощущение пустоты и одиночества, ориентация на будущее, не всегда чётко представленное.

Как отмечает чешский учёный Ян Мукаржовский, *«авангард стремится избавиться от накосов прошлого, традиций»*.

Существенно, что бурно развивавшееся в десятки – двадцатые годы авангардистское искусство оказалось обогащённым революционной идеей (иногда лишь условно-символической, как это было у экспрессионистов, писавших о революции в сфере духа, революции вообще). Это придало авангарду оптимизм, окрасив его полотна в красный цвет, и привлекло к нему внимание революционно настроенных художников, которые видели в авангардизме пример антибуржуазного протеста (Б. Брехт, Л. Арагон, В. Незвал, П. Элюар). Авангардизм не просто перечёркивает реальность – он движется к своей реальности, опираясь на имманентные законы искусства. Авангард отверг стереотипность форм массового сознания, не принял войну, безумие технократизма, закабаление человека. Посредственности и буржуазному порядку, канонизованной логике реалистов авангард

противопоставил бунт, хаос и деформацию, морали мещан – свободу чувств и неограниченную фантазию. Опережая время, авангард обновил искусство XX века, ввёл в поэзию урбанистическую тематику и новую технику, новые принципы композиции и различные функциональные стили речи, графическое оформление (идеограммы, отказ от пунктуации), свободный стих и его вариации.

3. Основные художественно-эстетические течения первой половины XX века

Рассмотрим дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм, футуризм и имажизм как наиболее заявившие о себе авангардистские течения зарубежной литературы первой трети XX века.

ДАДАИЗМ (от фр. *dada* – детский лепет без смысла) – непосредственный предшественник сюрреализма. Сложился в Цюрихе, столице нейтральной Швейцарии, стараниями поэтов-эмигрантов из воюющих стран (Т. Тзара, Р. Гюльзенбек), которые издавали журнал «Кабаре Вольтер» (1916–1917). Дадаисты декларировали абсурд и атмосферу скандала, дезертирство, выражая протест против первой мировой войны, стремление вывести публику из самодовольной успокоенности. Эстетической формой их протеста стало искусство алогичное и иррациональное, нередко бессмысленные наборы слов и звуков, составленные методом коллажа «Дада». «Эти два слога достигли цели, достигли «звонкого бессмыслия», абсолютной незначимости, – писал Андре Жид в статье «Дада». – Самая высокая благодарность по отношению к искусству прошлого и его совершенным шедеврам, – размышляет французский писатель, – состоит в том, чтобы оставить всякие претензии на их возобновление. Совершенное – это то, чего нельзя больше воспроизвести, ставить же перед собой прошлое – значит преграждать путь в будущее».

Наиболее заметен среди дадаистов швейцарский поэт Тристан Тзара (1896–1963), автор книг «Семь манифестов дада» (1924), «Приблизительный человек» (1931), известной «Песенки дада», в которой обыгрываются случайные образы, неожиданные ассоциации и в то же время присутствует элемент пародии на бульварный роман и натуралистическую поэзию. В какой-то мере смысл поэзии Тзара и дадаистов в целом передают его слова: «Я пишу манифест, и я ничего не хочу, я говорю между тем кое-что, и я, в принципе, против манифестов, как я против принципов». В этих словах – отрицание, которое найдёт своё дальнейшее развитие во французском сюрреализме и немецком экспрессионизме, к чьим программам примкнули дадаисты.

СЮРРЕАЛИЗМ (от фр. *sure'elite* – сверхреальность) сложился во Франции; его программа изложена в «Манифесте сюрреализма», написанном А. Бретоном при участии Л. Арагона в 1924 году, и манифесте, появившемся в январе 1925 года. Вместо изображения объективной реальности целью искусства в них провозглашены сверхчувственная надреальность и мир подсознательного, а в качестве главного способа творения «автоматическое письмо», метод бесконтрольной выразительности и совмещение несовместимого.

Сюрреализм стремился раскрепостить сущность человека, подавленного цивилизацией, и осуществить коммуникацию, воздействуя на подсознательные импульсы. «Манифест сюрреализма» отдавал должное открытиям З. Фрейда в области человеческой психики и обращал внимание на грёзы как важную сторону психической активности. А. Бретон отмечал в своей работе: «Сюрреализм... Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений». Само слово «сюрреализм» впервые употреблено Г. Аполлинером в предисловии к его драме «Грудь Тирезия», где автор просил прощения за придуманный им неологизм. Тот ему понадобился, чтобы обновить театр, вернуть его к самой природе, не повторяя её: «Когда человек решил подражать ходьбе, он создал колесо – предмет, несхожий с ногой. Это был бессознательный сюрреализм». Слагаемые сюрреалистического образа – это деформация, сочетание несочетаемого, свободная ассоциативность. Слово использовалось сюрреалистами в игровой функции.

Для поэтики сюрреализма характерны: разъятие предмета на составные части и «перекомпоновка» их, условное космическое пространство, безвременье и статика коллажа. Все это нетрудно увидеть на картинах С. Дали, в поэзии Ф. Супо, Ж. Кокто. Вот стихотворение «Из сказки» чешского поэта Витезслава Незвала, создающее ирреальное впечатление на основе обычных реалий, прихотливо соединённых вопреки логике и смыслу, но по закону фантазии:

Кто-то на старом рояле
Фальшью терзает слух.
А я в стеклянном замке
Бью огнекрылых мух.
Алебастровая ручка
Не обнимала.

Стареет принцесса.
Старухой стала...
Глухо тоскует рояль:
Жаль её, жаль..
. А сердце мое сонно поёт:
Было – нету,
Было – нету,
Бим – Бам.
(Пер. В. Иванова)

История школы сюрреализма оказалась недолговечной. Французская школа, как и чешская, польская, а ещё ранее испанская и многие другие, возникшие в разных странах Европы, ощутила свою несостоятельность перед угрозой фашизма и надвигающейся Второй мировой войной и самораспустилась. Однако сюрреализм оказал влияние на искусство XX века: поэзию П. Элюара, Л. Арагона, В. Незвала, Ф. Лорки, на живопись и декоративно-прикладное искусство, кинематограф, на всё окружающее современного человека пространство.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (фр. expression – выражение). В предвоенные годы и в период Первой мировой войны недолгий, но яркий расцвет переживает экспрессионизм – искусство выражения. Основной эстетический постулат экспрессионистов – не подражать реальности, а выражать к ней свое негативное отношение. Поэт и теоретик экспрессионизма Казимир Эдшмид утверждал: «Мир существует. Повторять его нет смысла». Тем самым он и его последователи бросали вызов реализму и натурализму. Художники, музыканты и поэты, группировавшиеся вокруг русского живописца В. Кандинского, издавали в Мюнхене альманах «Синий всадник». Они поставили перед собой задачу: освободиться от предметной и сюжетной зависимости, апеллируя непосредственно цветом или звуком к духовному миру человека. В литературе идеи экспрессионизма были подхвачены поэтами, стремившимися выразить переживания лирического героя в состоянии аффекта. Отсюда гипертрофированная образность стиха, сумбурность лексики и произвольность синтаксиса, надрывный ритм. Поэты, драматурги и художники, близкие к экспрессионизму, были бунтарями в искусстве и в жизни. Они искали новые, скандальные формы самовыражения, мир в их произведениях представал в гротескном обличье, буржуазная действительность – в виде карикатур.

Таким образом, провозгласив тезис о приоритете самого художника, а не действительности, экспрессионизм сделал акцент на выражении души

художника, его внутреннего «я». Выражение вместо изображения, интуиция вместо логики – эти принципы, естественно, не могли не повлиять на облик литературы и искусства.

Представители экспрессионизма: в искусстве (Э. Барлах, Э. Кирхнер, О. Кокошка, А. Шенберг, Б. Барток), в литературе (Ф. Верфель, Г. Гракль, Г. Гейм и др.).

Стиль экспрессионистской поэзии отмечен патетикой, гиперболами, символикой.

Творчество художников-экспрессионистов оказалось в фашистской Германии под запретом как болезненное, упадочническое, неспособное служить политике нацизма. Между тем опыт экспрессионизма продуктивен для многих художников, не говоря уже о тех, кто испытал непосредственное влияние его программы (Ф. Кафка, И. Бехер, Б. Келлерман, Л. Франк, Г. Гессе). В творчестве последних отразилась существенная особенность экспрессионизма – мыслить философскими категориями. Одна из важнейших тем искусства XX века – отчуждение как итог буржуазной цивилизации, подавившей человека в государстве, тема философская и центральная для мироощущения Кафки, – получила у экспрессионистов детальную разработку.

ФУТУРИЗМ (итал. futurismo от лат. futurum – будущее) – авангардистское художественное течение 1910-х – начала 1920-х XX в., наиболее полно проявившееся в Италии (родине футуризма) и России. Футуристы были и в других европейских странах – Германии, Англии, Франции, Польше. Футуризм заявил о себе в литературе, живописи, скульптуре, в меньшей степени в музыке.

Итальянский футуризм. Днем рождения футуризма считается 20 февраля 1909 г., когда в парижской газете «Фигаро» появился написанный Т. Ф. Маринетти «Манифест футуризма». Именно Т. Маринетти стал теоретиком и вождем первой, миланской, группы футуристов.

Неслучайно футуризм возник в Италии, стране-музее. «У нас нет жизни, а есть только одни воспоминания о более славном прошлом... Мы живём в великолепном саркофаге, в котором плотно привинчена крышка, чтобы не проник свежий воздух», – жаловался Т. Маринетти. Привести своих соотечественников на Олимп современной европейской культуры – вот то, что, несомненно, стояло за эпатажно-крикливым тоном манифеста. Группа молодых художников из Милана, а затем и из других городов немедленно откликнулась на призыв Маринетти – и своим творчеством и собственными манифестами. 11 февраля 1910 года появляется «Манифест художников-футуристов», а 11 апреля того же года – «Технический манифест

футуристической живописи», подписанный У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северени наиболее крупными художниками-футуристами. Во всех своих произведениях, как теоретических, так и художественных (стихи, роман «Мафарка-футурист») Т. Маринетти, как и его сподвижники, отрицал не только художественные, но и этические ценности прошлого.

Устаревшими были объявлены жалость, уважение к человеческой личности, романтическая любовь. Упоённые новейшими достижениями техники, футуристы стремились вырезать «раковую опухоль» старой культуры ножом техницизма и последних достижений науки. Футуристы утверждали, что новая техника меняет и человеческую психику, а это требует изменения всех изобразительно-выразительных средств искусства. В современном мире их особенно зачаровывали скорость, мобильность, динамика, энергетика. Свои поэмы и картины они посвящали автомобилю, поезду, электричеству. «Жар, исходящий от куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слёзы женщины», «Новое искусство может быть только насилием, жестокостью», – заявлял Маринетти.

На мировоззрение футуристов оказали сильное влияние идеи Ницше с его культом «сверхчеловека»; философия Бергсона, утверждающая, что ум способен постигать только все окостенелое и мертвое; бунтарские лозунги анархистов. Гимн силе и героизму – почти во всех произведениях итальянских футуристов. Человек будущего, в их представлении, – это «механический человек с заменяемыми частями», всемогущий, но бездушный, циничный и жестокий.

Очищение мира от «рухляди» они видели в войнах и революциях. «Война – единственная гигиена мира», «Слово «свобода» должно подчиниться слову Италия», – провозглашал Маринетти. Даже названия поэтических сборников – «Пистолетные выстрелы» Лучини, «Электрические стихи» Говони, «Штыки» А. Д. Альбы, «Аэропланы» Буцци, «Песнь моторов» Л. Фольгоре, «Поджигатель» Палаццески – говорят сами за себя.

Ключевым лозунгом итальянских футуристов в литературе стал лозунг – «Слова на свободе!» – не выражать словами смысл, а дать самому слову управлять смыслом (или бессмыслицей) стихотворения. В живописи и скульптуре итальянский футуризм стал предтечей многих последующих художественных открытий и течений. Так, Боччони, использовавший в одной скульптуре самые разные материалы (стекло, дерево, картон, железо, кожу, конский волос, одежду, зеркала, электрические лампочки и т. д.), стал предвестником поп-арта.

ИМАЖИЗМ возник как течение в 1908 году в недрах лондонского «Клуба поэтов». Окаменелость привычных поэтических форм заставила

молодых литераторов искать новые пути в поэзии. Первые имажисты – Томас Эрнест Хьюм и Фрэнсис Флинт. В 1908 году было опубликовано знаменитое хьюмовское стихотворение «Осень», удивившее всех неожиданными сравнениями: «Луна стояла у плетня, // Как краснорожий фермер», «Кругом толпились шупленькие звезды, // Похожие на городских детей» (пер. И. Романовича). В 1909 году к группе примкнул американский поэт Эзра Паунд.

Лидером и непререкаемым авторитетом в группе являлся Томас Эрнест Хьюм. К тому времени у него сложились твердые убеждения: «Образы в стихе – не просто декорация, но самая суть интуитивного языка», назначение же поэта – искать «внезапность, неожиданность ракурса». По Хьюму, «новые стихи подобны скорее скульптуре, чем музыке, и обращены более к зрению, нежели к слуху». Интересны ритмические эксперименты имажистов. Хьюм призывал «расшатать каноническую рифму», отказаться от правильных метрических построений. Именно в «Клубе поэтов» зародились традиции английского белого стиха и верлибра. Однако к 1910 году встречи «Клуба поэтов» постепенно становились все более редкими, затем он перестал существовать. Хьюм через несколько лет погиб на одном из фронтов Первой мировой войны.

Вторая группа имажистов собралась вокруг Эзры Паунда. В октябре 1912 года Эзра Паунд получил от молодой американской поэтессы Хильды Дулитл, год назад переселившейся в Англию, подборку её стихов, поразивших его «имажистской лаконичностью». Хильда Дулитл привлекла в группу своего возлюбленного и будущего мужа. Это был знаменитый впоследствии английский романист Ричард Олдингтон. Приметой второго этапа имажизма стало обращение к античности (Р. Олдингтон был к тому же переводчиком древнегреческой поэзии). Паунд в эти годы сформулировал свои знаменитые «Несколько запретов» – заповедь имажизма, объясняющую, как следует, а вернее, как не следует писать стихи. Он подчёркивал, что «образная поэзия похожа на застывшую в слове скульптуру» (вспомним: примерно то же писал Хьюм).

Итогом второго этапа в истории имажизма стала собранная Паундом поэтическая антология «Des Imagistes» (1915), после чего Паунд покинул группу и уехал во Францию. Началась война, и центр имажизма начал перемещаться из воюющей Англии в Америку.

Третий этап развития имажизма – американский. Лидером группы имажистов стала американская поэтесса Эми Лоуэлл (1874–1925 гг.) из видной бостонской семьи Лоуэллов, давшей уже в XIX веке известного поэта Джеймса Рассела Лоуэлла. Основная тема стихов Эми Лоуэлл – любовное

природой. Заслуженной поэтессы являются подготовленные ею одна за другой три имажистские антологии.

В имажистских антологиях выступали со стихами знаменитые романисты Дэвид Герберт Лоуренс, Джеймс Джойс и Форд Мэдокс Форд (1873–1939 гг.), встречаются там и стихотворения Томаса Стернза Элиота, а также двух других будущих столпов американской поэзии – Карла Сэндберга (1878–1967 гг.) и совсем еще молодого Уильяма Карлоса Уильямса (1883–1963 гг.).

Рассмотрев несколько авангардистских направлений и творчество крупнейших писателей, можно утверждать, что для авангардизма как художественного течения характерны субъективизм и в целом пессимистическое воззрение на прогресс и историю, внесоциальное отношение к человеку, нарушение целостной концепции личности, гармонии внешней и внутренней жизни, социального и биологического в ней. В плане мировоззренческом модернизм спорил с апологетической картиной мира, был настроен антибуржуазно; в то же время его настораживала негуманность революционной практической деятельности. Модернизм выступал в защиту личности, провозгласил её самоценность и суверенность, имманентную природу искусства. В поэтике он апробировал нетрадиционные, противопоставленные реализму приёмы и формы, ориентированные на свободное волеизъявление творца, и тем самым оказал влияние на реалистическое искусство. Граница между модернизмом и реализмом в ряде конкретных примеров из творчества современных авторов достаточно проблематична, ибо, по наблюдению известного литературоведа Д. Затонского, «модернизм... в химически чистом виде не встречается». Он является неотъемлемой частью художественной панорамы XX века.

Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Анастасьев, Н. Обновление традиции. Реализм XX века в противоборстве с модернизмом / Н. Анастасьев. – М., 1984.
2. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев [и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд. – М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 2000. – С. 4–24.
3. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. / под ред. Н. П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 3–12.
4. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И. В. Шабловская. – Минск: Изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 11–44.

Источник: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-1.htm>

Лекция 24. Интеллектуальный роман в немецкой литературе

1. *Особенности интеллектуального романа.*
2. *Творчество Т. Манна*
3. *Г. Манн.*

Литература: [2], [3], [6], [7], [8], [9]

Термин предложен в 1924 Т. Манном. «Интеллектуальный роман» стал реалистическим жанром, воплотившем одну из особенностей реализма 20 в. - обостренную потребность в интерпретации жизни, ее осмыслении и истолковании, превышающую потребность в «рассказывании».

В мировой литературе в жанре интеллектуального романа работали; Булгаков (Россия), К.Чапек (Чехия), У.Фолкнер и Т.Вулф (Америка), но у истоков стоял Т.Манн.

Характерным явлением временем стала модификация исторического романа: прошлое становится плацдармом для прояснения социальных и политических механизмов современности.

Распространенный принцип построения - многослойность, присутствие в едином художественном целом далеко отстоящих друг от друга пластов действительности

В I пол. 20в выдвинулось новое понимание мифа. Он обрел исторические черты, т.е. воспринимался как порождение далекой давности, освещающей повторяющиеся закономерности в жизни человечества. Обращение к мифу раздвигало временные границы произведения. Кроме того, давало возможность для художественной игры, бесчисленных аналогий и параллелей, неожиданных соответствий, объясняющих современность.

Немецкий «интеллектуальный роман» был философским, во-первых, потому что существовала традиция философствования в художественном творчестве, во-вторых, потому что стремился к системности. Космические концепции немецких романистов не претендовали на научную интерпретацию мироустройства. Согласно желаниям его создателей, «интеллектуальный роман» должен был восприниматься не как философия, а как искусство.

Законы построения « Интеллектуального романа»:

* **Присутствие нескольких несливающихся слоев действительности** (нем И.Р философичен построением – обязательное наличие разных этажей бытия, соотносимых друг с другом, друг другом оцениваемых и измеряемых. Художественное напряжение - в сопряжении этих слоев в единое целое).

* **Особая трактовка времени** в 20 в. (вольные разрывы действия, перемещения в прошлое и будущее, произвольное ускорение и замедление времени) повлияла и на интеллектуальный роман. Здесь время не только дискретно, но еще разорвано на качественно разные куски. Только в немецкой литературе наблюдается такие напряженные отношения между временем истории и временем личности. Разные ипостаси времени часто разнесены по разным пространствам. Внутренне напряжение в немецком философском романе рождается во многом тем усилием, которое нужно, чтобы держать в цельности, сопрягать реально распавшееся время.

* **Особый психологизм:** «интеллектуальному роману» свойственно укрупненное изображение человека. Интерес автора сосредоточен не на прояснении скрытой внутренней жизни героя (вслед за Л.Н Толстым и Ф.М Достоевским), а на показе его как представителя рода человеческого. Образ становится менее разработанным психологически, но более объемным. Душевная жизнь персонажей получила могучий внешний регулятор, это не столько среда, сколько события мировой истории, общее состояние мира (Т. Манн («Доктор Фаустус»): «...не характер, но мир»).

Немецкий «интеллектуальный роман» продолжает традиции воспитательного романа 18в., только воспитание понимается уже не только как нравственное совершенствование, поскольку характер героев стабилен, облик существенно не меняется. Воспитание - в освобождении от случайного и лишнего, поэтому главным становится не внутренний конфликт (примирения стремлений самосовершенствования и личного благополучия), а конфликт познания законов мироздания, с которыми можно находиться в гармонии или в противостоянии. Без этих законов теряется ориентир, поэтому основной задачей жанра становится не познание законов мироздания, но их преодоление. Слепое следование законам начинает осознаваться как удобство и как предательство по отношению к духу и к человеку.

Томас Манн (1873-1955). Выдающийся немецкий писатель, романист, эссеист, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1929 год и один из наиболее ярких и влиятельных европейских писателей XX века, Томас Манн рассматривал себя и рассматривался другими как ведущий поборник германских ценностей и главный представитель немецкой культуры с 1900 года вплоть до его смерти в 1955 году. Являясь стойким противником национал-социализма (нацизма) и режима немецкого диктатора Адольфа Гитлера, он стал хранителем жизненности этих ценностей и этой культуры в

один из наиболее темных периодов истории Германии. Бесчисленное множество людей со всего мира читало переведённые на многие языки романы и рассказы Манна, наслаждаясь ими, изучая их и восхищаясь ими. А его повесть "Смерть в Венеции" признана лучшим произведением литературы XX столетия, среди тех, которые посвящены теме однополый любви.

Томас Манн родился 6 июня 1873 года, 4 года спустя после появления на свет своего старшего брата Генриха, в знатной и богатой купеческой семье (состоятельного зерноторговца) в порту Любек, важном центре торговли на Северном море. В этом старинном, тихом немецком городе не сразу стали ощутимыми грядущие перемены, связанные с золотым дождем контрибуций из Франции, результата проигранной ею войны. Позднее именно он вызвал в Германии деловую лихорадку, спешное учредительство всяких предприятий и акционерных обществ.

Семья, в которой вырос будущий знаменитый писатель, всеми своими привычками, укладом, идеалами принадлежала предшествующей эпохе. Она тщетно силилась сохранить традиции купеческого патрицианского рода, культивировала обычаи "вольного города", каким столетиями был и продолжал считаться в конце XIX века Любек.

Юный Томас, впрочем, в большей степени интересовался поэзией и музыкой, чем семейным предприятием или занятиями в школе. После смерти отца в 1891 г., оставшаяся в наследство торговая контора была продана и семейство переехало жить в Мюнхен. Томас, работая в страховом агентстве, а потом учась в университете, обратился к журналистике и вольнонаемному писательству. Именно в Мюнхене Томас начал свою карьеру литератора самым серьезным образом, достигнув настолько приличного успеха рядом рассказов, что его издатель предложил ему попытаться создать более крупное произведение.

Даже после смерти отца семья была достаточно обеспечена. Поэтому превращение из бюргера в буржуа происходило на глазах писателя.

Вильгельм II твердил о великих переменах, к которым он вел Германию, Т. Манн же видел ее упадок.

Оба брата — Томас и Генрих Манны — рано решили посвятить себя литературе. Первые шаги на этом поприще они совершили в полном согласии и поддерживая друг друга. Его отношения с братом Генрихом Манном были сложные, и вскоре их пути разошлись. Далеко и надолго. Взгляды, позиции жизни двух братьев (Генрих жил дольше) по многим пунктам различались.

Причиной отчасти была, вероятно, слава, выпавшая на долю младшего, едва он опубликовал "Будденброков". Она далеко превзошла известность старшего и могла вызвать в нем чувство понятной ревности. Но для взаимного охлаждения были более глубокие причины — различия в представлениях о том, чем должен и чем не должен заниматься писатель. Генрих и Томас сблизились вновь спустя десятилетия. Их объединила общая гуманистическая позиция и ненависть к фашизму.

После романтиков немецкая литература двигалась к временному закату, и перед молодежью стояла задача восстановить репутацию немецкой литературы. Следовательно, здесь тоже ситуация, когда человек вступает в творческую жизнь, начинает писать, он первое, что делает -начинает осмыслять, что происходит вокруг него, какова литературная ситуация, какую дорогу он должен выбрать. И вот этот рационалистический подход, характерный для Голсуорси, Роллана, в высшей степени был и у молодого Манна.

Если Генрих Манн для себя идеалом и примером выбрал Бальзака и традиции французской литературы (интерес Г.Манна к Франции был постоянен), а первые его романы вообще были выстроены по модели бальзаковского повествования, то Томас Манн для себя ориентир нашел опять же в русской литературе. Его привлекла масштабность повествования, психологическая глубина исследования, но одновременно еще сумрачный немецкий гений Т. Манна был очарован способностью, стремлением русской литературы добираться до того, что виделось как корни жизни, наше стремление познать жизнь во всех первоосновах. Это свойственно и Толстому, и Достоевскому.

Писатель остро ощущал проблематичность своего места в обществе как художника, отсюда одна из главных тем творчества: положение художника в буржуазном обществе, его отчужденность от «нормальной» (как все) общественной жизни. («Тонио Крегер», «Смерть в Венеции»).

После Первой мировой войны Т.Манн некоторое время занимает позицию стороннего наблюдателя. В 1918 (год революции!) сочиняет идиллии в прозе и в стихах. Но, переосмыслив историческое значение революции, заканчивает в 1924 г. воспитательный роман «Волшебная гора» (4 книги).

В 1920-х гг. Т. Манн становится одним из тех писателей, которые под влиянием пережитой войны, послевоенных лет, под влиянием складывающегося немецкого фашизма почувствовали своим долгом «не прятать голову в песок перед лицом реальности, а сражаться на стороне тех, кто хочет придать земле человеческий смысл».

В 1939.в. - Нобелевская премия, 1936..в. - эмиграция в Швейцарию, затем в США, где активно занимается антифашистской пропагандой. Период отмечен работой над тетралогией «Иосиф и его братья» (1933-1942) - роман-миф, где герой занят сознательной государственной деятельностью.

Упадок одной семьи – подзаголовок первого романа «Будденброки» (1901). Полное название романа "Будденброки, или история жизни одной семьи". Автор – Томас Манн, которому было 25 лет. Это была его вторым крупная публикация, и этот роман сразу же сделал его знаменитым. Но в 25 лет стать национальным гением — это психологически рано, большая нагрузка. И с сознанием того, что он национальный гений, Томас Манн и прожил всю оставшуюся жизнь, ничего не мешало писать ему прекрасные произведения.

Особенность жанра - семейная хроника (традиции романа-реки!) с элементами эпопеи (историко-аналитический подход). Роман вобрал в себя опыт реализма 19 в. и отчасти технику импрессионистического письма. Сам Т. Манн считал себя продолжателем натуралистического направления.

В центре романа - судьба четырех поколений Будденброков. Старшее поколение еще в согласии с собой и внешним миром. Наследованные моральные и коммерческие принципы приводят второе поколение к конфликту с жизнью. Тони Будденброк не выходит замуж за Мортена по соображениям коммерческим, но остается несчастной, ее брат Кристиан предпочитает независимость, превращается в декадента. Томас энергично сохраняет видимость буржуазного благополучия, но терпит крах, поскольку внешняя форма, о которой заботите, уже не соответствует ни состоянию, ни содержанию.

Т. Манн уже здесь открывает новые возможности прозы, интеллектуализируя ее. Появляется социальная типизация (деталь приобретает символическое значение, их разнообразие открывает возможность широких обобщении), черты воспитательного «интеллектуального романа» (герои почти не меняются), но еще есть внутренний конфликт примирения и время не дискретно.

Вместе с тем Томас Манн был человеком своего времени в национальной специфической ситуации. Почему роман "Будденброки" обрел такую популярность? Потому что читатели, открывшие этот роман, когда он был опубликован, нашли в нем исследование основных тенденций национальной жизни.

"Будденброки" — это произведение, которое тоже отличается масштабным охватом реальности, и жизнь героев, Будденброков, есть часть жизни страны. Это такая же семейная хроника, такая же роман-эпопея, перед

нами рассказ о жизни 4-х поколений семейства Будденброков. Это бюргеры из города Любека, достаточно богатая семья, и время действия романа — большая часть 19 века. Томас Манн использует в повествовании какие-то данные и реалии жизни своей семьи, которая тоже происходила из города Любека. В случае с Маннами — они потомки рода вольных бюргеров, они несут в себе это ощущение принадлежности к роду. Но в случае с Маннами эта традиция рода была очень резко оборвана; их отец женился на дочери своего компаньона, и когда он умер, мать (их мачеха) еще 2- дочерей решила, что ее сыновья будут заниматься чем угодно, но только не делом торговли. Она продала фирму, сыновей готовили современно, к другой жизни, ориентировали на написание книг, возили в Италию, во Францию с детства. Мы все эти биографические детали найдем в "Будденброках". Манны получили прекрасное образование.

Томас Манн весь этот материал о своей семье, включая ситуацию со своими братьями и сестрами, все принес в этот роман в 3-м поколении, но этот материал претерпевает изменения в трактовке, к нему что-то добавляется.

Каждый представитель рода Будденброков является представителем своего времени: он и несет свое время в себе, и как-то пытается выстроить свою жизнь в этом времени.

Старый Иоганн Будденброк — это типичный представитель бурного времени, человек редкого ума, очень энергичный, принял фирму. А сын? — продукт эпохи священного союза, человек, который может только сохранять то, что сделал его отец. В нем нет такой внутренней силы, но есть приверженность к устоям.

И наконец, 3-е поколение. Ему в романе уделено большее внимание: центральной фигурой становится Томас Будденброк. На долю Томаса и его братьев и сестер выпадает тот отрезок времени, когда начинают происходить в немецкой жизни эти кардинальные изменения. Семья и фирма должны справляться с этими изменениями, и выясняется, что эта приверженность традициям, это осознанное бюргерство Будденброков уже становится своеобразным тормозом. Будденброки порядочнее, может быть, спекулянтов, они не могут использовать оперативно новые формы отношений, которые возникают на рынке. Внутри семьи то же самое: приверженность традиции — источник бесконечных драм, которая впитала в себя бюргерский дух.

И с какой стороны мы не посмотрим на жизнь Будденброков 3-го поколения — они оказываются не вписанными во время, как-то конфликтуют со временем, с ситуацией, и это ведет к закату семьи. Итог общения Ганно с другими детьми — это для него мучительно: любимое место жизни — это под

роялем в гостиной матери, где он может слушать музыку, которую она играет, такая замкнутая жизнь.

(Последний представитель Будденброков — сын Томаса маленький Ганно, этот слабенький мальчик заболевает и умирает.)

Эта книга — анализ семейной хроники, одна из первых семенных хроник, воздействие смены эпох на судьбы людей. И это было после долгого перерыва в немецкой литературе, первое произведение вот такого масштаба, такого уровня, такой глубины анализа. Поэтому Томас Манн и стал в 25 лет гением.

Но постепенно, когда первые впечатления, восторги улеглись, стало проступать, что в этой книге есть второе дно, второй уровень.

С одной стороны, это социально-историческая хроника, рассказывающая о жизни Германии 19 века.

А с другой стороны, это произведение выстроено с другими задачами. Это было одно из первых произведений литературы 20 века, рассчитанное как минимум на два уровня прочтения. Второе дно, второй уровень связан с философскими взглядами Т.Манна, с той картиной мира, которую он создает себе (Томас Манн интересовался самым высоким уровнем осмысления реальности).

Если мы посмотрим на историю семейства Будденброков под другим углом зрения, мы увидим, что столь же важную роль, как время и социально-исторические изменения, в их судьбах играют некие константы.

Будденброки Манна эволюционируют от бюргерства к художничеству. Иоганн Будденброк-старший — 100%-й бюргер. Ганно — 100%-й художник.

Бюргер для Манна — это не только человек 3-го сословия, это человек, полностью слитый с окружающей реальностью, живущий в неразрывном союзе с окружающим миром, лишенный того, что у Томаса Манна обозначается словом "душа", но только не в каноническом смысле слова "бездушный", а в бюргере совершенно отсутствует художническое начало по Т.Манну, но не в том смысле, что это люди безграмотны, глухие к красоте.

Старый Иоганн — не только человек образованный, но и живущий тем, что он знает; но это человек, неразрывно слитый с миром, в котором он живет, который наслаждается каждой минутой своего существования, для него жизнь в физическом плане — то великое наслаждение. Все планы жизни. Это тип людей.

Противоположный тип — это художники. Это не значит, что это люди, которые рисуют картины. Это человек, который живет жизнью души, для него внутреннее существование, духовная жизнь и внешний мир представляются отделенными от него суровым высоким барьером. Это человек, для которого контакт с этим внешним миром мучителен, неприемлем.

Очень часто гении, творчески очень одаренные — они художники. Но совсем не всегда. Есть творческие личности с мироощущением бюргера. И есть обыватели с мироощущением художника, как по Томасу Манну.

Его первый сборник рассказов (он называется по названию одного из включенных в него рассказов) — "Маленький господин Фридеман". Вот этот маленький господин Фридеман — это типичный обыватель, по этот маленький обыватель с душой художника, который живет внутри себя, своей жизнью духа, он полностью во власти этого художнического начала, хотя он не продуцирует никакой художественной деятельности, он продуцирует только невозможность существования в этом мире, чувство невозможности контакта с другими людьми. То есть для Томаса Манна эти слова "бюргер" и "художник" имеют совершенно особый смысл. И кто чем профессионально занимается, владеет фирмой ли нет — это не важно. Пишет картины или нет — не важно.

Показывая эту трансформацию, трагедию, гибель семейства Будденброков Т.Манном объясняется еще и как процесс накопления художнических качеств в душах Будденброков. что делает существование их в окружающей реальности все более сложным, а потом и мучительным для них и лишает их возможности жить. Что касается их профессиональных увлечений, здесь это особой роли не играет. Томас занимается торговлей, его избирают в Сенат. А его брат уходит из семьи, объявляя себя художником в прямом смысле слова.

Важно то, что они и тот, и другой наполовину "бюргер" и "художник" в манновском смысле слова. И вот эта половинчатость никому из них не дает ничего совершить в этой жизни.

Состояние неустойчивого равновесия, в котором находится и Томас, и его брат, становится мучительным. С одной стороны, Томаса захватывают книги. Но при чтении их что-то его отталкивает — это бюргерское начало. А отправляясь в Сенат, начиная заниматься делами фирмы, он не может ими заниматься, так как художническое начало не выносит всего этого. Начинаются метания. Томас и женился на Герде, девушке, принадлежащей к другому миру, он почувствовал в ней духовность, художническое начало. Ничего не получилось. Сын Ганно пребывает в мирке матери, вот эта отгороженность от мира позволяет Ганно существовать внутри себя.

Т.Манн делает так, что Ганно заболевает тифом, наступает кризис. Он состоит из 2-х элементов: с одной стороны, подходит к нижней точке, но от нижней точки может начаться падение вниз. И Томас Манн ставит Ганно перед выбором, заданность книги выступает на первый план, так как ни Бальзак, ни Диккенс, ни Голсуорси не мог бы себе позволить такого произвольного обращения. Ганно лежит в постели в спальне, перед окнами разложена солома, чтобы экипажи не грохотали. Ему очень плохо, и он вдруг видит солнечный луч, пробившийся через шторы, слышит приглушенный, но все же шум этих телег по улице.

"И в этот момент, если человек прислушивается к звонкому, светлому, чуть насмешливому призыву "голоса жизни", если в нем вновь пробудится радость, любовь, энергия, приверженность к пестрой и жесткой сутолоке, он повернет назад и будет жить. Но если голос жизни заставит содрогнуться от страха и отвращения, если в ответ на этот веселый, вызывающий окрик он только покачает головой и отмахнется, тогда это ясно каждому — он умрет."

И вот Ганно как бы в этой ситуации. Это вызвано не самой болезнью, кризисом, не самим тифом, а тем, что Ганно в какой-то момент становится страшно, когда он слышит это голос жизни, у него возвращение в эту яркую, пеструю, жесткую реальность — оно мучительно. Он не хочет снова переживать прикосновение к окружающему бытию, и тогда он умирает, не потому что болезнь неизлечима.

Если посмотреть, что стоит за этой концепцией бюргерства и художничества, мы увидим, что за ними стоит Шопенгауэр, прежде всего с его концепцией мира как воли и представления. И действительно, Т.Манн в это время очень увлекается философией Шопенгауэра. И отсюда этот принцип - они отказываются от принципа объективной эволюции. В этих философиях (Ницше, Шопенгауэра) выступает противоположная тенденция — поиск абсолютных качал. Мир строится на неких абсолютных началах, они самые разные, но принцип один и тот же. По шопенгауэровской системе есть два: воля и представление. Воля порождает динамику, а представление статику. А оппозиция "художник — бюргер" это как бы производная от шопенгауэровского представления. Это тоже некие абсолюты, характеризующие внутреннее качество человеческой личности, они не подвержены времени.

Старый Иоганн Будденброк — абсолютный бюргер не потому, что он живет в свое время, а потому что он такой. Ганно — абсолютный художник, потому что он такой. Просто качества, свойственные человеческой душе, не меняются, но ситуация, показанная Т.Манном, это внутренние изменения, которые могут происходить; могут происходить и в обратную сторону. Потом после этого он написал целый ряд рассказов, как простой бюргер

превращается в художника. Эта трансформация тоже может происходить: из бюргера в художника, из художника и бюргера, как угодно, но это некие абсолюты, которые реализуются в человеческой душе или полностью, или относительно, но они есть.

То есть система мироздания приобретает таким образом некую статичность. И с этой точки зрения роман "Будденброки" приобретает совершенно другое качество – это не столько социально-историческая хроника, это произведение, в котором реализована какая-то определенная философская идея. И потому с этой точки зрения соблазнительно называть роман Т.Манна философским. Но его нельзя назвать философским, так как не философское повествование. **Это интеллектуальный роман** (анализ философских идей).

Это что касается литературной стороны. Что же касается места этого романа в контексте мировой литературы, очевидно, что "Будденброки" открывают новый этап в литературном развитии не только типом, формой повествования, но и открывают следующую страницу мировой литературы, которая начинает осознанно строить себя па философских абсолютах при создании своей картины мира.

Оставаясь консервативным пессимистом, верящим, тем не менее, в прогресс, Томас Манн пишет второй полномасштабный роман "Волшебная гора" (*Der Zauberberg*, 1924, англ. пер. 1927), который представляет собой грандиозную панораму упадка европейской цивилизации. С изданием этого романа Манн утверждает себя в положении ведущего писателя Веймарской Германии.

Двойственное отношение к однополый любви, которой он любит и которую одновременно осуждает, сквозит во многих произведениях Томаса Манна. Не исключение из этого и данный роман.

Главный герой "Волшебной горы" молодой инженер Ганс Касторп преодолевает наваждение своей подростковой — все те же 14 лет! — влюбленности в одноклассника в осуществленной любви к похожей на этого мальчика женщине.

После выхода в свет «Волшебной горы» писатель опубликовал специальную статью, полемизируя с теми, кто, не успев освоить новые формы литературы, увидел в романе только сатиру на нравы в привилегированном высокогорном санатории для легочных больных. Содержание «Волшебной горы» не сводилось и к тем откровенным диспутам о важных общественных, политических тенденциях эпохи, которыми заняты десятки страниц этого романа.

Ничем не примечательный инженер из Гамбурга Ганс Касторп попадает в санаторий «Бергхоф» и застревает тут на семь долгих лет по достаточно сложным и смутным причинам, отнюдь не сводящимся к его влюбленности в русскую Клавдию Шоша. Воспитателями и наставниками его незрелого ума становятся Лодовико Сеттембрини и Лео Нафта, в спорах которых скрещиваются многие важнейшие проблемы Европы, стоящей на историческом перепутье.

Время, изображенное Т. Манном в романе, — эпоха, предшествовавшая первой мировой войне. Но насыщен этот роман вопросами, обретшими острейшую актуальность после войны и революции 1918 г. в Германии.

Сеттембрини представляет в романе благородный пафос старого гуманизма и либерализма и поэтому гораздо привлекательнее своего отталкивающего противника Нафты, защищающего силу, жестокость, перевес в человеке и человечестве темного инстинктивного начала над светом разума. Ганс Касторп, однако, отнюдь не сразу отдает предпочтение первому своему наставнику.

Разрешение их споров вообще не может привести к развязке идейных узлов романа, хотя в фигуре Нафты Т. Манн отразил многие общественные тенденции, приведшие к победе фашизма в Германии.

Причина колебаний Касторпа не только в практической слабости отвлеченных идеалов Сеттембрини, потерявших в XX в. опору в реальной действительности. Причина в том, что споры Сеттембрини и Нафты не отражают всей сложности жизни, как не отражают они и сложности романа.

Политический либерализм и идеологический комплекс, близкий фашизму (Нафта в романе не фашист, а иезуит, мечтающий о тоталитаризме и диктатуре церкви с кострами инквизиции, казнями еретиков, запрещением вольнодумных книг и т.д.), писатель выразил еще относительно традиционным «представительным» способом. Чрезвычайно лишь упор, который делается на столкновениях Сеттембрини и Нафты, количество страниц, которые отведены их спорам в романе. Но самый этот нажим и эта чрезвычайность нужны автору для того, чтобы возможно более ясно обозначить для читателя некоторые важнейшие мотивы произведения.

Столкновение дистиллированной духовности и разгула инстинктов происходят в «Волшебной горе» далеко не только в диспутах двух наставников, как не только в политических общественных программах реализуется оно и в жизни.

Интеллектуальное содержание романа глубоко и выражено гораздо тоньше. Вторым слоем, поверх написанного, придавая живой художественной конкретности высший символический смысл (как придан он, например, и самой изолированной от внешнего мира Волшебной горе — испытательной колбе, где ставится опыт познания жизни), ведет Т. Манн важнейшие для него темы, и тему об элементарном, необузданно-инстинктивном, сильном не только в горячечных видениях Нафты, но и в самой жизни.

При первой же прогулке Ганса Касторпа по коридору санатория за одной из дверей раздаётся необычный кашель, «будто видишь нутро человека». Смерть не влезает в санатории Бергхоф в то торжественное фрачное облачение, в каком герой привык встречать ее на равнине. Но и многие стороны праздного существования обитателей санатория отмечены в романе подчеркнутым биологизмом. Устрашают обильные трапезы, с жадностью поглощаемые больными, а часто и полуживыми людьми. Устрашает царящая здесь взвинченная эротичность. Сама болезнь начинает восприниматься как следствие распущенности, отсутствия дисциплины, непозволительного разгула телесного начала.

Через приглядывание к болезни и смерти (посещение Гансом Касторпом комнат умирающих), а заодно и к рождению, смене поколений (главы, посвященные воспоминаниям о дедовском доме и купельной чаше), через упорное чтение героем книг о системе кровообращения, строении кожи и т.д. и т.п. («Я заставил его пережить явление медицины как событие», — писал впоследствии автор) ведет Томас Манн одну и ту же важнейшую для него тему.

Постепенно и исподволь читатель улавливает сходство разнообразных явлений, постепенно осознает, что взаимодействие хаоса и порядка, телесного и духовного, инстинктов и разума происходит не только в санатории Бергхоф, но и во всеобщем существовании и в человеческой истории.

Интеллектуальный роман «**Доктор Фаустус**» (1947) - вершина жанра интеллектуального романа. Сам автор говорил об этой книге следующее: «Втайне я относился к Фаустусу, как к своему духовному завещанию, опубликование которого уже не играет роли и с которым издатель и душеприказчик могут обойтись как им заблагорассудится».

«Доктор Фаустус» - роман о трагической судьбе композитора согласившегося на сговор с чертом не ради познания, а ради неограниченных возможностей в музыкальном творчестве. Расплата — гибель и невозможность любить (влияние фрейдизма!).

Для облегчения понимания романа Т.Манн создает «Историю Доктора Фаустуса», выдержки из которой возможно помогут лучше понять замысел романа:

«Если прежние мои работы и приобретали монументальный характер, то получалось это сверх ожидания, без намерения»

«Моя книга является в общем-то книгой о немецкой душе».

«Главный выигрыш - при введении фигуры рассказчика возможность выдержать повествование в двойном временном плане, полифонически вплетая события, которые потрясают пишущего в самый момент работы, в те события, о которых он пишет.

Здесь трудно различить переход осязаемого-реального в иллюзорную перспективу рисунка. Такая техника монтажа входит в самый замысел книги».

«Если пишешь роман о художнике, нет более пошлого, чем только восхвалять искусство, гений, произведение. Здесь нужна была реальность, конкретность. Мне пришлось изучать музыку».

«Самая трудная из задач -убедительно-достоверное, иллюзорно-реалистическое описание сатанински-религиозное, демонически-благочестивое, но в то же время нечто очень строгое и прямо таки преступное глумление над искусством: отказ от тактов, даже от организованной последовательности [звучков...](#)»

«Я возил с собой томик шванков 16 века - ведь повесть моя одним беком всегда уходила в эту эпоху, так что в иных местах требовался соответствующий колорит в языке».

«Главный мотив моего романа - близость бесплодия, органическая, предрасполагающая к сделке с дьяволом обреченность эпохи».

«Я был околдован идеей произведения, которое, будучи от начала и до конца исповедь» и самопожертвованием, не знает пощады к жалости и, притворившись искусством, одновременно выходит за рамки искусства и является подлинной действительностью».

«Был ли прототип Адриана? В том и была трудность, выдумать фигуру музыканта, способную занять правдоподобное место среди реальных деятелей. Он - собирательный образ, человек, несущий в себе всю боль эпохи.

Я был покорен его холодом, далекостью от жизни, отсутствием у него души.. Любопытно, что при этом он почти лишен у меня здешнего вида, зримости, телесности.. Тут надлежало соблюдать величайшую сдержанность во здешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опошлить духовный план с его символичностью и многозначностью».

«На эпилог потребовалось 8 дней. Последние строки Доктора проникновенная молитва Цейтблома за друга и Отечество, которая уже давно мне слышалась. Мысленно перенесся через 3 года 8 месяцев, прожитых мною под напряжением этой книги. В то майское утро, когда в самом разгаре войны взялся я за перо».

«Доктор Фаустус» - это рубежное произведение, одно из самых известных, сложных, один из самых последовательных вариантов литературы. История жизни Адриана Леверкюна - это метафора важных, достаточно абстрактных вещей. Манн выбирает довольно сложную структуру, каркас который трещит под тяжестью. Во-первых, Адриан воспринимается как воплощение Фауста (продавшего душу дьяволу). Если приглядимся поближе, то мы увидим, что соблюдены все каноны. Манн говорит о Фаусте другом, ни в коем случае не о таком, как у Гете. Им движет гордыня и холодность души. Томас помогает вспомнить из народной книжки конца 16 века.

Манн — мастер лейтмотива. Холодность души, а кто холоден — тот становится добычей дьявола. (Вот набор ассоциаций, вспоминается Данте). Встреча с гетерой Эсмеральдой (есть такая бабочка, которая мимикрирует — изменяет цвет). Она награждает Леверкюна болезнью, которая вот так же скрывается в его теле. Эсмеральда предупреждала о том, что больна. Он же испытывает себя, как далеко он может зайти. Это эгоцентризм, любование. Судьба предоставляет ему шансы. Последний шанс — эхо — мальчик, который заболевает менингитом. Он полюбил этого мальчика. Если этот мир допускает страдания, значит, этот мир стоит на зле, а я буду поклоняться этому злу. И тут приходит черт. История выдержана в определенном ключе. Леверкюн заплатил собственной дезинтеграцией, но когда эта музыка исполняется, она ввергает слушателя в ужас.

Наряду с темой Фауста образованный немецкий читатель видит, что биография Леверкюна — это парафраз на тему Фридриха Ницше. Годы жизни: 1885-1940. Этапы жизни те же самые. Леверкюн говорит цитатами из Ницше (особенно встреча, где он говорит об искусстве). Но фаустовский мотив расширяет образ Леверкюна.

Манн в 1943 году начал писать записки о Леверкюне, закончил — в 1945г. Фаустовский пласт (время сложения этих легенд - 15-16 вв.) Т.о. цепочка протяженности романа очень длительна, с 15 века до 1940 года.

Новое время в истории отсчитывают с начала эпохи Великих географических открытий (конец 15 — начало 16 века).

16 век — это век, в котором было положено начало движения Реформации. Мотив Фауста — это не просто сказка, это одна из первых попыток осмыслить то новое, что появляется в характере человека, когда меняется мир и меняется сам человек. 1945 год — это рубеж в новейшей истории. Томас Манн начал писать роман в 1943 году. Это время совпадает. Цейтблан (?) завершает свое повествование в 1945 году. "Боже, помилуй моего друга, мою страну!" — последние слова в записках Цейтблана. Временной режим романа четко показывает, что Манн не рассматривает итог 1945г.

1885г. — год рождения Леверкюна — год начала формирования империи. Фаустовский мотив раздвигает временные рамки романа до 16 века, когда формируется новое отношение к миру и к себе, когда начинается развитие буржуазного общества.

Религиозный вопрос — это настроение, идеология 3-го сословия. Об этих сторонах Манн пишет: : *"Мое я" может утвердиться в этом мире.*

Это выделение человека, несколько самостоятельный индивидуум. С этого все начинается и все приходит к краху в 1945 году. По сути Манн оценивает судьбу цивилизации. Финальная катастрофа — это оценка эпохи. По Манну это закономерно.

Самодостаточность индивидуума стала двигать прогресс этого мира, но одновременно стала закладывать мину эгоизма.

Где граница между любовью к себе и безразличием к другим? Холодность Леверкюна — это эгоизм. Манн оценивает один из осуществившихся вариантов жизни. Леверкюн не смог перешагнуть через эту холодность. Любовь Леверкюна к музыке, племяннику и т.д. иногда пересиливает его любовь к себе. Именно эта точка зрения привела его к краху.

Эгоизм дал обществу огромные возможности и он же привел его к краху. Искусство, философия привели к "окаменению" мира, к его краху.

Какую музыку по качеству написал Леверкюн? Одно время он писал музыку по Стравинскому, затем набрел на Шомберга, где на гармонии все строилось, когда чем ближе к 20 веку, гармония чаще всего не использовалась, более того — они дисгармоничны. Это материализовано не только в музыке, но и в философии музыки. И Леверкюн хочет создать такое произведение, которое "снимет 9 симфонию Бетховена". А 9 симфония

Бетховена – по всем своим канонам и девизом из Шиллера: "Из страдания к радости". А Леверкюн хочет написать музыку, эпитафией к которой было бы "через радость к страданиям". Все наоборот.

9 симфония – одно из высших достижений искусства, прославляющих человека. Через драматизм, через трагедию человек приходит к высшей гармонии.

Ницше как раз создавал философию, в т.ч. и философию искусства, кот. тоже работала на разрушение гармонии. С точки зрения Ницше, разные эпохи рожают разные типы искусства.

Соответственно катастрофа 1943-1945гг. – итог длительного развития. Не зря этот роман считается одним из лучших романов 20 века, одним из самых важных.

Этим романом Манн подвел черту не только в своем творчестве (после этого он создает ряд произведений), он подводит черту развития немецкого искусства. Этот роман масштабен невероятно, как итог, осмысляет колоссальный период в истории человечества).

Если предыдущие романы были воспитательными, то в «Докторе Фаустусе» воспитать некого. Это действительно роман конца, в котором различные темы доведены до предела: гибнет герой, гибнет Германия. Показан опасный предел, к которому пришло искусство, и последняя черта, к которой подошло человечество.

После 1945 года начинается новая эпоха со всех точек зрения в социальном, политическом, экономическом, философском, культурном плане. Томас Манн понял это раньше других.

В 1947 году роман выходит в свет. И тут встал вопрос: что будет? После войны этот вопрос занимал всех и вся. Вариантов ответов было много. С одной стороны — оптимизм, а с другой – пессимизм, прямо пессимизм не прямолинейный. Человечество стало держать и ощущать себя "скромнее", прежде всего потому, что человеку в связи с открытиями в науке и технике открывается средство, как убивать себе подобных.

Выдающийся немецкий писатель **Генрих Манн (1871 – 1950)** родился в старинной бюргерской семье, учился в Берлинском университете. При Веймарской республике был членом (с 1926), затем председателем отделения литературы прусской Академии искусств. В 1933-40 в эмиграции во Франции. С 1936 председатель Комитета германского Народного фронта, созданного в Париже. С 1940 жил в США (Лос-Анджелес).

Ранние произведения М. несут на себе следы разноречивых влияний классических традиций немецкой, французской литератур, модернистских течений конца века. Проблема искусства, художника рассматривается М. сквозь призму социальных контрастов и противоречий современного общества.

В романе "Земля обетованная" (1900) собирательный образ буржуазного мира дан в тонах сатирического гротеска. Индивидуалистические, декадентские увлечения М. сказались в трилогии "Богини" (1903).

В последующих романах М. реалистическое начало укрепляется. Роман "Учитель Гнус" (1905) - обличение прусской муштры, пронизавшей систему воспитания молодёжи и весь правопорядок вильгельмовской Германии.

Роман "Маленький город" (1909) в духе весёлой иронии и трагикомической буффонады изображает демократическую общественность итальянского городка. С начала 10-х годов 20 века развёртывается публицистическая и литературно-критическая деятельность М. (статьи "Дух и действие", "Вольтер и Гёте", обе - 1910; памфлет "Рейхстаг", 1911; очерк "Золя", 1915).

За месяц до начала 1-й мировой войны 1914-18 М. закончил одно из самых значительных своих произведений - роман "Верноподданный" (1914, русский перевод с рукописи 1915; первое издание в Германии 1918). В нём дано глубоко реалистическое и одновременно символически-гротескное изображение нравов кайзеровской империи. Герой Дидерих Геслинг - буржуазный делец, оголтелый шовинист - многими чертами предвосхищает тип гитлеровца. "Верноподданным" открывается трилогия "Империя", продолженная в романах "Бедные" (1917) и "Голова" (1925), в которой подводятся итог целому историческому периоду в жизни различных слоев немецкого общества накануне войны.

Эти и другие романы М., созданные до начала 30-х годов, по реалистической ясности и глубине уступают "Верноподданному", однако все они отмечены резкой критикой хищнической сущности капитализма. В этом же русле развивается публицистика М. 20 - начала 30-х годов. Разочарование М. в способности буржуазной республики изменить общественную жизнь в духе подлинной демократии постепенно приводит его к пониманию исторической роли социализма. В практике совместной антифашистской борьбы М. в эмиграции сближается с деятелями КПГ, утверждает на позициях воинствующего гуманизма, по-новому осознаёт историческую роль пролетариата (статья "Путь германских рабочих"); против гитлеризма направлены сборники статей М. "Ненависть" (1933), "Настанет день" (1936), "Мужество" (1939).

В исторической дилогии «Молодые годы короля Генриха IV» 1936 года и «Зрелые годы короля Генриха IV» 1938 года, ему удалось создать убедительный и яркий образ идеального монарха. Историческое повествование выстроено писателем как биография героя с детских лет до трагического конца его жизни. Об этом говорят сами названия романов, создавших дилогию.

Исторический фон дилогии - французское Возрождение; герой Генрих IV, "гуманист на коне, с мечом в руке", раскрывается как носитель исторического прогресса. В романе много прямых параллелей с современностью.

Жизнеописание Генриха открывается знаменательной фразой: «Мальчик был маленький, а горы были до неба». В дальнейшем ему предстояло вырасти и найти свое особое место в мире. Мечтательность и беззаботность, свойственная его молодым годам, по ходу произведения уступает место мудрости в зрелые годы. Но в ту самую минуту, когда ему открылись все грозные опасности жизни, он заявил судьбе, что принимает ее вызов и сохранит навсегда и свое изначальное мужество и свою прирожденную веселость.

Путешествуя по стране по направлению к Парижу, Генрих никогда не оставался один. «Вся сомкнувшаяся вокруг него кучка его молодых единомышленников, тоже искавших приключений и таких же благочестивых и дерзких, как он, увлекала его вперед с неправдоподобной быстротой». Всем, окружавшим молодого короля, было не больше двадцати лет. Они не знали бед, несчастий и поражений и «не желали признавать ни земных установлений, ни сильных мира сего». Полный убеждений в том, что его дело правое, Генрих сохранил в памяти стихотворение своего друга, Агриппы Д'Обинье, и решил, «что никогда не будут из-за него люди лежать убитыми на поле боя, платя своей жизнью за расширение его королевства». А также, только он в полной мере осознал, что «на общество Господа нашего Иисуса Христа ему и его товарищам едва ли можно рассчитывать. По его мнению, надежды на такую честь у них было не больше, чем у католиков». Этим он существенно отличался от многих протестантов, ревнителей истинной веры, и католиков, схожих в стремлении к превосходству над остальными - еретиками. У Генриха никогда не было таких кардинальных наклонностей, о чем он и скажет людям в будущем.

Но тем не менее, после знакомства с парижским двором, его нравами и правилами, некоторым ранним убеждениям молодого короля пришлось исчезнуть, а некоторым еще раз доказать свою точность и справедливость. Только одно ощущение, что жить важнее чем мстить, сопутствовало ему на протяжении всей жизни, и Генрих всегда придерживался этого убеждения.

Следующий этап его жизни – пребывание в Париже, столице французского государства, он начал со знакомства с Лувром и людьми, жившими в этом дворце. Там ему «не изменяло критическое остроумие, и никакой показной блеск не мог затуманить зоркость его взгляда». В этой обстановке Генрих научился сохранять спокойствие и веселость в самых трудных ситуациях, а также обрел способность смеяться над своими единомышленниками, для того, чтобы заслужить благосклонность и столь необходимое доверие королевского двора. Но тогда он еще не догадывался, сколько раз еще ему придется испытать одиночество и становиться жертвой предательства и поэтому «спорил, обратив к сидевшему перед ним обломку миновавшего века (адмиралу Колиньи) свое смелое и устремленное к будущему, хотя еще и не отчеканенное жизнью лицо», называя свое поколение молодежью и стремясь сплотить свою страну против ее врага. Уверенно глядя вперед, он весело и искренне смеялся. И этот смех еще много раз помогал ему в будущем, в те часы, когда Генрих, познавший ненависть, оценил и великую пользу лицемерия. «Смеяться в лицо опасностям», – таков девиз молодого короля на всю жизнь.

Но, безусловно, Варфоломеевская ночь сильно повлияла на взгляды и психологию Генриха. Утром в Лувре появился совсем другой Генрих, чем тот, который еще вечером весело пировал в большом зале. Он распрощался с дружеским общением людей между собой, с вольной, отважной жизнью. Этот Генрих в дальнейшем «будет покорным, будет совсем иным, под обманчивой личиной скрыв прежнего Генриха, который всегда смеялся, неумолимо любил, не умел ненавидеть, не знал подозрений». Он взглянул совсем другими глазами на подданных, простоллюдинов и понял, что добиться от них зла гораздо легче и быстрее, чем чего-либо доброго. Он увидел, что «поступал так, как будто людей можно сдерживать требованиями благопристойности, насмешкой, легковесным благоволением». Правда после этого он не изменил своим гуманистическим убеждениям и избрал сложный путь, то есть тот, цель которого – все-таки добиться от людей добра и милосердия.

Тем не менее, Генриху еще предстояло пройти все круги ада, пережить унижения, обиды и оскорбления, но помогла ему пройти через это одна особенная черта, присущая его характеру – осознание своей избранности и понимание своего истинного предназначения. Поэтому он храбро шел по своему жизненному пути, уверенный в том, что он должен пройти все, что предначертано ему судьбой. Варфоломеевская ночь дает ему не только познание ненависти и «ада», но и понимание того, что после смерти его матери, королевы Жанны, и главного ревнителя истинной веры – адмирала Колиньи, ему не на кого больше положиться и он должен был выручать себя сам. Хитрость становится его законом, потому что он узнал, что именно хитрость управляет этой жизнью. Он умело скрывал свои чувства от других,

и лишь «под прикрытием ночи и тьмы лицо Наварры наконец выражает его истинные чувства: рот скривился, глаза засверкали ненавистью».

«Несчастье может даровать недоданные пути к познанию жизни», - пишет автор в поучении (*moralite*) к одной из глав. В самом деле, после многочисленных унижений Генрих научился смеяться над собой, «как будто сторонний человек», а один из его немногих друзей, Д'Эльбеф говорит про него: «Он – незнакомец, проходящий суровую школу».

Пройдя эту школу несчастий под названием «Лувр», и наконец вырвавшись на свободу, Генрих еще раз подтверждает собственные выводы о том, что религия не играет особой роли» «Кто исполняет свой долг, тот моей веры, я же исповедую религию тех, кто отважен и добр», а самая главная задача короля – укрепить и объединить людей и государство. В этом еще одно отличие его от других монархов – стремление к власти не для того, чтобы удовлетворить собственные интересы и получить выгоду для себя, а для того, чтобы сделать свое государство и подданных счастливыми и защищенными.

Но для того, чтобы добиться этого, король должен быть не только храбрым, потому что храбрых людей на свете много, главное – быть добрым и мужественным, что дано не каждому. Как раз этому смог научиться Генрих в жизни. Он легче извинял другим их проступки, чем себе, а также обрел редкое для того времени качество, которое было ново и незнакомо народу – человечность – заставившее людей усомниться в прочности привычного им мира долговых обязательств, платежей и жестокости. По мере того как он приближался к престолу, он показал миру, что можно быть сильным, оставаясь человечным, и что, защищая ясность разума, защищаешь и государство.

Воспитание, полученное им в годы плена, подготовило его к тому, что он стал гуманистом. Знание человеческой души, давшееся ему так нелегко, - это самое драгоценное знание эпохи, в которую он будет государем.

Несмотря на столь бурную жизнь, которую вел Генрих, и на все его многочисленные увлечения, лишь одно имя сыграло действительно большую роль в его молодости. Королеву Наваррскую, или же просто Марго, можно назвать роковой фигурой в жизни Генриха. Он любил и ненавидел ее, «расстаться с нею тоже можно, как и со всякой другой; но ее образ отпечатлелся на всей его юности, как волшебство или проклятие, и то и другое захватывает самую суть жизни, не то, что возвышенные музы». Марго не делала ему особые подарки, не бросила ради него свою семью, но именно с нею связаны все трагические и прекрасные моменты молодости короля Генриха IV.

Но даже после женитьбы на принцессе Валуа, Генрих не стал серьезным врагом в глазах королевского дома и могущественного рода Гизов, он не был трагической фигурой и не находился у всех на виду, в центре событий. И вот, во время столкновения с королевской армией наступает переломный момент. «Он становится даже чем-то большим: борцом за веру по образу и подобию библейских героев. И все сомнения людей в нем исчезают. Ведь он сражается уже не ради земли или денег и не ради престола: он жертвует всем ради славы Божией; с непоколебимой решимостью принимает сторону слабых и угнетенных, и на нем благословение Царя Небесного. У него ясный взор, как у истинного борца за веру».

В это время он делает свой самый большой и значительный шаг на пути к престолу. Но окончательное торжество будет куплено не только ценой его собственных жертв: «Генрих становится свидетелем того, как приносятся в жертву люди, которых он хотел бы сохранить. На поле битвы при Арке король Генрих, весь залитый потом после стольких боев, плачет под песнь победы. Это слезы радости, другие он проливает об убитых и обо всем том, что кончилось вместе с ними. В этот день кончилась его молодость».

Как мы видим, его [дорога](#) к престолу была наполнена суровыми школами и испытаниями, но его истинная удача заключается в том, что он обладал огромной природной твердостью характера, выражающейся в вере в то, что эта долгая [дорога](#), несмотря на все невзгоды, победоносна, что через трагические ошибки и потрясения, Генрих медленно движется по пути нравственного и интеллектуального совершенствования, и что в конце этой [дороги](#), молодого короля обязательно ожидает справедливый и верный конец.

Последние книги М. – романы "Лидице" (1943), "Дыхание" (1949), "Приём в свете" (опубликован 1956), "Печальная история Фридриха Великого" (фрагменты опубликованы в ГДР в 1958-1960) отмечены большой остротой социального критицизма и вместе с тем резкой усложнённостью литературной манеры.

Итог публицистики М. - книга "Обзор века" (1946), сочетающая в себе жанры мемуарной литературы, политической хроники, автобиографии. В книге, дающей критическую оценку эпохи, доминирует мысль о решающем воздействии СССР на мировые события.

В послевоенные годы М. поддерживал тесные связи с ГДР, был избран первым президентом Германской академии искусств в Берлине. Переезду М. в ГДР помешала его смерть. Национальная премия ГДР (1949).

Лекция 25. Драма нового времени

Экспериментальная драма была частью истории, а основное место на театральных подмостках занимали так называемые "хорошо сделанные" пьесы — мелодрамы. Они закладываются явно в 19 веке. У мелодрамы свои задачи, своя структура, своя поэтика, свой зритель. Драматургические жанры это трагедия, комедия, драма (в порядке возникновения). Трагедия и комедия существуют с античных времен, драма возникла последней. Мистерия — особый вид средневековой пьесы. В 18 веке появляется мещанская драма, а в 19 веке формируется ее знаменитая разновидность — мелодрама. С этих пор любая пьеса, поставленная в театре, именуется драмой. В 20 веке трагедии в натуральном виде можно пересчитать по пальцам в жанровом отношении. Их появление связано с той или иной философией. Комедии уходят в область кино. А все, что в театре, мы привыкли называть драмой, возводя как бы наше определение к литературному роду.

Не надо путать драму как [род](#) драматургический и драму как жанр. Единицы драмы чрезвычайно расплывчаты, то есть в пьесе может присутствовать и комическое начало, и трагическое, фарсовое и т.д. — это все будет драма. Эта закрепившаяся на сцене с середины 19 века модель драмы, получившая название мелодрамы, отличается от других прежде всего качеством интриги, героев, повествования. Термин - "мелодрама" обычно указывает то, что речь идет о каких-то событиях из личной жизни людей, связанных чувствами. Любовь — неперенный атрибут мелодрамы. Любовные отношения, наличие трех- или четырехугольника. Бывает авантюрная мелодрама (Сирано де Бержерак). Чистейший образец воплощения мелодраматической структуры — "Дама с камелиями", поэтому она бессмертна. Этот жанр настолько прочно завоевал подмостки европейских театров, что практически все драматурги 2 половины 19 века пытались мелодраму писать. Пьесы Оскара Уайльда - это парафраз одновременно с пародией на мелодраму: в то время как используются какие-то клише, ходы мелодраматические, только они соответствующим образом обыгрываются, пародируются и т.д. Самым крупным реформатором театра второй половины, последней трети 19 века считается норвежский драматург Генрих Ибсен. Для самого Ибсена все, что он писал — и романтические пьесы, и позднее симфонистские — все важно чрезвычайно. Но в процессе развития европейского театра особую роль имеют его социально-психологические драмы: "Нора", "Привидения". Драмы эти были новым словом не только в скандинавской драматургии, но и новым словом в европейской драме, потому что они не только пародировали, использовали, переосмыслили традиции мелодрамы, они эту мелодраму снимали практически. "Кукольный дом" — пьеса, которая отчетливо противопоставлена мелодраматическим традициям, потому что все время все стереотипы восприятия жизни не только зрителей, но и, скажем, мужа Норы, соответствующую мелодраме. Все готовы воспринимать ситуацию в

мелодраматическом ключе, в то время (об этом эта пьеса) как жизнь — не мелодрама, в ней есть важные, особого качества проблемы.

Позже в начале 20 века европейские переводчики доберутся до Чехова. Чеховские пьесы станут тоже чрезвычайно важными для реформы театра, драматургии. Очень помогут тому, что европейские драматурги выйдут на новый уровень развития. Особая роль в процессе реформы театра, драматургии, в преодолении мелодраматических канонов. (Никто не говорит сейчас, когда все битвы отгремели, что мелодрама - это плохо. Скажем, Ростановские пьесы ("Сирано де Бержерак") — это мило, интересно. Люди порывают над "Дамой с камелиями". Но не этим только надо ограничиваться. Это все сейчас понимают.) Это стало возможно благодаря деятельности целого ряда драматургов, их борьбе. Особое место в этом ряду занимает драматург Джордж Бернард Шоу.

Рубеж веков и I пол. XX в. дали мировой сцене выдающиеся драматические произведения Б.Шоу, Б.Брехта и Ю. О'Нила. Их заслуги в литературе были отмечены Нобелевскими премиями.

Бернард Шоу (Великобритания) (1856-1930) — творческий соперник О. Уайльда, учредитель фабианского общества. Карьеру начал как музыкальный критик и романист. Большой поклонник Шекспира, Б.Шоу видел необходимость в преобразовании театра нового времени:

- Основная мысль драматурга — «Пьесы создают театр, а не театр создает пьесы», считал, что основа нового театра — это прежде всего Ибсен, Метерлинк и Чехов
- Большое значение в новой драме, по мнению Б.Шоу, должны занимать ремарки, содержащие информацию о времени суток, обстановке, политической и общественной ситуации, манерах, внешности и интонации актеров
- Появляется особый жанр интеллектуальной «драмы-дискуссии», посвященный «описанию и исследованию его [общества] романтических иллюзий и борьбе отдельных личностей с этими иллюзиями». Так, в драме «Дом, где разбиваются сердца» (1913-1917) изображены «красивые и милые сластолюбцы», создавшие для себя нишу, в которой не терпели ничего, кроме пустоты
- Драма получила свое название, во-первых, из-за использования дискуссионного приема доведения идеи до абсурда; во-вторых, из-за действия, которое разворачивается в спорах. В названной драме разочарованные, одинокие герои беседуют и спорят, но их суждения о жизни обнаруживают бессилие, горечь, отсутствие идеалов и целей.

- Интеллектуальная драма-дискуссия отличается обобщенно-художественной формой, т.к. «изображение жизни в форме самой жизни» затемняет философское содержание дискуссии и не подходит для интеллектуальной драмы. Этим обусловлено использование символики в драме (образ дома-корабля, населенного людьми с разбитыми [сердцами](#), у которых «хаос в мыслях, и в чувствах и в разговорах»), философскому иносказанию, фантастике, парадоксальным гротескным ситуациям

Юджин Гладстон О'Нил (США) (1883-1953) – основатель американской драмы, родился в актерской семье, перепробовал множество низкоквалифицированных профессий (от моряка до почтальона), прежде чем поступил в Гарвард, решив профессионально заняться драматургией. В эту эпоху в США был популярен коммерческий театр, ставивший только заимствованные европейские драмы с характерными штампами.

О'Нил разработал свою теорию трагедии:

- Прежде всего, она должна быть актуальной, связанной с самой жизнью. Отсюда — напряженность действия и острота конфликта. Так, в самой известной драме «Страсть под вязами» (1924) борьба за землю уничтожает любовь и родственные связи, заменяя их расчетом, обманом, жадностью.
- В драме сочетаются натуралистичность и экспрессионистическая поэтика. Особое значение придается диалогу и подтексту, поскольку изучается характер, исследуются сознательное и бессознательное в человеке.
- О'Нил отказывается от устойчивых актерских амплуа, заменяя их драмами человеческих душ: человек значителен только тогда, «когда личность ради будущего и его благородных ценностей вступает в схватку со всеми враждебными силами внутри себя и вне себя».
- Считал, что истинная трагедия заключается в невозможности осуществления высокой мечты, но в то же время «тот, кому дана способность надеяться в безнадежности, ближе других к звездам и подножию радуги»
- О'Нилу было близко античное понимание трагедии, «которая возвышала их [греков], побуждала жить все более и более полкой жизнью. Она, давала, им глубокое духовное восприятие вещей».

Бертольд Брехт (Германия) (1393-1956) – сын фабриканта, участник Первой мировой войны. 1933-1948 прожил в эмиграции, откуда вернулся состоявшимся поэтом, прозаиком, драматургом. Творчество находилось под влиянием теории марксизма.

Как и Б. Шоу, Брехт ставил задачу преобразования современного театра. С середины 1920-х гг. разрабатывал теорию эпического театра (теоретические

работы «Об опере» (1920), «Об экспериментальном театре» (1939), «Диалектика в театре» (1953)).

Задача эпического театра – раскрытие социальных закономерностей к социальное просвещение зрителя, его перевоспитание на началах разума и справедливости.

Основные принципы эпического театра:

- Замена традиционного действия повествованием
- Зритель должен помнить, что не переносится в иллюзорный мир, а участвует в спектакле («театр не должен быть фабрикой снов»)
- Важнейшая принцип - отчуждения, отстранения: на близкое зритель смотрит со стороны, что должно стимулировать мысль. («Я смеюсь над плачущим, и плачу над смеющимся»). Зритель должен дальше видеть и больше понимать, чем сценические персонажи. Его позиция по отношению к действию – позиция духовного превосходства. «Смысл эффекта отчуждения заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям» (Б Брехт).
- Нет эмоционального потрясения и катарсиса. Зритель не должен сопереживать герою, он обязан соотносить свои решения и оценки с поступками героев, сохранять если не спокойствие, то контроль над чувствами, ясное сознание и критическую мысль
- Драматург приравнивается к рассказчику, который использует сюжет как аргумент в дискуссии со зрителем
- Актер должен показывать определенный характер в определенных обстоятельствах, а не просто быть им. В определенные моменты стоять «рядом с образом», т.е. быть не только его воплощением, но и его судьей
- Особые приемы в эпической драме: 1. Использование зонгов – песни хора, обращенные к зрителю; 2. Употребление парадоксов; 3. Наивное применение слов, значение которых противоречит смыслу контекста; 4. Перестройка декораций на сцене при раздвинутом занавесе; 5. Условный характер декораций; 6. Маски актеров.

Вершина творчества Б. Брехта – драма «Мамаша Кураж и ее дети» (1939) Сюжетные мотивы взяты Брехтом из повести немецкого писателя XVII в. Ганса Гиммельсгаузена. «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и бродяги Кураж». Антивоенная драма-предупреждение, в которой Брехт заставляет зрителя стать мудрее героини и понять, что платой на войне становится человеческая жизнь.

Пьеса - параболла «Добрый человек из Сычуани» (вариант перевода - из Сэзуана) (1938-1940) дает полное представление об особенностях жанра. Свое название получила из-за композиции: подобно этой функции большая часть повествования на первый взгляд не имеет общего с началом и только конечная идея возвращает читателя к начальной мысли (в целом это построение сходно с притчей).

Основные жанровые особенности драмы «Добрый человек из Сычуани»:

1. Условно-сказочная форма.
2. Воплощение отвлеченных философских идей (Диалектика добра и зла)
3. Техника цитирования: такое построение сценического действия, при котором оно существует в виде цитат в устах повествователя, материализацией его рассказа. Например, после повествовательных фраз героя («Я хочу вам рассказать...»), его рассказ передается в виде сценического действия и диалога, которые время от времени прерываются комментариями героя-рассказчика.
4. Использование киноприемов, например, рассказчик-герой у края рампы в ярком свете (что соответствует крупному плану), затемнение, затем в глубине сцены разыгрывается действие с участием рассказчика).

В целом изменение содержания в новой драме сочеталось с изменением формы выражения идей, что усложнило драму, сделало ее интеллектуальной, повлекло за собой изобретение новых художественных приемов.

ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ (1856-1950)

Шоу тоже относится к числу тех, кто разбивает каноны мелодрамы, лишая этот жанр господства на английской, возможно европейской сцене. Главное, Шоу не только атаковал прошлое, он в своей драматургии создал определенные основы, на которых стала расти драма уже 20 века. Разные драматурги в 20 веке шли своим путем. Шоу начинал свою деятельность в конце (80-90-е годы) 19 века прежде всего как критик театральный, музыкальный — в своих статьях он осуществлял критику театра, критику ситуаций, когда большинство составляют авантюрные любовные мелодрамы. Специфика английской сцены — мемориальный Шекспир. У англичан колоссальное умение его ставить, кроме колоссального уважения. Во времена Шоу он считал, что это были музейные, антикварные постановки, с богатой обстановкой, костюмами, декламацией текста. Шоу понимал, что Шекспир здесь ни при чем. Все дело в интерпретаторах. Но в то же время он понимал, что культ Шекспира во многом мешает развитию английского театра, который сидит под сенью Шекспира и боится оттуда выбраться.

Шекспир всегда присутствовал в сознании Шоу. Есть у него одноактная пьеса "Шекс против Шо" - - воображаемый диалог его с Шекспиром по поводу того, что нужно, а что не нужно писать. Еще одноактная пьеса — "Смуглая леди сонетов", где речь идет о Шекспире. Часто пишут, что Шоу критиковал Шекспира. Он критиковал не Шекспира. Вся его полемика как бы с Шекспиром направлена на то, чтобы побудить своих современников выйти из ступора, когда произносилось имя Шекспира, потому что Шекспир — прекрасный драматург, и нельзя делать из него мумию, ореол из его пьес, спектаклей и т.д. Позднее Шоу издаст лучшие статьи раннего периода в сборнике под названием "Квинтэссенция ибсенизма". Это красноречивое название, которое выдает Шоу с головой — помимо критики у него существовала положительная программа, она была связана с моделью, разработанной Генрихом Ибсеном. Шоу превозносил социально-психологические пьесы Ибсена, он подчеркивал, что вот это новый герой, современный, с современными проблемами, выведенный на сцену. Это то, что нужно современному зрителю.

Когда в Лондоне открылся Независимый театр режиссерами, актерами, которые тоже (Шоу был не одинок в желании реформировать театр) попытались что-то сделать для реформы английского театра, то в нем в начале 90-х годов стали ставить пьесы Ибсена. Затем они стали испытывать некоторые затруднения с репертуаром. Тогда руководитель и главный режиссер театра предложил молодому критику, который хорошо рассказывал, какими должны быть пьесы, и был автором нескольких романов, попробовать себя в драматургии. Романы были неудачными, хотя были изданы, но Шоу был недоволен, когда их вспоминали.

Шоу попробовал себя в драматургии и написал 3 пьесы, которые позже были опубликованы в качестве сборника "Неприятные пьесы". Для автора судьба их была не очень приятной: одну пьесу из этого сборника цензура запретила сразу (она была поставлена в начале века на частной сцене, ставили на Бродвее, потом она вернулась в Лондон). Вторая пьеса была со скандалом снята после нескольких представлений. Была поставлена третья, которая сейчас практически неизвестна, это самая слабая с нашей точки зрения пьеса этого сборника. Остановлюсь на этих пьесах.

Шоу написал за свою жизнь достаточно много. Умер в 1950 году из-за несчастного случая. Работал в своем поместье в саду, подрезал изгородь из высокого кустарника. Он стоял на верху садовой лестницы (это в 94 года!) и, к несчастью, упал с нее, сломал шейку бедра. В те времена исход был предрешен. Если бы не этот несчастный случай, вполне возможно, он справил бы 100-летний юбилей при жизни.

Принципы, на которых выстроены пьесы, в общем одни и те же. С ростом мастерства Шоу учится владеть материалом, приемами. Поэтому

пьесы зрелого периода изысканные, сложнее, чем ранние. Но ранние удобны для анализа. Одна из пьес, входящих в цикл "Неприятные пьесы" — "Дома вдовца". Она начинается практически как мелодрама. Где-то за границей в Европе, в Германии знакомятся молодая девушка-англичанка, путешествующая со своим отцом, и молодой англичанин, путешествующий со своим приятелем. Они нравятся друг другу; отец следит, чтобы все шло в заданном направлении. Дело доходит практически до помолвки. Но далее автор делает шаги, не предусмотренные законами мелодрамы. Любовь любовью, свадьба свадьбой, но родители жениха и невесты всегда склонны выяснять, к какому социальному слою принадлежат жених и невеста. Желательно, чтобы к тому же самому высшему. Кроме того, существует брачный контракт. В ходе выяснений становится ясно, что молодой человек — мистер Тренч, принадлежащий к высшему английскому обществу — настоящий светский шалопай, не очень богатый, но из хорошей фамилии, живущий на не очень большие проценты с капитала. Но это прекрасная партия для Бланш Сарториус. так как Тренч принадлежит к высшему обществу, а папаша Сарториус чрезвычайно богат, но богатство его темно, репутация в свете мутновата; его не везде воспринимают, за ним тянется какая-то тень, даже не слухок. Это выясняется при оформлении юридических вещей (поэтому и пьеса называется "Дома вдовца"). Выясняется, что у капитала мистера Сарториуса определенное происхождение. Он владелец домов-трущоб в Ист-энде, знаменитом трущобном районе Лондона 19 века. Агент Мистера Сарториуса ходит по квартирам и у несчастных нищих, безработных, больных, убогих выбивает вместе со слезами и кровью последние пенни, чтобы составить состояние мистеру Сарториусу. Понятно, мистер Сарториус — нехороший человек. Мистер Тренч реагирует на это таким образом — Сарториус нехороший человек, деньги у него нехорошие, и Бланш не нужна. Как будто бы мелодраматично. Но следующий шаг, который делает драматург (хотя не мелодраматическая основа — деньги), уводит все дальше от мелодрамы. Мистер Сарториус задает жениху вопрос — а откуда его деньги? Тренч говорит, это чистые деньги, так как это % с банковского капитала. А откуда в банке деньги? Очень просто — именно банк, где лежит капитал мистера Тренча, владеет землей, на которой стоят дома, которыми владеет Сарториус, и за эту землю он платит банку аренду, которая затем превращается в те %, которые получает Тренч. Механизм гуляния денег очень подробно обсуждается в пьесе. Вот почему пьеса неприятная еще: представьте, приходит публика пристойная в пристойный театр. Поднимается занавес, а там сидят люди, обсуждающие вопрос, где кто взял деньги, кому что отдал... Еще неприятней: оказывается, что вся эта публика благополучная на 90% в роли мистера Тренча, она тоже живет на проценты с капитала. В этом смысле их репутация безупречна. Вот есть такие Сарториусы, которые что-то нехорошее делают, но с ними они дела не имеют.

Шоу вытащил на сцену типичнейшую ситуацию для современной ему общественной жизни и показал ее социальную первооснову, более тою — ее социально-экономическую первооснову, одновременно сказав всем своим знакомым из благополучных кругов, что они точно такие же, как мистер Сарториус, и как вот те, кого они в таком случае не любят — нувориши к респектабельные традиционно. На самом деле нет никакой разницы между Тренчем и Сарториусом. Их капитал одного и того же происхождения. Он основан на эксплуатации богатыми бедных, сильными слабыми. Все денежные вопросы если обсуждать, то нужно видеть их первооснову. А порядочный человек или нет — это что мы надстраиваем, пытаюсь экономическую основу куда-то убрать. Вторая пьеса, "Дома вдовца", была снята после нескольких представлений.

Пьеса, которую так и не допустили к постановке – "Профессия миссис Уоррен". Многие студенты, отвечая на вопрос "Какова профессия миссис Уоррен?", говорят "Проститутка". Нет. Самое интересное заключается в том, что не об этом идет речь, хотя цензура запрещала ее на этих основаниях. Что же шокировало в этой пьесе? Шоу отнес первую профессию, которой предавалась миссис Уоррен в молодые лета (первая профессия для нее — действительно проституция), в годы далекой юности. Мы узнаем об этом только из ее собственного рассказа. Причем рассказ выстроен таким образом, что (рассказ адресован ее взрослой дочери) и дочь, и автор в равной мере признают неизбежность того, что миссис Уоррен в юности была проституткой. Эту мысль Шоу хочет до нас донести. Она из семьи рабочего, выросшая в полной нищете. Когда она подросла, то поняла, что перед ней 2 дороги: 1) пойти по дороге матери — выйти замуж в 16 лет за рабочего, родить ему десяток детей, в 40 лет превратиться в старуху, смотреть, как медленно умирает муж, все время пытаться что-то сделать, чтобы накормить своих детей и т.д.; 2) дорога ее старшей сестры, уехавшей в город, занявшейся проституцией и обеспечившей себе благосостояние. У девушки из низших слоев, без образования, без репутации, без связей, без денег в середине 19 века другой дороги, чтобы выжить, не было. Она должна была продавать себя. И миссис Уоррен пошла по этой дороге. Но когда мы знакомимся с ней в настоящий момент этой пьесы, то она проституцией не занимается. Во-первых, в силу возраста. Во-вторых, в силу своего материального положения (она хорошо обеспеченный человек). Оказавшись в такой ситуации, ее старшая сестра отправилась на покой. И вот это типичный прием Шоу. Типичная деталь бросается в глаза. Шоу — мастер парадокса мы до них доберемся). А вот такого рода детали, нельзя назвать парадоксальными. Это способность шоу подмечать черточки действительности. Старшая сестра удалилась на покой, купила дом в небольшом городке, и скоро стала самой респектабельной дамой этого городка, так как у нее деньги, прекрасные манеры, она обходительна, и когда нужно было молодую девушку вывести в свет, лучшей компаньонки найти нельзя. И благодаря ее безупречной, репутации к ней обращались. Вот такой

возможен вариант. А миссис Уоррен оказалась не просто умной, а очень умной женщиной. И потому она стала прекрасным соучредителем некоего акционерного общества, владеющего сетью публичных домов. Она умный, энергичный, знающий человек. Но знания ее в специфической области, и там она их применяет. Она прекрасный менеджер. Если компания задумывает открыть публичный дом, компания вкладывает деньги. По дом выбирает миссис Уоррен, она подбирает персонал, запускает дело. Потом этот дом становится частью акционерного общества. То есть профессия миссис Уоррен — не проституция, это бизнес на проституции. Она не продает себя, она организует наиболее прибыльный вариант продажи других. И вот этот бизнес, эту профессию Шоу, конечно, принять не может. Поэтому он наказывает миссис Уоррен тем, что от нее отказывается ее собственная дочь. Не за то, что та когда-то торговала собой и в результате она родилась от неизвестного отца. Тогда у нее не было выбора. А вот когда она обеспечила существование себе и дочери, но не хочет остановиться и занимается накоплением капитала таким вот образом — тут ей нет прощения. И когда дочь ей говорит, что нужно эту компанию закрыть, лорд Крофтс (один из компаньонов матери) произносит фразу, выдающую с головой Шоу, оказывая, откуда все эти идеи: "Бросить дело, которое даже в худшие времена приносит 300% годового дохода? Ты с ума сайта!" Собственно, вся пьеса об этом. То, что взят бизнес проституции, то из желания Шоу максимально заострить ситуацию. Речь идет не о проституции как таковой, а о том, что экономическая система, общество организовано таким образом, что одни определенные дела, деловые предприятия выгодны, другие — особенно выгодны. Пока существует экономическая выгода от какого-либо дела, ситуация не изменится. Откуда годовой доход, прибыль, экономическая целесообразность? Такой бизнес знает только экономическую целесообразность, не знает нравственных начал.

Товар -- деньги -- товар. Шоу в эти годы читает "Капитал" с восторгом, она является его настольной книгой, потому что он в это время увлекается радикальными социально-политическими идеями, концепциями. И в итоге в 80-е годы примыкает к социал-реформистскому кружку, т.н. Павианское (?) общество, члены которого были сторонниками социализма, к которому Англия, а за ней и весь мир желательно, должны прийти через парламентские реформы. То есть реформирование страны, ее социально-экономических оснований должно осуществляться сверху, не революционным, а эволюционным путем. Для этого необходима была пропаганда этих идей социализма, прежде всего, воспитания людей. Социал-реформистское крыло прежде всего интересовалось экономической моделью, основой иного общества. Среди принявших идею социализма людей должны были быть те, кто принимал участие в политической жизни: члены парламента и т.д. Когда в парламенте будет большинство таких людей, тогда можно будет проводить реформы. Такой постепенный парламентский путь перехода к социализму. Эта идея была не только павианству (?) свойственна. Это существенная часть

социалистического движения конца 19 - начала 20 века. Реформистский, экономический, парламентский социализм (его называли по-разному). Шоу как раз в это время эти идеи разделяет и соответственно мир видит не через призму морально-этических категорий, а через призму социально-экономического анализа, который предлагают сторонники социализма и, в частности, Маркс. И вот эти идеи, относящиеся к социально-экономическому устройству общества, вытаскивает на сцену. При их помощи он осуществляет то, что он считает необходимым для драматургии, а именно — анализ социально-экономической современной ситуации.

Шоу обвиняли не сколько в том, что он выдвигает идеи марксизма, а столько в том, что он не умеет писать пьесы, что он настолько сосредоточен на бредовых идеях, что у него нет характеров, нет действия, нет интриги и т.д. Шоу на эти обвинения отвечал очень четко: " Особенность моего таланта состоит в том, что я умею собрать на сцене несколько человек и дать им выговориться". С течением времени становится ясно, что (может быть, в первых пьесах чувствуется ослабленность действия как недостаток) мы не найдем во всем творчестве Шоу пьес с чрезвычайно развитой, лихо закрученной интригой, с тем, что можно назвать "динамичный сюжет". Шоу действует другим образом: он создает ситуацию, в которой принимают участие определенные люди. И в ходе диалогов, разговоров эта ситуация развивается как-то, и вместе с тем она постоянно обсуждается. Ее причины, основы, производные, следствия — все это есть предмет разговора. Отсюда та формула, которой обозначается подобный тип драмы. Шоу становится создателем пьесы-дискуссии. Какую бы пьесу Шоу мы не взяли - - например, самая известная пьеса "Пигмалион". Какое там действие? Приходит Элиза Дулитл к профессору Хиггинсу и говорит: "Научите меня правильно говорить". И он ее учит и выучивает. Все. Конец истории. Вот этой развитой событийной интриги, неожиданных поворотов нет. Есть ситуация, внутри себя развитие проходит, сохраняется до конца. Важно не что происходит с героями, а как они понимают или не понимают; важно, как они пытаются осознать, как они обсуждают, что с ними происходит. Потому самое важное в пьесах Шоу — что герои думают о той ситуации, в которой они оказались. А их позиции реализуются через диалог, через дискуссию. Но это не просто пьесы-дискуссии ради каких-то споров, обсуждений, обсуждения ради обсуждений. Каждый из участников дискуссии имеет какое-то отношение к какой-то идее, которую хочет донести до читателя, зрителя Шоу. Эти дискуссии, речи идейно заряжены. И вот тут авторский выбор и произвол. Ему нужно обсудить какую-то идею, представить ее зрителю, свое понимание этой идеи зрителям. И он может сделать все что угодно.

Один из ярких примеров - - пьеса "Цезарь и Клеопатра". Она принадлежит к другому циклу, 3-му и последнему: "Пьесы для пуритан". Опять максимальная насыщенность смыслов. Расхожий смысл слова "пуритане" — ханжа. 1-е значение слова - - течение по очищению церкви и т.д. Шоу

обыгрывает оба эти смысла. В этих пьесах нет любовных интриг. Они абсолютно хорошо для всех пуритан, так как в них нет ничего такого, щекочущего их чувство благопристойности. Проблема "кто кого любит" присутствует лишь в пьесе "Ученик дьявола". Но в ходе развития пьесы жена понимает, что единственный человек, которого она любит - это ее собственный муж. Лучше его нет никого в целом свете. Это антимелодраматический вариант, так как обычная мелодрама о том, что жена понимает, что хуже ее мужа нет никого на свете, любить надо совсем другого. Более того, пуританизм этих пьес доведен до своего абсолюта, он становится пародией на самого себя, когда Шоу в угоду как бы пуританским замашкам отступает от исторической правды. Потому что в пьесе "Цезарь и Клеопатра" представлены взаимоотношения этих исторических лиц как отношения бабушки и внука (даже не отца и дочери), что не совсем правда (так как с чего бы взяться Цезариону). Но все приличия соблюдены. Но с другой стороны, нельзя забывать, что пуританин — человек, обладавший колоссальной жизненной стойкостью и способностью, стремлением защищать свои принципы в жизни, даже, если хотите, революционным духом. Так как пуританизм - движение, протестантство, это революция внутри церкви, революция в мировоззрении. "Мне не нужны посредники, я имею право и возможность общаться с Богом непосредственно." Именно пуритане осуществили английскую революцию 1640 года, отрубили голову королю Карлу I. Пуритане осваивали новоанглийские колонии в Новом свете. То есть это люди, наделенные жизненной энергией и способностью следовать своим принципам, революционным духом в том смысле, что они способны, у них есть энергия, чтобы разрушить отжившее старое. Для таких пуритан современности Шоу и пишет эти пьесы. Основное в них — разговор о сознании человека, не подвластном мертвым принципам, мертвым традициям, во имя развития живого от мертвого отречься. О сознании человека, который может идти своим путем, понимая, что этот путь благотворен для него самого и для других людей. Вот об этом идет речь. Разными путями, разными способами.

"Ученик дьявола" — это пьеса формально об американской войне за независимость. Формально, так как все события высвечиваются через какие-то определенные свойства сознания. И об этом же пьеса "Цезарь и Клеопатра". И то, что Шоу отступает от исторической правды, это не столько дань пуританским взглядам, сколько обеспечение ему возможности без помех, не отвлекаясь на любовные коллизии, заниматься рассказом о свойствах сознания, качествах характера, о ценностных установках, присущих пуританину в первоначальном смысле этого слова, человеку, способному на сотворение масштабных перемен в своей жизни, своей страны, так как он понимает, что это необходимо. Такой фигурой в этой пьесе сделан Цезарь. Самое последнее дело на свете — пытаться учить историю по Шоу, так как для него история не важна, он берет исторических лиц (Цезаря и Клеопатру) потому, что в сознании каждого нормального

человека эти имена вызывают ряд других понятий — власть, лидерство. Важно, что перед нами властители. Основное, что волнует Шоу — это то, как каждый из них понимает, что такое власть и как это показать. Очень просто. Вот эта ситуация взаимоотношений дедушки и внучки предполагает не только отсутствие любовной связи, но и то, дедушка дает уроки внучке, он ее учит жизни. Это то, что составляет основной корпус этой пьесы — это проповеди. В это смысле Юлий Цезарь — пуританин (только в этом), который рассказывает и доказывает Клеопатре, готовя ее к единоличному правлению Египтом, каким должен быть властитель. Он ей об этом рассказывает в беседах, и различные сцены, включающие в себя какие-то действия и события, становятся иллюстрациями того, что говорит Цезарь. Вся эта пьеса именно о том, каким должен быть властитель, каковы должны быть его принципы. Необходимо думать о своем народе прежде всего, а не о себе, своем величии. Чтобы любому было понятно, о чем эта пьеса, Шоу говорит об этом в прологе. В прологе древнеегипетский бог Ра произносит разные речи, в том числе проводит открытое сравнение между судьбой и проблемами Рима маленького, который превратился в Рим большой, и Британией маленькой, которая превратилась в Британию большую. То есть речь идет о Британской империи и проблемах правления. С самого начала говорят, что все это имеет отношение к большой Британии, а Цезарь, Клеопатра и другие — просто имена для того, чтобы кому-то эти речи отдать. Чтобы внутри пьесы разрушить историзм, который ему не нужен, Шоу наряду с историческими фигурами вводит секретаря Цезаря, которого зовут Британик (чтобы не забывали о Британии), который разговаривает не только с произношением, но и формулирует свои мысли абсолютно типично для лондонца конца 19 века, который заражен снобизмом, пуританизмом во втором смысле этого слова, и пытается комментировать поступки Цезаря с этих позиций. То есть историзм как бы всячески нарушается, не об истории, а о том, каким должен быть властитель. У Шоу своя концепция властителя: сильный, храбрый, своего рода сверхчеловек. Шоу не боится и это время этого слова, потому что философия Ницше в это время достаточно популярна, только ее по-разному читают. Но для шоу сверхчеловек — тот, который общественное ставит выше личного. Все это прекрасно возникает в разговорах, в микродействиях. Но действия сплошного, сквозного в пьесе нет, есть, ситуация. Когда Цезарь вместе с Клеопатрой и компанией сидят в Александрии и ждут, когда подойдут войска Митр и дата и можно будет одним сражением подчинить Египет — это не действие, это ситуация.

Возникает тогда вопрос, как сделать пьесу (это было для Шоу чрезвычайно важно) зрительно интересной, как ее собрать воедино. И Шоу разрабатывает свою систему художественных средств, чтобы эта пьеса-дискуссия стала не менее интересной, чем мелодрама, насыщенная интригами. Зритель существо любопытное, поэтому на этом можно строить всегда произведение: "Что будет дальше?". Шоу разрабатывает свою систему, на что нужно направлять

интерес зрителей, чтобы им было не скучно, интересно. В принципе в "Цезаре и Клеопатре" мы знаем, что будет дальше по истории. Все так и происходит. Цезарь появляется в Александрии, пребывает там некоторое время, возвращается в Рим. В этом плане история соблюдена. НО: пьеса начинается с того, что Клеопатра узнала, что высадился Цезарь со своими легионами, а нянька сказала, что придет Цезарь -страшный человек — и ее съест. Не очень согласуется с нашим представлением о Клеопатре, что она от кого-то прячется, боится, что ее съедят. Клеопатра прячется от Цезаря. Это четко обозначено в ремарке: "маленькая, тощенькая, смуглая черноволосая девчонка 13 лет". Изящность, с которой Шоу работает: Клеопатре, когда она встретила с Цезарем, действительно было 13 лет. Но до этого она 2 года была замужем за своим братом. В древние времена (если вспомнить хотя бы "Ромео и Джульетту") 13 лет - - это вполне не то что бы зрелый, но солидный возраст, взрослая женщина. Шоу формально соблюдает историческую правду. Но это не 13 лет античного мира, а 13 лет наших дней, нашего восприятия. У нас детство растянулось, в 13 лет мы еще дети. Шоу играет этим. Он как бы использует этот факт, но вместе с тем этот факт представлен в восприятии, характерном нашему времени. Тем временем, пока эта маленькая девчонка прячется, ища убежища, на сцене появляется пожилой господин, толстоватый, с добродушным лицом, голова украшена лавровым венком. Он начинает разговаривать с девочкой. Она видит, что такой добрый, милый, симпатичный дядя. Она осмелела и начинает его расспрашивать, что у него на голове. Цезарь отвечает, что это лавровый венок, надевают триумфаторы, что он не любит этого, но он удачно лысину прикрывает. Милый разговор. Она рассказывает, что скрывается от Цезаря. Он ведет ее в зал, и там выясняется, что он — Цезарь. То есть имена введены, а дальше Шоу начинает работать не столько со своими персонажами, сколько с нашими стереотипами. У каждого человека есть стереотипы Цезаря, Клеопатры. Портреты Цезаря скульптурные есть по всему миру, портретов Клеопатры нет, но это – роскошная женщина. А перед нами, тощая девица, то есть возникает контраст с привычным стереотипным знанием и тем, что предлагает шоу. Наличие этого контраста вызывает наш интерес. Зачем, почему так сделано? Наш интерес сосредоточен не на самом событии, а на том, что какие-то известные, привычные вещи вдруг начинают выглядеть по-другому. Для чего? Зачем? Почему?

Через эту необычность Шоу предлагает нам очень многое, важное для себя. Вот такой стереотип работает: Цезарь – великолепный полководец. Половину пьесы все обсуждают, почему Цезарь так трусливо, пассивно себя ведет, не вступая и сражение, не выказывая себя великим полководцем. И тем самым Шоу готовит нас к пониманию того, что затем скажет, что для нормального правителя важна не слава великого полководца и не хула трусливого полководца, а важно с наименьшими потерями добиться того, что нужно его стране. Риму нужен Египет, как колония. И ради этого Цезарь и действует. Он готов прослыть трусом, но победить Птолемея, готов

поступить властью: вместо того чтобы убить всех правителей и сделать Египет открытой колонией, посадить наместника, он оставляет царицу Клеопатру, как бы в ущерб его владычеству, его власти. Цезарю важно воспитать эту царицу так, чтобы она осуществляла политику, необходимую для Рима. Пусть Египет будет считаться самостоятельной страной, пусть Клеопатра будет царицей — важно, чтобы он работал на Рим. Но Шоу все время выстраивает контрасты между нашими представлениями и тем, что нам предлагается. Иногда и историческая правда не важна. Шоу лепит свою концепцию на контрастах — что нам кажется тем, что он нам предлагает. И тем самым возникает постоянный зрительский интерес. Эти же контрасты и словесно очень часто оформлены и приобретают названия знаменитых парадоксов Шоу.

Эти парадоксы связаны с разными вещами, с важными для Шоу идеями социально-исторического, социально-экономического плана, житейской психологии, литературы, скульптуры. Само название пьесы явно выстроено по аналогии с названием другой пьесы, где тоже фигурирует имя Клеопатры. Это пьеса Шекспира "Антоний и Клеопатра". Зритель, созерцающий пьесу "Цезарь и Клеопатра", вспоминает (Шоу на это рассчитывает) пьесу "Антоний и Клеопатра". "Цезарь и Клеопатра" — это пьеса для пуритан, без любви. А "Антоний и Клеопатра" — пьеса о любви, душераздирающая трагедия. Естественно, зритель сам противопоставляет. А если вы об этом не вспомните, то Шоу об этом сам напомнит. В финале пьесы, когда Цезарь уезжает домой, он говорит Клеопатре, что пришлет ей своего друга, который моложе его и красивее и с которым она явно подружится. Она спрашивает, как его зовут. Цезарь отвечает, что Антоний. Т.е. практически Шоу делает свою пьесу как бы прологом шекспировской пьесы, выстраивая мостик. Но Шоу был бы не Шоу, если бы он на этом мостике подножки не подставил. Потому что одна из самых последних фраз этой пьесы, когда Клеопатра говорит, что с нетерпением будет ждать Антония, который заменит ей Цезаря, один из присутствующих тут военачальников Цезаря открыто заявляет: "Ах, Антоний придет! Ну, вообще-то, продешевила." Из пары Цезарь и Антоний наибольшего внимания, конечно, достоин Цезарь.

Таким образом Шоу скромно нам намекает, что он написал о более достойной паре, что он более достойный человек, чем тот, которого Шекспир. То есть это бесконечная игра с тенью знаменитого предка на уровне драматургии. То есть все способы представления, показа ситуации, которая пробуждают наш интерес.

Много лет спустя — одна из поздних пьес Шоу (30-х годов) "Золотые времена славного короля Карла", ее интересно посмотреть с точки зрения сценических приемов. В этой пьесе вообще ничего не происходит. Она из 2-х действий, первое действие длиннее второго. Второе действие — диалог двух людей. Первое действие — диалог 5-6 человек. Собираются вместе и

разговаривают о самых разных вещах. Но, во-первых, кто эти люди? Это король Англии Карл II, его брат Джеймс, будущий король Яков II, один из основоположников протестантского движения "друзей внутреннего света" (квакеров) Ричард Фокс, один их известных архитекторов того времени. Собираются они в доме человека, которого зовут Исаак Ньютон. То есть власть, наука, искусство, религия. Разные люди, каждый из которых воплощает свое понимание, внес существенный вклад в дело, которым занимается. Вклад Ньютона – организатор сильного протестантского движения.

Карл II пришел к власти после смерти Кромвеля. С одной стороны, монархия реставрирована, с другой — очень шаткая. Поэтому позиция Карла II всю жизнь была очень сложная. Карл II остался в истории Англии. У него была подпольная кличка "старина Роули" (?). Так звали самого могучего жеребца в его конюшне. Карл II был известен своими безумными похождениями. А Яков II это человек совершенно иных качеств, других склонностей, других жизненных принципов. Но Карл, при всей своей развратности, довольно много сумел сделать для Англии и царствовал до смерти, а результатом правления Якова была революция ("славная революция" 1689 года), которая окончательно определила современную - политическую и государственную структуру Англии, и Яков был свергнут. За каждой из этих личностей, таким образом, стоит нечто. Это нечто и представляется все время в этой пьесе, в их словах, интонациях.

Разумеется, такого рода пьеса требует определенного общекультурного уровня для того, чтобы быть воспринятой, но надо понять, что именно личности, а не события составляют смысл, центр этой пьесы, так как все, что там происходит, это прибегают любовницы Карла и начинают драть друг другу волосы, а король, уставши от них, выставляет их всех, чтобы поговорить спокойно с господином Исааком Ньютоном. Так выстроить пьесу помогло Шоу его владение словом. Этот принцип пьесы дискуссии, является одним из классических вариантов социальной драмы. Таким образом, можно сказать, что Шоу это создатель социальной драмы в этом ее варианте. С другой стороны, основная часть серьезной драматургии 20 века это именно драматургия идей, пьесы идей. Это может быть событийная, дискуссионная драматургия, но чаще дискуссионная, но практически всегда драма каких-то идей. Этот принцип Шоу ввел, и в этом смысле роль Шоу колоссальна.

Лекция 26. Литература Франции рубежа веков и I половины 20 в.

1. Общественно-политическая ситуация во Франции и литературный процесс.

Литература нового времени ведет свой отсчет с Парижской коммуны (март-май 1871), которой предшествовало поражение Фракции во франко-

прусской койне. После разгрома Коммуны в 1871 — 1875 образовалась и утвердилась Республика буржуа. В 1890-е гг. Франция вступила в эпоху империализма, когда наблюдается объединение капитала, сращение капитала и власти, бурное развитие науки и техники (появление кинематографа в 1895). Стабилизация третьей республики принесла разочарование надеявшимся на прогресс цивилизации. Активизация французского общества в итоге привела к тому, что к концу века «Робеспьеры превратились в лавочников». Натурализм переживает кризис. Последователи Э.Золя (Меданская школа) приходят либо к узкому бытописанию, либо к уходу от грязного мира в сферу мистики. Период 1880-1890-х гг. - переходный для французской прозы.

Натурализм переживает упадок. Не прекращается развитие романтизма. Выходят романы *Ж.Санд*, творит *В.Гюго* (утл, в, 1895). Под воздействием романтизма развивается проза декаданса. Появляются произведения, связанные с социалистическими идеями. Наконец, на литературную арену выступают писатели, ознаменовавшие новый этап в развитии критического реализма.

Поэзия последней трети века — это поэзия французского символизма (А Рембо, П.Верлена, Малларме, получивших всемирную известность), и вместе с тем — поэзия пролетариата.

Участие Франции в Первой мировой войне, раскол политического мира на два лагеря приводит к появлению литературы абсурда (творчество Ж.-П.Сартра, А.Камю) и литературы соцреализма.

2. Жанр романа-реки (романа-потока) во французской литературе.

В рассматриваемую эпоху наиболее популярен жанр романа-реки, в котором произошли существенные изменения как в плане содержания, так и повествовательной технике.

РОМАН-РЕКА (фр. roman-fleuve) - серия повествований, каждое из которых выступает как самостоятельное произведение, но все связаны между собой общностью героев или сюжета. Термин используется западными литературоведами для обозначения того, что в русской традиции иногда именуют романом-эпопеей ("Человеческая комедия Бальзака") или просто романом ("В поисках утраченного времени" М. Пруста) "Ругон-Маккары" (1871-93, 20 книг) Э.Золя, "Национальные эпизоды" (1873-1912, 46 томов) Переса Гальдоса. В 20 в. наблюдается расцвет жанра Р.-р.: Р.Роллан. Жан-Кристоф (1904-12, 10 книг), Очарованная душа (1922-33, 7 книг); М.Пруст. В поисках утраченного времени (1913-27, 7 книг); Ж.Дюамель. Жизнь и

приключения Салавена (1920-32,5 книг), Хроника семьи Паскье (1933-44, 10 книг); Ж.Ромен. Люди доброй воли (1932-46, 27 т.), Ч.П.Сноу. Чужие и братья (1940-70, 11 томов), 11 -томная эпопея Э.Синклера о Ланни Бэдде (1940-53). Иные писатели стремились достичь такого же результата в трилогиях и тетралогиях (три трилогии Дж.Голсуорси о Форсайтах, 1906-33).

Поток сознания - это:

1. **объект описания**, то, что описывается модернистами, именно в нем с точки зрения модернистов сосредотачивается жизнь человека;

2.

это новое **художественное средство**, оказалось, что традиционными художественными средствами внутреннюю жизнь человека описать невозможно, писатели модернисты разработали новый художественный **прием**, технику потока сознания, это новый прием организации текста. Этот прием может быть использован в любой эстетической школе, он нейтрален, и это не принадлежность одного только модернизма (например, модернист Кафка этим приемом не пользовался, а реалист Фолкнер использовал).

О французском романе рубежа веков и I половины XX в. приходится говорить в альтернативе «модернистский.. — не модернистский».

Хотя социально-критический роман в его более или менее традиционном виде определяет французскую литературу, поскольку существовали сильные романские традиции. Особенности жанра романа-реки:

Модернистский	Немодернистский
Река мыслей (смена впечатлений)	Большой временной охват
Разорванность времени и сознания	Несколько поколений героев
Выражает субъективное Я	Многотомность
	Выражение авторских идей

Устойчивая традиция «романа-реки» — по распространенному во Франции наименованию, — т.е. традиция многотомного романа, является одним из очевидных подтверждений связи литературы XX в. с реализмом и романтизмом XIX в.

Самым значительным явлением прозы конца века был 20-томный роман Эмиля Золя (1840-1902) «Ругон-Маккары», создававшийся в прямой зависимости от «Человеческой комедии» Бальзака. Потребовалось, однако, некоторое время, чтобы зависимость эта писателем была осознана.

В первоначальных заметках о «Ругон-Маккарах» Золя писал не о чем ином, как о «различии» между собой и Бальзаком. Золя намеревался написать роман «научный», исходя из «гипотез», почерпнутых в «работах по медицине». Не быть политиком, философом, моралистом — это и значит, по Золя, «не быть Бальзаком».

Однако, едва начав свое движение, Эмиль Золя попал в глубокую колею, проложенную французским реализмом. Каждый из романов, входящих в эпическое полотно, несмотря на эти связи, воспринимается как произведение вполне самостоятельное, со своим объектом, своим героем и своей частной, историей, завершенной в каждом данном случае. Однако Золя — автор не просто многих романов, но трех больших циклов [1]. В многотомности — эпическая природа искусства Золя, его своеобразие как писателя «позитивного» XIX в., вдохновленного идеей научного прогресса и устремленного к всеохватывающему познанию природы и общества.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ (1871-1922)

В 1894 он публикует книгу стихов в прозе в декадентском стиле. Книга проходит почти незамеченной и стоит Прусту репутации светского человека и дилетанта. Первое свое произведение Пруст (в 25 лет) опубликовал в 1896 году, это сборник новелл "Наслаждения и дни" («Утехи и дни»). Неудача была полной. Оформление книги могло лишь оттолкнуть разборчивого читателя. Пруст пожелал, чтобы обложку украшал рисунок Мадлен Лемер, предисловие написал Анатолий Франс, а его собственный текст перемежался мелодиями Рейнальдо Ана. Это слишком роскошное издание и причудливый состав имен, его украшавших, не создавали впечатления чего-то серьезного. И, однако, если бы какой-нибудь значительный критик сумел найти в книге среди пустой породы несколько крупиц драгоценного металла, то это был бы отличный повод для предсказаний!

Внимательно читая "Утехи и дни", замечаешь уже кое-какие темы, которые будут характерны для последующего творчества Пруста. Молодой человек из светского общества оказывается в ситуации, когда его влечет к блестящей светской жизни, но при этом многое отталкивает от нее.

В "Утехах и днях" есть до неправдоподобия странная новелла, в которой герой, Бальдасар Сильванд, перед смертью просит юную принцессу, которую любит, побыть с ним пару часов; она отказывается, ибо в эгоизме своем не может лишиться себя

удовольствия даже ради умирающего. Мы снова встретимся с подобной ситуацией, когда умирающий Сван поделится своим страданием с герцогиней Германтской, после чего тем не менее она отправится на обед.

Есть в "Утехах и днях" рассказ "Исповедь девушки", героиня которого становится причиной смерти своей матери - она позволяет юноше целовать себя, а мать (у которой большое сердце) видит эту сцену в зеркале. С подобной темой мы снова встретимся, когда мадемуазель Вентен глубоко опечалит своего отца и, с другой стороны, когда рассказчик (или же сам Пруст) своей слабостью и неспособностью трудиться принесет огорчение бабушке.

Пруст пытается обрисовать психологическое состояние человека. В этом он показывает себя импрессионистом, мы видим зарисовки настроения, какие-то впечатления. И уже в этих ранних новеллах Пруст показывает себя мастером психологической прозы.

В 1895 г. Марсель Пруст начинает писать большой роман, многие мотивы которого были повторены в «Поисках». Это был «Жан Сантей», работа над которым прервалась в 1899 году и была окончательно оставлена.

Активное участие в политической жизни Пруст принял лишь однажды, в период «дела Дрейфуса». Он подписал воззвание деятелей культуры о пересмотре приговора, уговорил Анатоля Франса также подписать этот текст. В феврале Пруст присутствует на процессе Золя.

В 1904 — 1906 годах Пруст выпускает переводы книг английского художественного критика Джона Рёскина «Библия Амьена» и «Сезам и лилии».

Около 1907 года он начал работу над основным своим произведением — **«В поисках утраченного времени»**. К концу 1911 года первая версия «Поисков» была завершена. В ней было три части («Утраченное время», «Под сенью девушек в цвету» и «Обретенное время»), и книга должна была уместиться в двух объемистых томах. В 1912 году она называлась «Перебоями чувства». Пруст не может найти издательство. В конце года отказы присылают издательства «Фаскель» и «Нувель Ревю Франсез» («Галлимар»), в начале следующего приходит отказ от «Оллендорфа». Издателем стал Бернар Грассе. Он выпустил книгу (за счет автора), но потребовал рукопись сократить.

Роман «По направлению к Свану» вышел в ноябре 1913 года и был встречен прохладно читателями и критикой. Этот роман озадачил многих, так как его трудно было отнести к какому-либо из имеющихся жанров

литературы, книга на первый взгляд представляла собой хаотическое нагромождение случайных восприятий, не связанных ни композиционно, ни идейно. Этот роман стал первой книгой целого цикла.

Начавшаяся война, уход Грассе на фронт и закрытие издательства (хотя уже набирался второй том), вынудили Пруста продолжить работу. Три части превратились в пять — «По направлению к Свану», «Под сенью девушек в цвету», «У Германтов», «Содом и Гоморра» (которая распалась на собственно «Содом и Гоморру», в двух частях, «Пленницу» и «Беглянку») и «Обретенное время». В 1916 году издательство «Галлимар», выпускает все остальные тома. Хотя Пруст считал, что в 1918 году он завершил книгу, он продолжал усиленно работать, и править её до последнего дня своей жизни.

За роман «Под сенью девушек в цвету» 10 декабря 1919 года Прусту присуждают Гонкуровскую премию.

В целом, цикл "В поисках утраченного времени" состоит из семи романов, которые все вместе составляют цельное повествование («По направлению к Свану», «Под сенью девушек в цвету», «У Германтов», «Содом и Гоморра» (в 2х ч.), «Пленница», «Исчезнувшая Альбертина» (Беглянка), «Обретенное время»). Все книги объединены образом рассказчика Марсея, который пробуждается ночью и вспоминает прошлое. Автор — тяжело больной человек, изолированный от жизни. Произведение — средство замедлить бег времени, поймать его в сети слов.

Этот цикл построен на принципиально иных основаниях, чем это было принято в литературе 19 века, он знаменовал собой новую эпоху в литературе, и в плане интеллектуальном, и в плане эстетическом. Это направление в литературе, называемое **модернизм**, получает признание в послевоенные годы, и это показывает, как менялся человек в новую эпоху.

Принципы Пруста

Все гигантское сооружение романа Пруста покоится на фундаменте тщательно обдуманых, лаконично и жестко сформулированных принципах:

* Объектом исследования Пруста становится человеческая жизнь, и он задается вопросом о том, что же такое жизнь человека, каковы ее свойства, качества, параметры. Для него важна не сама объективная реальность и человек в ней, для него реальность существует прежде всего в сознании человека. Его тезис: "Все в сознании, а не в объекте". Мир, который существует вокруг человека, уместается в его сознании, мир таков, каков он в сознании человека. Объекты объективной реальности отражаются и вызывают движение в сознании.

1) «Все — в сознании», поэтому конструкция романа-потока (реки) выражает его бесконечную сложность и текучесть. В сознании оказался огромный мир, разместившийся в семи частях романа. Из чашки чаю, из ее запахов и вкусов, пробудивших воспоминания, внезапно выплывает «весь Комбре со своими окрестностями», вся жизнь повествователя, жизнь множества других лиц, наконец, жизнь Франции конца XIX — начала XX в. Портреты Германтов, Вердюренов, Норпуа и некоторых других персонажей выполнены в характерных подробностях, из которых можно извлечь множество сведений о парижских салонах, завсегдаемом которых был Марсель Пруст, о быте и нравах аристократов и богатых буржуа.

Вначале рассказчик относится к «стороне Германтов», т.е. к миру богатых и родовитых аристократов, восторженно. Для него этот мир загадочен и притягателен, он отождествляется с внешним блеском, с веками отшлифованной элегантностью, остроумием, тонкостью речей, природным изяществом. Молодой человек проникает в этот мир и с удовольствием его описывает в бесконечно повторяющихся обстоятельствах великосветских приемов и обедов.

Однако от пристального взгляда писателя не может укрыться и бессердечие, и предрассудки, и скудоумие, прикрытые импозантной внешностью. Появляются иронические интонации, сатирические характеристики, не скрывает Пруст и прямых оценок «деградирующей аристократии».

* 2) «Впечатление — критерий истины» (импрессионист). Мимолетное впечатление (названо озарением) и ощущение от него живут одновременно в прошлом и позволяют воображению насладиться ими и в настоящем. По выражению автора, «схватывается частичка времени в чистом виде»

* В механизме творчества главное место занимает «инстинктивная память». Разум бессилен — «мое тело припоминало», припоминает «оцепеневший бок». Весь необъятный материал жизненных впечатлений увековечивается в матрицах различных материальных объектов. Вызвать эти впечатления к жизни, «припомнить», вернуть утраченное время в состоянии лишь ощущение, лишь чувство. Таким образом, писательское «я» — пассивный воспроизводитель тех запасов, которые хранятся в глубинах подсознания. Писательское «я» только воспроизводит запасы субъективных впечатлений, которые хранятся в подсознании. Искусство - высшая ценность потому, что оно (с помощью памяти) позволяет жить сразу в нескольких измерениях. Искусство — плод молчания, оно, отстраняя разум, способно проникнуть в глубину и установить контакт с длительностью. Такое искусство не изображает, а намекает, оно суггестивно и воздействует с помощью ритма, подобно музыке.

Как бы ни складывалась жизнь повествователя, что бы с ним ни случилось, его память одержима первыми, казалось бы, незначительными впечатлениями детства, прогулок то в сторону Свана, то в сторону Германтов, видом местной колокольни, деревьев, запахами придорожных трав. Эти впечатления навсегда остаются пробным камнем и истинно живой реальностью, законсервировавшись и выходя на поверхность сознания в живом виде. Все огромное сооружение романа — в ракурсе этих мелочей бытия, реставрация которых сопровождается острым чувством радости, ибо таким образом обретается утраченное время, таким образом начинается искусство. Припоминание, по Прусту, сродни художественному творчеству, плоды его сопоставимы с произведениями искусства.

«Инстинктивная память» (прихотливая игра субъективных ассоциаций, то пропадают целые годы рассказанной истории, то разрастаются мгновения) хозяйничает в отведенных ей границах. Какой бы она капризной ни была, роман делится на несколько частей, логически следующих одна за другой в соответствии с развитием тем, которые превращаются в «мотивы», среди которых выделяются «лейтмотивы». Роман Пруста сравним с музыкальным произведением, автор сопоставлял его с произведением архитектуры, придавая большое значение крепкой и надежной постройке.

Значение определяется только данным «я» — а для него, например, поцелуй матери перед отходом ко сну несравненно значительнее, чем первая мировая война. Война и упоминается вскользь, тогда как обряд поцелуя становится темой подлинного эпоса.

- Поскольку «все в сознании», роман необычно построен, он лишен хронологической ясности и определенности, с величайшим трудом определяется время действия. Господствует «инстинктивная память»,

Как подлинный импрессионист, Пруст полагал, что лишь доступный непосредственному восприятию факт обладает ценностью эстетической. «В поисках утраченного времени» — эпопея повседневного, данного, торжество настоящего времени.

Время утраченное найдено тогда, когда оно интенсивно переживается в данный момент настоящего времени.

* Мир в романе показан с чувственной стороны: цвет, запахи, [звук](#) составляют импрессионистические пейзажи романа. Структура романа — реставрация, воссоздание мелочей бытия с радостным чувством, потому что

таким образом обретается утраченное время. Развитие образов — в порядке припоминания, в соответствии с законами субъективного восприятия.

Поэтому отстраняется общепринятая, иерархия ценностей, значение определяет Я., а для него поцелуй матери более значим, чем катастрофы мировой войны. Здесь основной принцип — история где-то рядом.

Своеобразие искусства Пруста — в импрессионистическом фиксировании микрокосма субъективных впечатлений, расчленяющихся на мельчайшие частицы. Пруст ловит каждый миг, все стадии перемен вечно изменчивого мира «элементарных частиц». С детских лет Пруст обладал способностью необычайно интенсивно воспринимать различные детали внешнего мира, запоминая их на всю жизнь. Внешний мир оборачивается к воспринимающему своей чувственной стороной, своей плотью, запахами, цветами, [звучаками](#), составляя подлинно импрессионистические пейзажи, которыми насыщен роман Пруста.

Движущей силой поступков героя становится подсознание. Характер не развивается под воздействием окружения, меняются моменты его существования и точка зрения наблюдателя. Впервые *личность осознается* не как сознательный индивидуум, но как *цепь последовательно существующих «Я»*. Поэтому образ часто строится из ряда зарисовок, дополняющих друг друга, но не дающих целостной личности (Сван представлен в разных ситуациях как несколько разных людей). Здесь последовательно проводится мысль о непостижимости человеческой сущности. Сознание человека дискретно. В нем выделяются несколько слоев: рациона, это там, где действуют законы логики, далее идет подсознание, где все пульсирует, там как бы нет связи между явлениями, но там нет логических связей, там действуют законы ассоциативного мышления, то есть все связано по закону ассоциаций. Это все в модернистской литературе активно используется. Пруст для характеристики сознания Марселя строит сложные изысканные ассоциации, что характеризует изысканную, развитую фантазию героя. Мышление Марселя очень сложное, ассоциативное. Его поток сознания это рассказ о времени, о ситуации, о самом Марселе, о том, какой он человек. Все это мы можем узнать из бесконечной вязи повествования, лексически и ритмически организованной.

Романы Пруста- это бесконечно тянущаяся [ткань](#) сознания. При этом бессмысленно пересказывать содержание. Очень часто цитируемый образ из этого романа это печенье Мадлен, запах печенья ранним утром вызывает у героя массу ассоциаций, унося его в далекое детство. Наша память — это одна из важнейших характеристик нашего потока сознания.

Для Пруста сознание человека это сложный комплекс, это и рациональная деятельность, и иррациональная деятельность, и

подсознательное, это все то, что составляет суть каждой человеческой личности, то, что придает ей индивидуальность. Прусту самое главное воспроизвести внутреннюю жизнь, и все его произведения так и выстроены, перед нами развернут с наибольшей полнотой поток сознания героя. Модернизму это очень свойственно.

Поток сознания- это:

1. объект описания, то, что описывается модернистами, именно в нем с точки зрения модернистов сосредотачивается жизнь человека;
2. это новое художественное средство, оказалось, что традиционными художественными средствами внутреннюю жизнь человека описать невозможно, писатели модернисты разработали новый художественный прием, технику потока сознания, это новый прием организации текста.

Этот прием может быть использован в любой эстетической школе, он нейтрален, и это не принадлежность одного только модернизма (например, модернист Кафка этим приемом не пользовался, а реалист Фолкнер использовал).

*Пруст пишет повествование типа романа-биографии, но он принципиально иной, там последовательность событий представлена не напрямую, как это принято в классическом романе-биографии. Более того, последовательность событий вообще не является предметом описания, хотя ее можно реконструировать.

Можно реконструировать и систему отношения героев, их принадлежность к социальной системе, их социальный статус. Но Пруста это интересует мало. Он организует повествование иначе, его биография это рассказ о жизни человеческого "я" в буквальном смысле этого слова. Он раскрывает внутреннюю жизнь своего героя, его, кстати зовут Марсель, описывает потоки переживаний, вызываемых объективным миром. Автор представляет непосредственный ход этого потока, и в этом он пытается быть объективным, он пишет так, будто автора нет, он не пытается интерпретировать, что всегда писатели делали всегда, явно или неявно. Пруст как бы фотографирует картину человеческого сознания, удаляясь полностью из этой картины.

* В создании образа повествователя господствует «Я», т.е. герой - не тень автора, но словно бы сам автор (герой-рассказчик наделен всеми чертами жизни Пруста, вплоть до газеты, в которой работал). Пруст не доверяет тому, что выходит за пределы личного опыта, поэтому «я»

повествователя господствует в романе, этом своеобразном дневнике воспоминаний. Поэтому герой уже не роллановская «тень» автора, но словно бы сам автор. Во всяком случае герой-рассказчик болеет астмой, как и Пруст, печатает статьи в газете «Фигаро» и т.д. Все персонажи романа — родные героя-автора или же хорошие знакомые, все — из «его сознания». Пруст отличал свой роман от роллановского по тому признаку, что сознание для Роллана — «сюжет», тогда как сознание присутствует в книге только тогда, когда она им, сознанием, творится и свою подлинность, «аутентичность» сохраняет.

* Время для Пруста - это внутреннее время, это те процессы, которые в человеке протекают. Поэтому изобразить жизнь для Пруста это значит изобразить поток, текущий через сознание, в него включаются и объективные объекты, но они тоже пропущены через сознание.

У модернистов особый взгляд на время. Для них астрономическое время мертво, время- это только точка в потоке нашей жизни. В реалистической литературе важна информация, которую несет текст, там будет более или менее точное указание на то, когда происходят события, но для человеческого сознания не свойственно помнить точные даты, но мы выстраиваем ассоциации, мы помним последовательность событий, мы не помним день, когда что-то произошло, но очень часто можем восстановить эмоции по этому поводу, то, что было накануне, что было утром этого дня, и именно этим свойством человеческой памяти и пользуются модернисты.

* Темы — а) традиционная для французской литературы бальзаковская тема утраченных иллюзий; б) тема нетождественности человека и художника в структуре творческой личности: нет зависимости таланта от человеческих качеств личности. По мнению Пруста, художник — это тот, кто может престать жить собой и для себя, может «превращать свою индивидуальность в подобие зеркала».

* Метод М.Пруста — трансформация реалистической традиции на уровне импрессионизма, не классического (конца XIX в.), а модернистского (начала XX я.. Основа — философия Бергсона (интуитивизм), вслед за которым Пруст считал, что сущность - это длительность, непрерывный поток состояний, в котором стираются грани времен и определенность пространства. Отсюда понимание времени как безостановочного движения материи, ни одно из мгновений и фрагментов которого не может быть названо истиной. Т.к. все — в сознании, в романе нет хронологически ясности, преобладают ассоциации (то пропадают годы, то растягиваются мгновения). Целостное подчинено детали (из чашки чая, ее вкуса и запахов,

пробудивших воспоминания, выплывает внезапно «весь Комбре со своими окрестностями»).

* Стиль романа — поразил современников. На уровне композиции - **кинематографичность видения** (образ Свана — как будто смонтирован из кусков). Лексика отличается нагромождением ассоциаций, метафоричностью, сравнениями, перечислениями. Синтаксис сложен: передавая ассоциативное мышление, фраза развивается свободно, расширяется как поток, вбирая риторические фигуры, дополнительные конструкции и заканчивается непредсказуемо. При всей сложности структуры, фраза не ломается. Словесная **ткань** прустовского романа, необычайный синтаксис — непосредственное выражение этого пассивного, порой полудремотного состояния, в котором пребывает повествователь. Невозможно представить, чем закончится предложение, как построится его капризная линия. В языке Пруста, как кажется, ничто заранее не продумано, фраза свободно разливается, обрастая сравнениями, перечислениями, метафорами.

Весь конец 19 века идет поиск художественных, эмоциональных, а не только информационных качеств слов. Писатели приходят к мысли, что **язык** имеет огромное число возможностей. Слова могут и не нести оценки, но организация языка, определенный ритм фразы дают оценку, нужную автору. Например, рваный ритм фразы может выдать раздражение, даже если слова нейтральны. Автор имитирует интонацию грамматикой, организацией слов, выбором слов, такие фразы воспринимаются не на уровне логики, а на уровне ощущений и ассоциаций. Все в итоге служит характеристике внутреннего "я" человека, так как восприятие предмета не характеризует сам предмет, это характеристика воспринимающего сознания, его настроения, например.

Астрономическое время повернуть вспять невозможно, но, благодаря памяти, некоторые события мы можем переживать как бы заново, вспомнив его, в нас как бы вспыхивает поток сознания, который владел нами тогда, мы переживаем заново эмоции.

Поток сознания, таким образом, богат нашим прошлым, поэтому так сложно организован поток жизни, текущий в нас, в нем буквально соединены настоящее и будущее, это так же можно показать только новыми художественными средствами.

Модернисты расширили возможности авторского письма, а не только создали новую философию, они дали читателю новые возможности самопознания. Святая троица модернизма: Пруст, Джойс, Кафка.

I МИРОВАЯ ВОЙНА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Особую страницу в мировой литературе составляют те произведения, центральной темой которых является I мировая война. Она получала отражение в романах как предмет исследования и оказала существенное воздействие на художников, стимулировала поиск иных художественных средств при разговоре о мире, о смысле жизни, о человеке. Мир изменился и в политическом отношении, и в социальном, изменились стиль и качество жизни. Все эти моменты воздействовали на человеческое восприятие жизни, заставляли по новому смотреть на мир. Война покончила с историческим оптимизмом 19 века. Это была первая война, в которой воевали не профессионалы, а люди, призванные в армию, "солдатская масса", то есть те люди, которые еще вчера были рабочими, клерками, такого не было раньше. Это причина психологических сдвигов в мироощущении.

Изменился сам характер войны, способ ее ведения. Раньше войны велись "кампаниями", зимой отдыхали, летом воевали, причем воевали профессионалы.

I мировая война это первая и последняя позиционная война. В течение четырех лет Европа была перерезана линией фронта. Понятие "солдатская масса" становится очень значимым, знаковым, имеет под собой очень конкретные основания. Кончилось время парадных форм, введена была форма хаки, чтобы сливаться с землей. Получалось, что вчера ты еще кто-то, а сегодня – "единица солдатской массы". Появляется момент размытости, покушение на основу основ западного отношения к себе, на философию индивидуализма, на доктрину личности, самооценности, самодостаточности человеческой личности. Эта идея индивидуализма, из поколения в поколение воспитывавшаяся в человеке, оказывается несостоятельной. Человек должен стать частью безликой, автоматизированной в своих действиях массы, а масса это "пушечное мясо", именно в эти годы появляется это определение.

Кончается эпоха сражений "глаза в глаза", смерть приходит неизвестно откуда. Массовость смерти, ее анонимность, все это колоссальный удар по идее самодостаточности отдельной человеческой личности. Это был удар по гуманизму, по идее, что человек это мера всех вещей. Через призму этих исторических моментов и надо воспринимать литературу о первой мировой войне. Отсюда насыщенность натуралистическими сценами, это свойственно всем, кто писал об этой войне. Писатели пытались дать ответы на вопросы, которые мучили их современников: почему эти ужасы возможны, что с ними

можно делать. Поэтому литература о I мировой войне как бы распадается на две группы:

1. Одна часть произведений о войне пишется теми, кто на этой войне сам не воевал по возрасту, это Роллан, Т. Мани, Голсуорси, создающие достаточно отстраненные повествования.

2. Вторая группа произведений – это произведения писателей, чья жизнь как писателя началась с войны. Это ее непосредственные участники, люди, пришедшие в литературу, чтобы передать при помощи художественного произведения свой личный жизненный опыт, рассказать жизненном военном опыте своего поколения. Кстати, вторая мировая война дала аналогичные две группы писателей.

Самые значительные произведения о войне написаны представителями второй группы. Но и эта группы тоже в свою очередь подразделяется на две подгруппы:

1. Война привела к возникновению целого ряда радикальных движений, радикальных идей, концепций, к общей *радикализации общественного сознания*. Самый зримый результат такой радикализации это те самые революции, которыми эта война заканчивается. Шоу обозначил не только возможности, но и необходимость этой радикализации еще в 1914 году, когда он написал статью "Здравый смысл и война": "Самым разумным делом для обеих воюющих армии было бы перестрелять своих офицеров, разойтись по домам и произвести революцию". Так и произошло, но только через 4 года.

2. Вторая часть участников этой войны вышли из нее, разуверившись во всем: в человеке, в возможности изменения к лучшему, они вышли из войны травмированными ею. Эту часть молодых людей, которые соприкоснулись с войной, стали называть *"потерянное поколение"*. Литература отражает это разделение мировоззрений. В части произведений мы видим рассказы о радикализации, к которой приходит человеческое сознание, в другой — разочарование. Поэтому нельзя называть всю литературу о I мировой войне литературой потерянного поколения, она гораздо более многообразна.

ХЕМИНГУЭЙ

Он сам очень сердился, когда его причисляли к потерянному поколению, и в чем-то был прав, хотя для нас он первый ассоциируется с такой литературой. Само это определение вошло в обиход, благодаря ему, оно из эпитафии к его первому роману "И восходит солнце" — "Все мы потерянное поколение".

Его произведения 20-х годов это классические произведения литературы потерянного поколения. Это прежде всего его первый сборник рассказов "Наше время", который вышел в 1925 году. В нем это мироощущение очень хорошо зафиксировано. В этих рассказах разделение тематическое: война, до войны, после войны. Этот цикл выстроен в технике потока сознания. Большие рассказы набраны обычным шрифтом, маленькие рассказы набраны курсивом. Графически обозначается перебив в манере повествования. В результате эти отдельные эпизоды монтируются в некую целостность. У этого сборника есть неофициальное название "Рассказы Ника Адамса", настолько точно они сопоставлены.

"И восходит солнце".

Это роман о послевоенном времени, война присутствует как часть воспоминаний об этом времени, но именно война определяет все поступки героев. Война в них живет.

"Прощай, оружие". (1929)

Этот роман описывает события первой мировой войны. Он показывает, что в этой ситуации люди пытаются защитить себя, свое собственное я. Война это колоссальная молотилка. У Хемингуэя позиция циническая, ироническое отношение, отчужденный взгляд на все это. И девочки в борделе, которых не меняют уже вторую неделю, это уже старые боевые товарищи. Но это цинизм во спасение. В этом контексте практическая вещь это бегство от войны. Это прежде всего формальное бегство - дезертирство. Именно это и делает герой, он бежит от войны. Но это не акт трусости, а акт мужественности, акт сопротивления. За этим стоит целый пласт первой мировой войны. Но любовь это тоже способ отстоять себя, способ сохранить себя. Любовь молодых людей это тоже акт мужества. Вопреки той реальности, которая давит и уничтожает тебя как личность, это большое чувство помогает тебе выстоять. Это мужество в себе. Любовь, дружба в итоге оказываются слишком хрупкими и спастись не помогают.

Надо посмотреть на повествование несколько попристальнее, так как Хемингуэй совсем не так прост. Как это кажется на первый взгляд. Его простой способ письма хранит в себе большие глубины. Это происходит оттого, что Хемингуэй не только изучает окружающую реальность, но и бросает внимательный взгляд на литературу вокруг него. Повествование в романе ведется от первого лица, перед нами рассказ самого Фредерика Генри о событиях, которые с ним происходят. Человек, который рассказывает сам о том, что он пережил минуту назад, дает вольно или невольно, но всегда, свою версию событий и то, каким ему это событие представляется на данный момент. Если событие произошло вчера, то он показывает, как он это событие видит сегодня. Человек каждый раз об одном и том же событии

будет говорить по-разному, даже пытаюсь передать одно и то же. Это закон психологии реальной личности. Рассказ Фредерика Генри, это не одномоментное повествование, а рассказ с некоторой дистанции.

Мотив дождя становится мотивом всего произведения, там постоянно упоминается погода, это важно на фоне лаконичного стиля. В этом повествовании отсутствуют лишние детали. И вот в нем солнце светит всего два раза. Второй раз тогда, когда Фредерик вместе с Кэтрин убежали от войны и наслаждались мирным утром. А вот остальное время, если речь идет о погоде, то это дождь. Но та часть Европы, где происходит действие, обладает хорошим климатом, поэтому трудно поверить, что там действительно все время идет дождь. Ответ на этот дождь заключается в самом романе. Солнце светит только тогда, когда есть надежда, что жизнь сделает новый поворот. Мы понимаем, что Фредерик всю свою жизнь будет помнить этот дождь. Ведь мы, рассказывая о том или ином событии, отбираем те или иные детали, которые потом представляются значимыми. В подсознании Фредерика в первую очередь всплывает этот дождь, дождливая погода и настроение, связанное с ней. В этом гладком повествовании есть фразы, которые не очень понятны, это, например странная фраза о ловушке. Эти фразы это не часть повествования, не часть размышлений Фредерика, относящихся к моменту события. Это те невольные автокомментарии, которые всегда делает человек, рассказывающий о событии уже после его завершения. Отсюда возникает расширенное толкование. В этом контексте оказывается значимым хвостик фразы «Жизнь ломает каждого». Фредерик это то, кого жизнь сломала. Но сам факт того, что он нам об этом рассказывает, означает, что он выжил, выжил со шрамом в душе, но он стал крепче на излом. Таким образом, перед нами не просто повествование о том, как появляются на свете люди потерянного поколения. А это рассказ человека, который сам все это испытал, сам через это прошел. Это очень существенный момент этого романа, который выделяет этот роман во всей литературе потерянного поколения.

Да, всегда есть в мире хотя бы 20% людей, которые уверены, что человек должен жить дальше, что человек даже с изломами в душе, может выжить и стать крепче. Не просто выжить и не просто существовать. Человек обязан и дальше жить полноценно. Последующие произведения, а это прежде всего повести и рассказы, содержат кодекс чести хемингуэйевского героя. Это жизнь с полной, отдачей сил в каждодневной, ежеминутной готовностью к смерти. Но человек не должен пребывать в ожидании смерти, он должен жить. Отсюда все эти мотивы большой охоты, большого спорта, бокса, корриды. Коррида это единоборство слабого человека и огромного сильного животного. Бык это жизнь, жизнь яростная, сильная, беспощадная, которая стремится тебя уничтожить. Слабый человек может устоять перед напором жизни, только борясь с ней на грани всех своих сил. Если матадор

расслабился, начнет халтурить, то он погиб однозначно. Только на пределе своих возможностей можно выстоять.

Но существует и дальнейшая линия показа людей потерянного поколения, которые никак не имеют возможности преуспеть из-за их слабости. В 1935 году Хемингуэй публикует журнальную версию одного из самых известных своих рассказов «Служебный мандат». Эта публикация вызвала скандал, так как автор уравнил своего героя и своего друга-соперника Фицджеральда. Скандальным это сравнение стало потому, что его герой Гарри, умирающий долго и мучительно от гангрены, не выполнил долга перед своими товарищами. Гарри делает многое из того, что делал сам Хемингуэй, он женился на богатой женщине (Хемингуэй был женат несколько раз), но писатель сознательно оценил этот поступок как предательство самого себя. Эта маленькая деталь имеет огромный смысл. В этом отличие нового героя Хемингуэя от Фредерика Генри, который, как известно, убегая с фронта, произносит: «Я заключаю сепаратный мир. Я выхожу из игры.» Для него жизнь это игра, а его «я» абсолютно, тотально свободно. Новые произведения это колоссальный шаг. революционный шаг в мировоззрении писателя. Герой одного из произведений 1937 года произносит, умирая, что человек Один не может ни черта. То есть абсолютно потеряно «я». Далее случается гражданская война в Испании, и об это один из самых сильных романов Хемингуэя 40-х годов, это роман «По ком звонит колокол». Это масштабный роман о гражданской войне, трагический роман. Начинается вторая мировая война, гражданская война в Испании проиграна. Сквозная мысль романа сконцентрирована в эпиграфе, который является цитатой из философской проповеди английского поэта и философа-метафизика Джона Дона. Но это мысли самого Хемингуэя. Именно частью человечества ощущает себя герой романа Роберт Джордан, который приехал воевать в Испанию. Важна мысль. Которой заканчивается роман: «Если мы победим здесь и сейчас, то мы победим». Это уже не «я». А «мы». Это размышления Джордана, он высказывает, умирая, еще одну мысль, а именно: «Жизнь - хорошая штука, и за нее стоит драться». Опять разница с Фредериком, который, выжив, называл жизнь «трагедией, исход которой предрешен».

В этой книге, как и во всем последующем творчестве Хемингуэя, звучит настроение потерянности. Остается только одно, что человек сам должен осознать, абсолютно отказаться от свободы воли, свободы выбора Хемингуэй не может. Он говорит, что у человека есть долг перед человечеством, каждый человек должен для себя осознать наличие этого долга и должен добровольно принять его на себя, а, приняв. Идти до конца, Вот так и Роберт Джордан. Он понимает, что если они будут, продолжать эту операцию, то погибнет и он, и испанские партизаны, которые ему помогают. В этой операции нет смысла в военном отношении, но он не отменяет операцию, так как он сказал, что он ее выполнит. Он принял на себя исполнение этого долга, ему это важно не в

оперативно-тактическом военном плане, а как выполнение долга перед человечеством.

В этом романе происходит еще одна интересная вещь с точки зрения поэтики. Хемингуэй почти всегда пишет от первого лица, он все показывает через призму личности, Хемингуэю важно, как герой представляет то, что находится в пределах его знания, личного опыта. Он уничтожает так позицию автора-всезнайки. Автор может только тем или иным способом представить вам персонажи, но себя он должен ограничивать. То, что делает герой необходимо поставить в контекст общих событий, чтобы мы увидели единство личного и частного, частной жизни и общей схватки в Испании. И тогда он делает не характерную для него, рационалиста и циника, вещь. Хемингуэй вспоминает про старый добрый прием сна. Роберту Джордану снится вещий сон, это прием в стиле аж готического романа 18 века. Это сон о том, как в ставке ругаются между собой Кольцов и прочая компания. Хемингуэй идет на это, понимая грубость этого приема, но иначе ему не обойти рамки, в которые он себя загнал.

В последующем творчестве Хемингуэя нет никакого мироощущения человека, осознающего свою причастность тому, что происходит. Настроения этих последующих романов, повестей, рассказов очень разные. Но оно обусловлено тем, что происходит вокруг Хемингуэя в этом современном мире 40-50-х годов. От этого зависит мироощущение самого Хемингуэя и его героев. Тогда оптимизм конца войны сменился мрачными настроениями холодной войны, человек = пешка в этой игре, игре очень циничной, которая стремится подчинить себе не отдельное человеческое «я», а просто том коллектив. Который есть в настоящем мире. За роман «Старик и море» Хемингуэй получил Нобелевскую премию. Это, по мнению литератора, самое сильное его произведение. Оно написано в 1952 году на пике холодной войны. Это одно из очень немногих оптимистических произведений той поры. Здесь есть все: и трагедия существования, одиночество старика Сантьяго, но там нет одиночества.

Сантьяго один борется с акулой, с рыбой, с морем. Но он не минуты не ощущает себя одиноким, одиночкой как Фредерик Генри, так как есть люди его деревни. Есть мальчик, который к нему приходит, есть береговая охрана. Которая если надо придет к нему на помощь, есть солнце, море звезды. Есть человечество. И старик Сантьяго ощущает себя причастным, он часть этого человечества. Тестом на верность человечеству является необходимость доказывать каждый раз. доказывать себе и другим, что ты человек-действующий. Отсюда двусмысленность финала. С одной стороны Сантьяго доказывает, что он состоятелен в этой жизни, он ловит эту большую рыбу и приволакивает ее к берегу. Но нет триумфа. Есть скелет рыбы, который показывает размеры этой рыбы. Но Сантьяго это рыбак-профессионал, он продает рыбу, и на это живет. Нет материального эффекта, эта рыба не

решает реальных проблем его жизни. И ему снова надо идти в море, снова и снова ловить рыбу, снова и снова держать себя как человек.

Что касается самого Хемингуэя, дела его в личном плане становились все хуже и хуже. За ним следили, и это была не паранойя, но паранойя тоже, видимо развивалась. Согласно своему кодексу, он не собирался превращаться в сумасшедшего, и его поступок, это поступок мужественность человека.

Творчество Хемингуэя достаточно хорошо известно у нас и в Европе. Американцы считают, что он не самая интересная фигура того времени, но им было из чего выбирать. Поколение Хемингуэя – это поколение, давшее Америке огромное число талантливых писателей, это поколение вывело Америку на передовые позиции в мире. До этого литература находилась там в позиции догоняющего, Поколение же 20-х годов дало массу разнообразных имен.

Лекция 28. Экзистенциализм: Камю, Сартр

После 1945 года начинается новая эпоха со всех точек зрения в социальном, политическом, экономическом, философском, культурном плане. Встал вопрос: что будет? После войны этот вопрос занимал всех и вся. Вариантов ответов было много. С одной стороны – оптимизм, а с другой – пессимизм, но пессимизм не прямолинейный. Человечество стало держать и ощущать себя "скромнее", прежде всего потому, что человеку в связи с открытиями в науке и технике открывается средство, как убивать себе подобных. Поэтому во 2 половине 40-50-х годов вспыхивает новая звезда в философии — экзистенциализм.

Экзистенциализм (фр. existentialisme от лат. exsistentia – существование), философия существования – направление в философии XX века, рассматривающее человека как уникальное духовное существо, способное к выбору собственной судьбы.

Экзистенция трактуется как противоположность эссенции (сущности). Если судьба вещей и животных предопределена, то есть они обладают сущностью прежде существования, то человек обретает свою сущность в процессе своего существования. Основным проявлением **экзистенции** является свобода, которая подразумевает тревогу (ответственность) за результат своего выбора.

Необходимо признать, что экзистенциализм как философское направление никогда не существовал и не существует. Противоречивость

этого исходит из самого содержания «экзистенции», так как она по определению индивидуальна и неповторима, означает переживания отдельно взятого индивида, непохожего ни на кого. Неким аналогом экзистенции можно считать душу человека.

Исходя из этой противоречивости, следует уточнять, что практически никто из мыслителей, причисляемых к экзистенциализму, не был в действительности философом-экзистенциалистом. Единственным, кто четко выражал свою принадлежность к этому направлению, был Жан-Поль Сартр. Его позиция была обозначена в докладе «Экзистенциализм — это гуманизм», где он и предпринял попытку обобщить экзистенциалистские устремления отдельных мыслителей начала XX века.

Эта философия обретает широкую популярность после войны по 2 причинам:

1) базовые идеи: мир бытия - хаос, абсурд, нечто, что не имеет ни причин, ни следствий, нечто, что невозможно познать и, соответственно, чем невозможно управлять, и человек перед лицом этого бытия бессилен, он лишь частичка, слабо собой управляющая и потому совершенно не обладающая способностью управлять миром. Разговоры о том, что мир управляем, – это все разговоры прошлых философских систем. Единственное, на что может рассчитывать человек в этом новом качестве – гуманизм. Для них гуманизм – это возможность человека заниматься самопознанием. Познать мир внешний, других людей человеку не дано. Единственное возможно – познать самого себя. Обратись к себе, и когда ты примешь эту картину мира, то обретешь, что у человека на самом деле колоссальные возможности и когда он поймет, что он одинок, что нет никаких связей, то тогда мы лишимся необходимости следовать всем правилам, принципам, установкам, законам, то, что надо сделать это... или другое. Вам говорят, что улицу надо переходить в положенном месте, а экзистенциалисты этой связи не видят. Автомобиль сам по себе, вы сами по себе, улица сама по себе, т.е. не нужно учитывать никаких правил, следовательно, человек свободен от всех правил, установок, который человечество веками культивировало.

Следовательно, принявший экзистенциалистский взгляд человек приобретает невероятную внутреннюю свободу своего существования.

2) 2 категория – категория случайности: все происходит, потому что происходит. Это все классические постулаты раннего экзистенциализма.

"Жизнь – это не проблема (большая, состоящая из цепочки маленьких), которую надо решить, а реальность, которую надо пережить" (Киркегор). Эта реальность состоит из мгновений. Надо пережить каждое из этих мгновений.

Причем солнце светит, ветер дует, нога болит или не болит, настроение хорошее или не хорошее — каждое мгновение надо воспринять. Философия привлекательная для этого времени.

Идейные истоки философии экзистенциализма — философия жизни, феноменология Гуссерля, религиозно-мистические размышления Кьеркегора.

Сторонники версии экзистенциализма как философского учения различают *экзистенциализм религиозный* (Марсель, Ясперс, Бердяев, Бубер) и *атеистический* (Хайдеггер, Сартр).

В философии существования нашёл отражение кризис оптимистического либерализма, опирающегося на технический прогресс, но бессильный объяснить неустойчивость, неустроенность человеческой жизни, присущие человеку чувство страха, отчаяния, безысходности.

Философия экзистенциализма — иррациональная реакция на рационализм Просвещения и немецкой классической философии. По утверждениям философов-экзистенциалистов, основной порок рационального мышления состоит в том, что оно исходит из принципа противоположности субъекта и объекта, то есть разделяет мир на две сферы — объективную и субъективную. Всю действительность, в том числе и человека, рациональное мышление рассматривает только как предмет, «сущность», познанием которой можно манипулировать в терминах субъекта-объекта. Подлинная философия, с точки зрения экзистенциализма, должна исходить из единства объекта и субъекта. Это единство воплощено в «экзистенции», то есть некой иррациональной реальности.

Согласно философии экзистенциализма, чтобы осознать себя как «экзистенцию», человек должен оказаться в «пограничной ситуации» — например, перед лицом смерти. В результате мир становится для человека «интимно близким». Истинным способом познания, способом проникновения в мир «экзистенции» объявляется интуиция («экзистенциальный опыт» у Марселя, «понимание» у Хайдеггера, «экзистенциальное озарение» у Ясперса), которая являет собой иррационалистически истолкованный феноменологический метод Гуссерля.

Значительное место в философии экзистенциализма занимает постановка и решение проблемы свободы, которая определяется как «выбор» личностью одной из бесчисленных возможностей. Предметы и животные не обладают свободой, поскольку сразу обладают «сущим», эссенцией. Человек же постигает своё сущее в течение всей жизни и несёт ответственность за каждое совершённое им действие, не может объяснять свои ошибки «обстоятельствами». Таким образом, человек мыслится экзистенциалистами

как строящий себя «проект». В конечном итоге, идеальная свобода человека — это свобода личности от общества.

Эта философия взрастила свою литературу. Через художественные произведения, доступные простым смертным, идеи экзистенциализма вошли в историю.

История и представители

В России экзистенциализм возник накануне Первой мировой войны 1914—1918:

Л. Шестов

Н. А. Бердяев

В Германии экзистенциализм возник после Первой мировой войны:

К. Ясперс

М. Хайдеггер

М. Бубер

Нашел своих последователей в период Второй мировой войны 1939—1945 во Франции:

Ж.-П. Сартр

Г. Марсель

М. Мерло-Понти

А. Камю

С. де Бовуар

В 1940—1950-е годы экзистенциализм получил распространение и в других европейских странах:

Австрия:

В. Франкл (логотерапия)

Италия:

Э. Кастелли

Н. Аббаньяно

Э. Пачи

Испания:

Х. Ортега-и-Гасет (относительно близок)

Своими предшественниками экзистенциалисты считают:

Блеза Паскаля,

Сёрена Кьеркегора

Франца Кафку

Мигеля де Унамуно

Ф. М. Достоевского

Фридриха Ницше.

ЖАН-ПОЛЬ САРТР

Если Ф.Кафка только ставит проблему абсурдного мира, то в творчестве А.Камю и Ж.-П. Сартра абсурдный мир - это точка отсчета.

Жан-Поль Сартр (1905-1980) – преподаватель философии, участник Сопротивления (перенес фашистский плен), интеллектуал, последовательный в своих убеждениях принципиальный человек. В 1964 г. отказывается от Нобелевской премии: «Я, разумеется, отказываюсь от 250000 крон, ибо не хочу быть закрепленным ни за Западным, ни за Восточным блоком. Но вместе с тем, нельзя требовать от меня, чтобы я за 250 000 крон отказался от принципов, которые являются не только моими собственными, но разделяются всеми моими товарищами» («Почему я отказался от премии»).

Свободный от ярлыков, от ангажированности, он ставит свободу в центре своего понимания абсурда. Как говорил сам Ж.-П. Сартр в работе «Бытие и ничто»: *«бытие не имеет ни повода, ни причины, ни необходимости».*

В романе «Тошнота» (1938) изображается процесс обнаружения абсурда. Если хотите узнать идеи экзистенциализма, очень удобно читать этот роман, он как учебник. В форме дневника, но дневник особого рода: дневник не индивидуума, а дневник индивида, человеческого существа, которое находится в особой ситуации. Вы читаете этот дневник, вы закончили его читать, и вы ничего не знаете о человеке, авторе этого дневника (**Антуан Аркантен**). *Дневник не личности, а существа.* Человек вдруг без видимых на то причин начинает как-то иначе смотреть на мир вокруг и на себя самого. Он живет обычной жизнью и вдруг ловит себя на мысли, что мир как будто на кусочки рассыпается, привычные вещи становятся непривычными. Героя преследует ощущение тошноты – «тягостное замешательство перед бесчеловечным в самом человеке, невольная растерянность при виде того, чем мы являемся на самом деле» (А. Камю «Стены абсурда»). По мнению Сартра, мы все являемся вещами. Аркантен ведет дневник, в котором описывает озарения – моменты, когда обнаруживает абсурд. *В романе мир предстает как бессмысленная, агрессивная, засасывающая масса вещей. И тошнота - признак слияния человека с этой массой.*

Герой решает начать дневник, чтобы разобраться. Он фиксирует ход своих мыслей, эмоций, переживаний, когда находится в этой пограничной ситуации, когда ему вдруг открывается, что в этом мире все случайно и все просто существует, включая его самого. Прелестный эпизод: белая стена, залитая солнцем, навстречу друг другу идут парень с девушкой, ярко одеты, все ждут момента, когда они встретятся и поцелуются, но они... проходят мимо. Эта картина – это то, что он создал. (Роман жены Сартра Симоны Дюбуа "Прелестное создание" (или "Прелестные картинки"?). Там героиня декоратор, дизайнер, она работает над тем, чтобы некоторые предметы собрать в единую картинку. Она идет мимо витрины, видит там перчатки, ей страшно хочется их купить, она заходит и покупает их; а когда приходит домой, рассматривает их и спрашивает, зачем она их купила? Но она профессионал, она понимает, что все это положено в таком сочетании, что все объединяется в "прелестную картинку", вызывающую нас побежать и что-то купить.) То же самое у Сартра. Ему открывается, что *картины мира не существуют.* А есть хаос, перед которым человек гол и бос, что от человека зависит, он может принять или отступить. В пограничной ситуации возможно и то и другое.

В момент выбора Аркантен (Сартровский герой) делает этот шаг и ощущает эту свободу, возможность действительно ощущать эти элементы бытия (когда мы предметы определяем в классы: из деревьев состоит лес, на столе свечка... и т.д.) Аркантен вдруг видит этот предмет, которое называется "дерево" не в том смысле, что оно принадлежит к классу предметов, а как что-то уникальное. Он видит эту кору, ее неровности, как некое уникальное, каждый листочек, эти ветки, эти корни, он как бы ощущает себя этим

деревом, он чувствует жизнь этого дерева неповторимого, единственного. Вот это и есть та самая реальность.

- **Спасение человека** - в отчуждении, в освобождении от этого мира путем признания его абсурдности
- В освобождении от общества, которое состоит из «вещей» и навешивает ярлыки (отказ от любви, от нобелевской премии)
- В отчуждении от самого себя, как от вещи («Ничего я не понимаю в моем лице, я даже не знаю, красивое ли оно или уродливое. Думаю, что уродливое – поскольку мне это говорили. Но меня это не волнует. По сути, меня возмущает, что лицу вообще можно приписывать такого рода свойства – это все равно что назвать красавцем или уродом горсть земли или кусок скалы...»)
- В освобождении от ложной деятельности (коей в романе предстает историческая наука, искусство), поскольку всякое действие бессмысленно и губительно.
- В привнесении в мир личностного начала (книга, которую решает написать Рокантен): «Книга должна быть прекрасной и твердой как сталь, такой, чтобы люди устыдились своего существования». Это свобода творчества, которая примирит человека с собой и повлияет на мир.
- В обретении свободы через выбор (этот мотив будет основным в драме «Мухи» 1940 г.).

В позднем творчестве, после войны Сартр конкретизирует мысль, говоря о том, что свобода – это не отчуждение, но прежде всего свободный выбор борьбы за освобождение (а не абсолютный бунт как считал А. Камю).

Сборник рассказов "*Стена*". Все это пишется в годы войны, он создает цикл "*Дороги свободы*". Но, с точки зрения литературы, это не очень удачные произведения, потому что они насыщены философскими отступлениями. Потом он опять возвращается к философскому эссе. Уже в начале 40-х годов становятся популярными его философские трактаты. Субъективно человек должен ощущать что-то типа ответственности, человек реализуется только в действии, и действие должно быть направлено во вне самого человечества "И действовать надо так, как будто глаза всего человечества обращены на тебя". Именно на этой картинке экзистенциализм сломается в 60-е гг., и его популярность сходит на нет. Уловить эти иллюзорные нюансы между понятием ответственности и свободы довольно трудно.

Но все это присутствует и в творчестве Альбера Камю.

АЛЬБЕР КАМЮ

Альберт Камю (1913-1960) – филолог, поклонник Достоевского, участник Сопротивления, лауреат Нобелевской премии 1957 года. В отличие от Сартра не разделял взглядов экзистенциализма и отрицал свою принадлежность к этому направлению.

Автор своеобразный, талантливый, и они чаще спорили с Сартром, чем соглашались. Один раз Камю предложил Сартру написать совместное открытое письмо, где заявить, что они не являются полностью единомышленными, и о том, что они чаще спорят, чем соглашаются, каждый по-своему. Сартр пишет очень густым, насыщенным языком, у Камю проза простая, лаконичная. Про него написал Ролан Барт (филолог 20 века): **"проза с нулевым градусом письма"**. Действительно, как будто все спокойно. Очень часто его произведения оказываются обманчивы. В этом смысле очень обманчив роман "Посторонний", который является отображением теоретических взглядов, изложенных в работе «Миф о Сизифе». Согласно этой статье:

- Мир неразумен и не имеет смысла, что обнаруживается в чуждости мира: ...нас ждет ощущение нашей чужеродности в мире. В недрах красоты залегает нечто бесчеловечное, и все вокруг – эти холмы, это ласковое небо, очертания деревьев – внезапно утрачивает иллюзорный смысл, который мы им приписывали. То мир и человек вне смысла, которым пытаемся их наделить.
- Абсурд – это разлад, который коренится ни в человеке, ни в мире, а в их совместном присутствии («Стены абсурда»). Он возникает из их столкновения и в настоящее время это единственная связующая нить между ними.
- Абсурд – крайнее выражение абсурдного человека, продолжавшего бессмысленное существование с упорством обреченного, единственная истина для которого – бунт как разрыв с действительностью.
- Открытие абсурдности жизни позволяет окунуться в нее со всей безудержностью, абсурдный мир наполняет всю человеческую жизнь, поэтому человек должен действовать так, чтобы чувствовать себя счастливым (А. Камю). Это и будет выражение абсолютного бунта.

«Посторонний» – об отчуждении. Главный герой Мерсо свободен от моральных установок в мире, где нет бога и нет смысла. «Это один из тех простодушных, которые вызывают ужас и возмущают общество, потому что не принимают правил его игры. Он живет в окружении посторонних и сам для них посторонний. И мы сами открыв книгу и еще не проникнувшись

чувством абсурда напрасно пытались бы судить Мерсо по нашим привычным нормам. Для нас он тоже посторонний» (Ж.-П. Сартр «Объяснение Постороннего»).

В 1942 году в Париже оккупированном, произведение целиком основанное на экзистенциализме, но в отличие от сартровского героя Мерсо (герой "Постороннего") прошел эту ситуацию выбора, пережил эту пограничную ситуацию.

Задача для Камю – *показать эту несводимость, отсутствие взаимопонимания между носителями экзистенциалистического понимания и обычными людьми.* Показывают преступление, суд. Мерсо не скрывает, почему он убил араба: он шел по берегу, светило солнце, отражалось в воде, возник силуэт, как барьер между Мерсо, находящимся под действием солнца, и тенью и т.д. Он все это рассказывает но его абсолютно не воспринимают, потому что его спрашивают в абсолютно другие плоскости: "Знали ли вы этого человека? Как вы с ним столкнулись?" А он говорит: "Убил я, убил". А они его спрашивают, почему он так вел себя нал гробом матери? Почему, отчего? А Мерсо говорит, "потому что".

Для него существует только факт, а обычное человеческое сознание хочет все связать воедино. И, собственно, Мерсо казнят не за то, что он совершил, а за то, что он другой. Мерсо — герой этого романа "Посторонний" 1942 года, он живёт реальностью в соответствии с идеями раннего экзистенциализма.

В одной из статей Камю писал: *"Чувство абсурда, когда из него берутся извлечь правило действия, делает убийство по крайней мере безразличным и, следовательно, возможным. Если не во что веришь если нет ни в чем смысла, нельзя утверждать, нет "за" и нет "против".* В этом пассаже четко изложено, здесь нет ни насмешки, ни пафоса, ни утверждения, ни обличения. Здесь есть абсолютно буквальная формулировка, что такое жизнь по Мерсо. "За" и "против" не существует, первооткрыватель ни прав, ни неправ, потому что нет этой категории правоты, нет этой схемы, нет этой зависимости, системы нет никакой. Каждое явление уникально и отдельно в этом абсурде. И абсурд — это не обличение, это констатация, все случайно, все само по себе. Мерсо — это канонический тип свободного человека.

Роман "Чума" (1947) – это произведение, похожее на "Постороннего", но тем не менее абсолютно противоположное. Здесь представлен иной выход из мира абсурда – борьбу и служение людям.

Никто с чумой справиться не может, все бессильны, она сама появляется, сама исчезает, но появление огромных страшных коричневых крыс всеми воспринимается однозначно. Чума – это метафора хаоса бытия.

Мы живем, нам кажется, все упорядоченно. Мы раскидываем маскировочную сеть, иногда случается так, что хаос срывает, сносит эту сеть, и мы вдруг оказываемся непосредственно лицом к лицу. И что тогда? Ничто с этим справиться не может. Это вне возможностей каждого человека.

Деятельность героя – это деятельность, направленная на других людей, на внешнее, деятельность без надежды на успех. Важно, что ты так существуешь; поможет ли твоя деятельность кому-либо – это неважно.

Таким образом, каждый из авторов по-своему решает проблему существования человека в абсурдном мире

По меткому выражению одного из исследователей литературы XX в. «абсурд – это когда все ясно, но ничего не понятно». В I половине XX в. знаковыми фигурами литературы абсурда были Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр и А. Камю, чье творчество оказало влияние на всю литературу XX в., чья концепция абсурда положила начало целому направлению авангардистской культуры конца XX в. – абсурдизму.

Абсурд в переводе с латинского - «нелепый». Именно абсурд, нелепость - основная характеристика ситуации, в которой существует человек. Каждый из авторов вкладывал в понятие АБСУРД свое, вполне определенное содержание и эта разница обусловила различия художественного мира.

Третьим крупным писателем - модернистом после Пруста и Джойса был Кафка. Ему повезло меньше, так как его имя всегда упоминается третьим в этой "святой троице" - это три "кита" модернизма.

Франс Кафка (1883-1924) писатель, чья судьба стала воплощением модернистского отчуждения. Австриец по гражданству, немец по языку, еврей по рождению – эта неразбериха во многом определила взгляд писателя на мир. Семья галантерейщика, юридический факультет Пражского университета. Увлечение поэзией Востока, в частности, китайской поэзией - одно из основных. Степень доктора юриспруденции. Год практики в суде. Работа в комитете по страхованию рабочих. С 1917 – туберкулез и уход на пенсию. Человек физически слабый, впечатлительный, одинокий, более чем скромный (если бы не друг Макс Брод, нарушивший духовное завещание покойного и опубликовавший большую часть, мы бы ничего не знали о существовании писателя).

Произведения Кафки приобрели определенную известность только в пределах Германии и Австрии - германоязычных странах. Его романы "Процесс", "Замок" и "Америка" были опубликованы в 1926 - 27 годах, незадолго до кризиса, потом был 33-тий год и никому это стало уже

неинтересным. Третьим "китом" Кафка стал уже после войны, когда его, как бы по второму разу, открыли американцы. И через Штаты он приходит сначала в Англию, затем в Германию, Австрию, Италию. И 40 - 50 годы называют временем "кафковского ренессанса". У его литературного наследия несколько особый путь, хотя он и был современником наших предыдущих героев и даже написал свои литературные произведения несколько раньше чем они.

Как и Пруст, он прожил недолгую жизнь, более того последние годы он очень сильно болел и умер от туберкулеза. Это усугубляло его мироощущение в последние годы жизни, и то, что он жил и умирал с полным ощущением того, что то, что он делает, он пишет никому не нужно и не интересно. Его жизнь и похожа, и не похожа на жизнь Пруста, у которого его ранние произведения, публикации все-таки привлекли внимание. Кафка существовал в других, жизненных обстоятельствах, что тоже наложило свой отпечаток, потому что его семья хотела что бы он сделал карьеру (а он закончил университет в Праге и стал доктором права), а он в течении многих лет довольствовался скромными должностями, и прежде всего в государственной страховой компании, что очень раздражало его отца.

Кафка очень мало публиковался при жизни - опубликовано всего несколько его рассказов. Кафка был настолько не уверен, что то, что он пишет, когда-нибудь, кому-нибудь понадобится, что он, во-первых, не готовил свои рукописи к печати, то есть практически то, что касается его романов, нет готовых рукописей, авторизованных вариантов, подготовленных к печати. Существует энное количество разных вариантов разных эпизодов, начал, средин. Он лишь оставил своему другу завещание, в котором указывал все эти рукописи сжечь. Все, что он писал, он писал это потому, что не мог этого не делать, но не думал, что это когда-нибудь, кому-нибудь пригодится. И только благодаря тому, что его друг Макс Брод не выполнил условия завещания, не сжег его рукописи, а разобрал их и подготовил к печати, романы "Процесс", "Замок" и "Америка", а также еще несколько рассказов были опубликованы. Но сложность состоит в том, что в выборе окончательных- вариантов присутствует рука Брола. Поэтому мы не знаем, в том ли виде они существуют, как это хотел Кафка, или нет. И мы также не знаем, не можем говорить, какой роман был написан раньше, а какой позже. Можем говорить о времени написания только тех рассказов, которые были опубликованы. Мы точно знаем, что один из самых знаменитых рассказов Кафки "Превращение" был опубликован в 1912 году. Поэтому возникает не только желание, но и необходимость рассматривать творчество Кафки, как нечто целостное. Кафка как бы непрерывно работал над этими произведениями, возвращался, исправлял, снова возвращался, то есть, можно сказать, что они жили в его сознании вместе. И до последнего момента они были не доделаны. В частности никто не знает конец романа "Замок" это тот конец, который хотел Кафка, или же он оказался просто недописанным. Эти

произведения, как единое целое, и составляют то, что мы называем миром Кафки.

Кафка все время как бы находился в стороне от литературных событий, и поэтому это действительно можно назвать миром Кафки, мир, который он потихонечку выстраивал в своих произведениях, постоянно работая над ними, перерабатывая их, переделывая.

Мир кафковских произведений почти напрямую неподвижен. Первое, что поражает, когда начинаешь читать кафковские произведения - это такая статическая картина пути. Манера повествования Кафки более традиционная. Вы не найдете техники потока сознания в развитом виде. Чаще всего это заканчивается не собственно прямой речью в монологах. Но эти произведения того же плана, движение в ту же сторону, о которой мы с вами говорим - чтобы представить универсальную картину бытия в ее первоосновах. И первоосновами они являются потому, потому что они неизменны. И Кафке это удается сделать.

Отсюда возникает вторая характерная черта кафковских произведений - отчетливая двухплановость. причем на заднем плане выступает вот эта вот выстроенная жесткая конструкция, абсолютно неподвижная. А на переднем плане происходит постоянное движение частных ситуаций, частных случаев жизни. Из-за этого возникает эффект параболичности, то есть эффект возникновения читательского впечатления, что это все может быть повествование о том, о чем непосредственно рассказывается, а, может быть, это какая-то метафора. Все повествования Кафки - это такая огромная метафора - через одно о чем-то другом. Читатель все время пребывает в состоянии неуверенности. Парабола - это басня, аллегория, некое повествование с каким-то высшим смыслом. Эта параболичность ощущалась и самим Кафкой, неизвестно насколько осознанно, но важно, что одной из сквозных метафор Кафки, его текстов - был образ лестницы, ведущей куда-то, причем очень редко ясно куда. Очень часто он описывает эту лестницу одним и тем же образом, когда первые ступени очень ярко освещены и чем дальше тем более смутный свет, очертания размыты, и чем она кончается неизвестно. И действительно его произведения как бы построены по законам этой метафоры. Масса каких-то деталей, какой-то конкретики на переднем плане. Все очень четко прорисовано. Мир насыщен этими деталями. Но мы ощущаем за этими, избыточными даже деталями, второй план, однозначно который определить не удастся. Возникает опять многоуровневость текста. Возможно то и другое, и третье. Эта та многоуровневость, которая все равно ведет нас куда-то к тому, что есть абсолютное начало, или абсолютный конец. Но этот абсолют где-то там в темноте.

Из этой установки рождается свойство кафковского и мира, которое, впрочем говоря, в первую очередь и бросается в глаза. Это первое, что ассоциируется

с понятием "мир Кафки". Этот мир удивительно похож на наш повседневный, вместе с тем абсолютно фантастогоричен.

Часто говорят, что мир произведений Кафки - это мир ночного кошмара, когда все очень реально, предметы, объекты, ситуации, и вместе с тем ирреален. Все вроде бы абсолютно реалистично, и в то же время частью ума вы понимаете, что этого не может быть. Это все результат того отбора законов, на основе которых Кафка строит свой мир. В этом, пожалуй, существенное отличие Кафки от Пруста, Джойса - для Кафки существенной характеристикой мира, мира повседневного и мира вообще, состоящего из констант и абсолютотв является принцип абсурда, одной из констант является ' константа абсурда. Это одна из примет того времени. Именно в это время складывается философия абсурда. В это время актуализируется идея абсурдности бытия. В быту понятие абсурд означает глупость. В философском смысле понятие абсурд не содержит никаких отрицательных оценочных аннотаций, а означает отсутствие логических связей, отсутствие причинно-следственных связей, отсутствие логики. Это и не хорошо, и не плохо - это так и все. Мы традиционно живем, и мы к этому привыкли, и на этом Кафка и работает, что мы осваиваем мир с помощью логического анализа, и первая главная операция которого - это установление этих причинно-следственных связей, последовательностей. И даже случайность мы именуем "непознанной закономерностью". Всему есть начало и продолжение. Исходя же из чувства абсурда, это совсем необязательно. Каждое событие, явление происходит само по себе. Кафка вводит в наше сознание и в свой мир эту категорию, константу абсурда очень экономными художественными средствами, но чрезвычайно эффективно.

Возьмем к примеру его известный рассказ "Превращение". Всем известно, что этот рассказ начинается с того, что мелкий коммивояжер Грегор Замза однажды утром просыпается как бы и самим собой Грегором Замзой, сознание Грегора Замзы, но внешне он просыпается огромным насекомым. Он превращается в насекомое, и далее следует такое вот клиническое описание жизни этого насекомого и людей, которые его окружают. Там и ужас, и возмущение, и отвращение, и страх Замзы, и так далее, и тому подобное. Все что угодно. Все описано чрезвычайно подробно, все очерчено, все обсказано, как там его служанка, которая убирает в комнате пытается каждый раз шваброй его шваркнуть за голову, потому что он ей страшно не нравится, втихоря естественно, потому что он все же хозяин, хотя и насекомое. Все описано, вот такие мельчайшие детали, кроме одной единственной вещи - никто, ни Замза, ни те, кто его окружает не задаются ни разу одним единственным вопросом: "Почему?", "Как так получилось, что Замза стал насекомым?". Каждый из них, в принципе, принимает это, как кошмар, трагедию, как позор семьи, и так далее, но никто не задает вопроса: "Почему?". Все принимают это, как данность. А в мире, где как данность принимается превращение человека в насекомое, этот мир мы "своим"

признать не можем. Наше уже читательское "Я" оно этому будет сопротивляться. И вот отсюда возникает ощущение того, что это мир и "наш", и "не наш". Это мир Кафки. Он знаком, и он чужой. В нем есть все, что есть у нас, и есть что-то, нельзя сказать фантастическое, это не фантастика, конечно, в нем есть что-то странное, в нем есть что-то абсурдное вот в этом философском смысле. Вот так произошло. Никто не спрашивает: "Почему?" - просто потому что событие происходит. Все. Вот это и есть абсурдизм. Событие происходит. Оно не хорошее, не плохое, оно ни чем не вызвано, но оно есть, и мы его принимаем.

То же самое в "Процессе" Йозеф Каа в свой день рождения, в день своего 30-летия к нему являются какие-то личности, и говорят, что он находится под следствием и судом. И вот он должен выполнять какие-то определенные действия, он их выполняет, шастает по всем этим канцеляриям, все прекрасно. Там он узнает, что оказывается, практически всех в этом городе судят, и все подвалы, все чердаки - все это оказывается присутственные места, залы судебных заседаний, и так далее, о чем он и не подозревал раньше. Он узнает, что огромное число народа судимо, и что еще такое же огромное число народа - судопроизводители, какие варианты существуют, теоретически могут быть оправданиями, но фактически там никого не оправдывали. Можно получить обвинительный приговор, как делать, что делать, он должен во все это проникнуть. И ни разу не возникает один единственный вопрос: "За что?", "В чем он виновен?". Вот ему сказали, и он виноват. Но дальше идет огромный поток, опять же, все тех же ассоциаций, конструкции, которые уже можем сделать мы, и вот отсюда вот эта параболичность. А собственно говоря, что это такое? Да и сам Йозеф, он тоже ведь задумывается над этим, в конце концов он доходит до того, что у него возникает мысль, что да, он виноват, и у него такая экзистенциальная вина. Он виноват, как всякий существующий человек, виноват как мы следом за ним можем говорить, виноват как бы фактом своего рождения (вспоминается первородный грех сразу). Как угодно. То есть вы можете эту виноватость, вину из чего угодно выводить. Ее нет в тексте, она в мире как бы отсутствует, но именно вокруг того: в чем?, как?, почему виноват Йозеф?, и вообще любой человек в этом мире, и выстраивается цепочка наших размышлений, суждений, когда мы читаем это произведение. Он может отрицать-свою вину, он может признавать свою вину, проходит, так сказать, разные стадии отношения к своей вине, кроме одной - в чем конкретно. Вина есть вина. Вот некий факт вины. А вот в столкновении вот этого ощущении вины и виновности, и размышлении о том, в чем вообще человек виноват. Виноват он конкретно, или он виноват вообще, своим фактом своего существования - вот на этом мы с вами, читатели, начинаем уже выстраивать свои дополнительные догадки.

И поэтому мы можем проникнуть в мир Кафки, и этим во многом объясняется его успех, но мы никогда не будем там "своими". И поэтому

отношение к романам Кафки несколько другое чем к "Улиссу" Джойсовскому, там как-то все время хочется стать "своим", а здесь при чтении романов Кафки все время доминирует ощущение тревоги, ощущения себя во враждебном стане. И этому можно придавать массу объяснений: то, что это могло быть так и задуманно автором по каким-то определенным, конкретным причинам, то, что это был результат как бы отражения, воплощения мироощущения самого Кафки, человека, который жил в мире тоже очень конкретном, насыщенном массой деталей, и вместе с тем странном, и вообще-то не логичном, в чем-то противоестественном. И вот эта вот странность его собственного мира, абсолютно реального мира, она и стала основой создания его странного мира творчества.

Ну, собственно, отдельные примеры: Кафка из такой старой, осознающей самое себя, как таковую, еврейской семьи, проживший большую часть своей жизни в пределах Австро-Венгерской империи, где естественно к этому народу было отношение как к людям третьего сорта, потому что вторым сортом были венгры, пользовавшийся для общения немецким языком, и жил он в той части Австро-Венгерской империи, которая ныне называется ни Австрией, и ни Венгрией, а Чехией (Прага). И Прага - это один из стариннейших, средневековых, но славянских городов. И стихия то вокруг неофициальная - чешская, то есть дома, скажем, стихия языковая, культурная, еврейская, иудейская, вокруг - славянская, чешская, а официальный уровень - немецкая, австрийская. Говоря современным языком: "Крыша может поехать очень легко". И говорят, что Австро-Венгерскую империю называли часто лоскутной империей, вообще самой абсурдной империей, абсурдным довольно-таки государственным образованием, и вот это вот внутренняя противоречивость собственного окружения, собственного реального мира, она и стала конечно таким видимым импульсом для создания собственного творчества, в котором логические, причинно-следственные связи вообще-то не всегда работают. И через эту чисто такую биографическую, историческую, призму можно его произведения трактовать, там есть все эти подробнейшие описания всей той бюрократии; канцелярии, всей той бюрократической машины, все то, что Кафка испытал на собственном опыте и знал все это очень хорошо. Так что можно все это, вот так сказать, через реальность, его собственное, личное воспринимать. Безусловно, там масса, конечно, не вполне, неочевидно каких-то литературных ассоциаций, литературных конструкций, потому что, конечно же, даже хотя бы это насекомое, в которое превращается Грегор Замза - в литературе с ним приключения тоже ведь достаточно часто фиксировались, это все начинается аж в "Метаморфозах Овидия", кто-нибудь во что-нибудь обычно превращался, есть примеры в немецкой литературе, есть в русской литературе, все это прослеживаемое. Но эти тоже литературные какие-то ассоциации опять же сливаются с какими-то жизненными, туда же добавляется что-то еще, что говорит о стремлении создать некую целостную систему стабильную, универсальную, и в самом таком девственном виде эта

система преподносится нам. Поэтому варианты трактовок, варианты интерпретаций кафковских произведений они также в общем-то бесконечны, как и варианты интерпретаций Джойсовского произведения. И последнее, что я хочу сказать, они все не отменяют друг друга, а они все дополняют друг друга. Они все просто есть часть того, что есть эти сложные, многослойные произведения.

«Кафка ставит проблему абсурда во всей полноте» - говорит А. Камю в статье «Надежда и абсурд в творчестве Кафки» и продолжает: «Мастерство писателя - в умении заставлять перечитывать. Его развязки или отсутствие таковых подсказывает толкование, но не выражает его однозначно и чтобы убедиться в том, что вы поняли правильно, приходится перечитывать под новыми углами зрения.

Самый простой способ понять символ - не провоцировать его, приступать к чтению непредвзято. В случае Кафки надо честно признать его правила игры: подходить к драме со стороны изображения, а к роману – со стороны формы».

Подход со стороны формы действительно дает один из путей понимания произведений Ф. Кафки, написанных в жанре притчи. Древнейший жанр обладает следующими признаками:

1. Нет временных и пространственных ориентиров, когда и где происходит действие.
2. Нет конкретных имен.
3. Нет описаний.
4. Нет внешности героя, нет характера (качеств души), есть объект этического выбора.

Как жанр притча оказала влияние на всю европейскую литературу. Писатели же XX века используют традиции притчи (С. Аверинцев) или форму притчи (Н.П. Гладкова), то, что сегодня называется притчевость – особенность, наделяющая признаками притчи разные жанры (драму, прозу, новеллу). Притчевость – важное свойство для понимания литературы абсурда, потому что задает невозможность однозначного прочтения, понимания текста.

Например, о чем роман "Процесс?" – о бюрократии? О противостоянии человека системе? О машине тоталитарного государства? Исследователи называют десяток версий, каждая из которых имеет место быть.

Почему отсутствует конкретность, почему она не важна для автора притчевого текста? Потому что основное его значение слишком обобщенно, символично, требует размышления.

По-видимому, притчевость, предполагающая более глубокий взгляд, стала весьма актуальной в начале XX в., из-за своей иносказательности: «Потому говорю им притчами, что они вида не видят и слыша не слышат, и не понимают. И сбывается над ними пророчество Исаяи, которое говорит: «слухом услышите и не уразумеете; и глазами смотреть будете и не увидите; ибо огрубело [сердце](#) людей и ушами с трудом слышат и глаза свои сомкнули» (Евангелие от Матфея).

- Абсурдный мир произведений Ф.Кафки строится по законам сна и характеризуется разорванностью и фрагментарностью (отсутствуют начало, конец, мотив). Неправдоподобные ситуации подаются в обыденной форме и не вызывают сомнений [новелла «Превращение» 1912)
- Внешние силы бессмысленны и непреодолимы, это ситуация тупика
- Текст провоцирует смысл и разрушает его
- Нет однозначного понимания
- Человек настойчивый и бессильный одновременно. Цель его недостижима, несмотря на все усилия ее достичь. Эта целеустремленность (как попытка внести ясность в ситуацию) делает героя отчужденным, не таким как все
- Единственный из писателей абсурда, чье творчество оставляет надежду: «чем трагичнее предстает в его изображении человеческий удел, тем более вызывающей и непреклонной оказывается надежда, ибо абсурд земного существования подтверждает для них наличие высшей сущности ...так, некие знаки в летнем небе или вечера, полные неясных обещаний, наполняют смыслом нашу жизнь» (А Камю)

Таким образом, абсурд принят. Человек смиряется с ним (каждодневное стремление попасть в Замок) и с этой минуты абсурд перестает быть абсурдом.

Лекция 29. Творчество Д. Джойса

Д. Джойс по происхождению ирландец, но тексты писал на английском языке. Его первый сборник рассказов "Дублинцы" – повествование о любимой Ирландии и о драматических коллизиях психологического плана. Он показывает духовный паралич, который охватил его страну, он жесток по

отношению к Ирландии, к которой испытывает чувство любви-ненависти за ее слабости и трагедии. Сборник рассказов исполнен традиционной техники. Хотя это своеобразная психологическая проза, которая занята больше исследованием, описанием психологических состояний человека, в плане организации повествования это вполне традиционное повествование: в каждом из его рассказов есть сюжет, некоторая история, хотя там прослеживается внимание, происходящее от каких-то философских идей времени, не к динамике поступка, а к статике состояния человека.

Внимание Джойса направлено к мгновениям человеческого мироощущения. Исследуя эти мгновения, Джойс и пытается дойти до самых глубин человеческой психологии, но одновременно эти психологические состояния для него некий эквивалент социальной характеристики жизни дублинцев, жизни ирландцев, жизни его страны, пораженной состоянием духовного паралича. Как он сам указывал в письмах, "[духовный паралич](#)" доминанта ирландской жизни, и вот этот "духовный паралич", его качества, то, как он приходит к людям и прослеживается в "Дублинцах". Примечательно то, что Джойс пытается эти отдельные самостоятельные рассказы, не связанные никак сюжетно, соединить в единое целое, ведь "Дублинцы" - это и сборник рассказов, и одновременно, это и целостная книга, потому что первый рассказ "Сестры" - это как бы развернутый эпиграф, пролог ко всему остальному повествованию, речь идет о параличе как о болезни, как о реальном клиническом заболевании, и о том как с этой болезнью и смертью, за ней идущей, впервые сталкивается маленький мальчик.

Старенький священник разбивает потир - чашу вина для причастия, и. от ужаса, от того что он сделал, его разбивает паралич, и вот это все наблюдает маленький мальчик. И вот вся эта ситуация, которую он наблюдает, становится для него первой встречей с темной стороной человеческой жизни, и Джойс очень подробно останавливается на том, чтобы охарактеризовать, как изменяется мироощущение ребенка. Он не понимает, не может себе объяснить, что происходит, по вот этот паралич с человеком, которого он любит, затемняет весь свет, идущий к этому мальчику из внешнего мира, затемняет непосредственное радостное, светлое, чистое мировосприятие ребенка. Джойс показывает как, собственно говоря, картины мира в нашем сознании зависят от нас самих, от состояния нашего сознания. В нём происходят какие-то изменения , оно уже не так безоблачно, радостно, и

поэтому мир теряет свои краски. И дальше эта метафора разворачивается на все рассказы, во всех рассказах это явление в какой-то мере присутствует.

И в рассказах, как сам Джойс говорит, он пытался "духовный паралич" представить равнодушной публике в четырех его аспектах : люди в детстве - в юности - в зрелом возрасте - общественная жизнь. Рассказы сгруппированы в этом порядке. В первых рассказах главными героями являются дети, затем подростки, потом взрослые. И несколько своих последних рассказов, зарисовок Джойс посвятил тому, что он считал общественной жизнью. И в каждом из них какая-то грань этого "духовного паралича" высвечена. Джойс закончил эти рассказы в 1904 - 1905 гг. Но удалось ему издать их гораздо позже, только в 14г., потому что никто из издателей долгое время не соглашался их издавать. Предлагали ему изменить что-либо, но он категорически отказывался. И только в 1914 г. ему удалось уговорить одного из издателей напечатать его рассказы без изменений отдельным сборником, куда он уже добавил свой последний рассказ "Мертвые", который был написан позже. Нежелание издавать его рассказы показательны. Несмотря на то, что эти рассказы достаточно точны, изящны и в них нет ничего крамольного, они не печатались более десяти лет.

В первые 10 военных лет 20-го столетия это произведение, несмотря на легкость его прочтения, казалось, диссонировало с господствующим мироощущением, оно диссонировало с этой инерцией, с отношением к жизни как некоему потоку, текущему от простого к сложному, от худшего к лучшему, и вот это отличие чувствовалось в нем, и вот этим вызывалось это нежелание издавать это произведение.

В 1904 году Джойс навсегда уехал из Ирландии. Это было вызвано, с одной стороны, страданием за судьбу своей Родины, авторская горечь за спую Родину, которую охватил духовный паралич, и это нашло отражение в "Дублинцах", а, с другой стороны, это было вызвано убеждением, что никто и ничто справится с этим состоянием не может. Всяческие попытки, предпринимаемые ирландцами на протяжении последнего десятилетия, изменить свою жизнь, которые изображены в последнем из рассказов "Дублинцев" "Общественная жизнь", все эти попытки смехотворны, с точки зрения Джойса. Он относился ко всем этим существовавшим вокруг этого платформам и программам с большой долей насмешки, считая, что все это борьба амбиций, а не реальное действие, которое даст свободу людям.

И из этого рождается такое очень сложное отношение Джойса к Ирландии, которое будет чувствоваться на протяжении всего его творчества. Он очень любил Ирландию, но одновременно и ненавидел ее, он сострадал ее слабостям, ее трагедиям, но одновременно и ненавидел эти слабости и трагедии. И считал, что не в человеческих силах справиться с такими вещами, и вообще это иллюзия уметь справляться с подобными состояниями - в этом была его личная внутренняя трагедия. И с точки зрения художника, Джойс складывал для себя концепцию невозможности участия художника в политической жизни, иначе он перестанет быть художником. Художник должен стремиться к изображению каких-то нерешенных сиюминутных эмоций, состояний человека. Есть искусство статическое, есть искусство динамическое. Искусство, имеющее дело со статикой, с состоянием человеческой души, оно гораздо выше чем то, что связано с сиюминутным, и поэтому он не должен вмешиваться. Но с другой стороны, прибывать внутри этой атмосферы "духовного паралича" для него было слишком мучительно. И поэтому он в 1904 году уезжает, уезжает с намерением не возвращаться. И это свое намерение он осуществляет. Всю оставшуюся часть жизни он живет на континенте: во Франции, в Швейцарии, в разных местах, хотя ирландский вопрос на континенте не стоит.

В 14-том году, когда было напечатано произведение "Дублинцы", находясь за границей, на континенте, Джойс уже активно работал над своим первым романом, который называется "Портрет художника в юности". Этот роман отдельным изданием вышел в 1916 году. А много позже, где-то уже 40-ые годы был опубликован первоначальный законченный вариант этого повествования, который называется условно официально "Стивен – герой". И хотя это не авторизованный вариант, Джойсон с этого начал, а "Портретом" закончил работу над этим романом. Сравнение этих двух вариантов помогает понять ход творческой работы, и степень, и качество тех изменений, которые происходят в творческих установках Джойса. Этот роман (и первый, и последний вариант) - воспитательный. Речь идет о детстве, о юности молодого человека, которого зовут Стивен Дидалус, о том, как он жил дома, о его отношениях с родителями, о том, какая среда его формирует: школа, иезуитский колледж, и его путь к творчеству, потому что он постепенно осознает, что его удел, цель его жизни - творчество.

Ключевые проблемы этого романа - это воспитание, это семья, это религия. Религия - это очень существенная часть ирландской проблемы, потому что как колонизаторы, оккупанты англичане - это протестанты, а

добропорядочные ирландцы - католики. И когда англичане проводили свою колониальную политику, они не только запрещали ирландцам пользоваться своим языком, запрещали учить его в школе, но и католическая церковь тоже считалась в общем-то такого рода, отсюда бешеное количество сейчас уже потомков ирландских эмигрантов в тех же самых Соединенных Штатах Америки. В конце 19 века шел пик эмиграции из Ирландии, Соединенные Штаты их с удовольствием принимали. Но в тех же самых свободных Соединенных Штатах, по тому же самому соображению, что все ирландцы католики, к ним относились как к людям третьего сорта.

В процессе работы Джойс кардинально меняет способ повествования, осуществляется переход от этой традиционной схемы, когда имеет место быть герой, люди его окружающие, события, с ним происходящие, имеет место быть автор, который единственный, благодаря своему положению, знает о том, что происходило вокруг и внутри героя, и рассказывает об этом читателю, давая читателям характеристики мира, существующего вокруг героя в тех пределах, в которых ему (автору) это нужно, и как целевые действия героя. Это та конструкция, вокруг которой мы будем все время плясать:

АВТОР - ПРОИЗВЕДЕНИЕ - ЧИТАТЕЛЬ

Собственно говоря, историю развития литературы можно представлять себе разными способами. Можно и таким образом: в процессе существования, жизни произведения литературы всегда участвуют 3 объекта - есть кто-то, кто пишет произведения, а есть кто-то, кто эти произведения читает, есть само произведение, то есть 3 составляющих. До 20-х годов 20-го века эти 3 объекта между собой очень редко связывались. Писатель писал произведение, читатель читал произведение, то есть как бы пары были - писатель написал, а читатель прочитал, это пары. Но постепенно, и это связано с теми же изменениями в философии и в исследовании психологии оказывается возможным поставить вопрос о том, что в литературе должна существовать взаимосвязь между всеми этими 3-мя составляющими, потому что писатель пишет произведение для того, чтобы читатель его прочитал. Следовательно, писатель должен задать себе вопрос, как он должен написать произведение, чтобы читатель его прочитал, и возникает связь всех 3-х объектов.

Потом из этой линии будет образован треугольник. Эта схема будет образовывать замкнутую линию, каждый компонент будет оказывать

влияние на два других. Тогда будет выстроена совсем иная система. К этому мы еще подойдем, а заговорили мы об этом потому, что именно модернисты обратили внимание на то, что писатель может и должен писать текст по-разному, в зависимости от того, что он хочет, чтобы мы - читатели прочитали. Это возможность, право, обязанность у писателя есть благодаря тому, что на самом-то деле очень трудно, если не невозможно говорить о том, что человеческая сущность существует сама по себе, а мир, ее окружающий, существует объективно сам по себе, но каждому из нас он представляется таким, каким мы его видим. Он объективен в данных ощущениях - это означает, что каждый ощущает его по-своему, потому что каждый есть сам по себе. Мир существует как бы сам по себе, но каждый ощущает его в зависимости от собственных ощущений, мировоззрения, и одно и то же явление можно представить по-разному.

Это относится к возможности художника создавать мир произведения. Это относится и к возможностям читателя - читать произведение каждый раз по-разному, в зависимости от возраста, настроения, состояния. Например, читая "Войну и мир" Толстого, в школе лет в 14 мальчики читают войну, девочки - мир, потом, спустя какое-то время вы уже читаете и войну, и мир, и только потом прочитывается философия Толстого. Следовательно, писатель должен учитывать этот момент. Если писателю это нужно, он должен руководить процессом чтения, то есть вести читателя по определенной [дороге](#), настраивать читателя на определенную волну. Это осознается, как колоссальный источник работы автора с читателем. Но одно из интересных следствий этого заключается в том, что когда вы читаете книги, написанные модернистами с учетом этих вещей, возникает ощущение, что автора вообще нет. До модернистов создавалось впечатление, что автор как бы "двумя ногами стоит в произведении". Потом стало все значительно изящнее, но авторское начало все-таки присутствовало. Автор был богом, который своим героем манипулировал. Действительно все делает автор, при этом он просто рассказывает в ожидании, что мы все это прочтем.

В 20-ые годы появляются тексты совершенно другого, плана. Автор начинает исходить из тезиса, что мир, в котором существует человек, существует постольку, поскольку человек его воспринимает, и ставит героя (Стивена Ледалуса) в такую ситуацию, что все это - внешний мир, история семьи, история взаимоотношений с мальчиками в школе, наставниками в колледже --пропущено через сознание Стивена Дидалуса и представлено так, таким образом, как оно существует и сознании Стивена Дидалуса.

Соответственно, автор получает возможность слиться с читателем и уйти из этой триады, и писать так, как будто бы то, что мы читаем, это наш взгляд в сознании героя - мы сами туда заглядываем. Автор, конечно же есть, но себя сливает с читателем. Разумеется, читатель идет по тропе, которую ему проложил писатель. Слова придумал, написал писатель, но мы этого писательского присутствия не замечаем, мы видим только "Я" героя.

Автор может попытаться в действительности описать как можно подробнее те картинки реальности в сознании героя. Но он должен показать, как в одном случае одно выступает на первый план, в другом случае, другое - механизм восприятия воспроизвести с максимальной точностью. Это авторская задача. Это и есть работа автора с читателем, когда он это в тексте все прописывает, рассчитывая на многозначное прочтение текста. Так появляется возможность писать произведения, в которых зафиксирована вот эта многослойность, многооттеночность человеческого восприятия, процесса восприятия жизни человека, а, с другой стороны, эти произведения рассчитаны на многоуровневое прочтение. Модернисты осознают эти возможности в полной мере. Это есть сущность, признак модернистской литературы - многоуровневое прочтение.

Зная законы человеческой психологии, можно организовать сам текст так, что он работает с эмоциональным, рациональным уровнем восприятия читателя, но и работает с этим самым бытийным подсознательным уровнем. И из этой работы подсознания рождается сам текст. Когда в романе произнесена одна фраза, другая фраза, а вы представляете нечто третье, что в романе не описано, но возникает из этих двух фраз. Не только автор работает с читательским восприятием, но и сам текст, как его организует автор. Читатель делает расшифровку текста, его анализ. Поэтому произведения модернистов, как правило, никогда не рассчитаны на однократное прочтение текста.

Другой пример "Портрет художника в юности". Джойс не ограничивается тем, что рассказ можно читать, что называется потоком сознания. Здесь часто используется не собственно прямая речь - как бы внешне объективное повествование, но все равно все объекты приходят к нам через сознания Стивена Дидалуса. Надо сказать, что Джойс вложил достаточно много Стивену от себя. Решив стать писателем, он тоже покидает Ирландию, порывая связи со страной, с семьей. Его девизом становится 3 слова: "Молчание", "Изгнание", "Мастерство". "Молчание - минимум связей

с жизнью, сосредоточение во внутреннем мире. Потому что все, что происходит вокруг его жизни: ни семья, ни религия, его отношение к религии, то, что происходит в самой религии и поэтому вот такой творческий подход. Собственно в этом коренное отличие этого романа - воспитания как жанра. Для чего делаются всегда эти романы - воспитания? Для того, чтобы показать, как формируется личность, и как она входит о жизнь. По джойсу сформировавшаяся личность, если она хочет сохранить себя как личность, должна отойти от него, отгородиться. Очень сильно меняется логика самого жанра исходя из других взглядов на жизнь.

Роман вышел из печати в то время, когда уже шла война, и остался незамеченным. На него обратили внимание только в узких кругах, и славы Джойсу это не принесло. Но когда в 1922 году вышел второй его роман "Улисс", Джойса встретила слава. Сначала в узких кругах, затем в более широких, постепенно возводя его в разряд классиков.

"Улисс" - одна из крупнейших книг 20-го века. Ее можно назвать и библией модернизма - и это правильно, и пиком современной литературы вообще, что тоже правильно. И вряд ли найдется еще такое произведение современной литературы 20-го века, который имеет такое воздействие на человека, как "Улисс". Хотя в 22-от году, когда эта книга вышла, этого никто не мог сказать. Более того, книга выходила с большим трудом, многие издательства отказывались ее печатать. Когда тираж ее уже был напечатан, многие пристойные магазины отказывались ее принимать. Первые ее экземпляры были проданы через маленький магазинчик, принадлежащий женщине, которая была близка к этому кругу модернистов. Когда эти первые экземпляры разошлись по миру, начались скандалы разной степени интенсивности. Американцы просто запретили эту киту. Перед Америкой, в Англии некоторые критики приветствовали его киту, но большинство морщились, считая ее малоудобоваримой.

Понадобилось время до 28-го года и 7 или 8 судебных процессов, чтобы судья вынес вердикт, что "Улисс" Деймса Джойса - это не порнография, а художественная литература. И только после этого книгу Джойса можно было продавать. А до этого ее вместе с виски контрабандой ввозили в Штаты. Естественно Джойс терпел колоссальные убытки, и поэтому, чтобы добиться легализации книги', приходилось начинать один судебный процесс за другим. Дело в том, что до 28-го года США была страной, сохранившей основы викторианского пуританства вплоть до 60 годов 20-го века. И

поэтому для критики, охранявшей вкусы этого общества, эта книга представлялась безнравственной. И поэтому только в 28-м году ее разрешили продавать официально. Что касается произведений Генри Миллера, который сейчас уже хорошо известен в нашей стране, то он был запрещен в США вплоть до 61-го года, до того периода, когда в США произошла сексуальная революция.

Почему это все происходит: и скандальная слава, и этот титул самого знаменитого романа 20-го века? Прежде всего, потому, что эта книга Джойса - один из немногих примеров литературы, донныне существующих, когда автору точно удастся сделать все то, что он хочет, и то, что он задумал. Если мы будем пытаться смотреть на эту книгу с традиционной точки зрения, с традиционной позиции, попытаемся рассказывать об этой книге как обычно: в этом романе автор рассказывает ..., то дальше мы запнемся, потому что в двух словах сказать о том, что он в этой книге рассказывает, это надо пересказать ее слово в слово, или сказать, что она рассказывает о том, как один человек пошел по Дублину, потом второй человек пошел по Дублину, а потом его жена проснулась и тоже пошла по Дублину, или один человек пришел ночью в бордель, другой, человек пришел ночью в бордель, и они познакомились. И все! То есть, если рассказывать сюжетную линию произведения традиционно - то вот она вся. Но, это произведение построено на принципиально иной основе. В качестве этого стержня, вокруг которого все организуется в этом романе выступает не событие, не история какая-то, а Время.

Время действия этого романа - сутки, и главы, если так это можно сказать, организованы вокруг какой-то точки во времени. Эти сутки точно датированы - это 16 июня 1904 года. Эти сутки разбиты на временные кусочки: 8 часов утра. 10. 11. 12, 2 часа дня, 3, 4, 5, полночь, час ночи. 2 часа, 3 часа ночи. И в этих главах Джонс рассказывает, что происходит с каждым героем в тот или иной временной отрезок.

Первый эпизод - это 8 часов утра из жизни Стивена Дедалуса, того Стивена Дедалуса, которого он создал в "Портрете". Второй эпизод - это 10 часов утра из жизни Стивена-Дедалуса. Третий - это 11 часов утра из жизни Стивена Дедалуса. Четвертый эпизод - это 8 часов утра из жизни другого героя. Леопольда Блума. Пятый эпизод - это 10 часов утра из жизни Леопольда Блума. Шестой - это 11 часов утра из жизни Леопольда Блума. Далее все идет таким же образом до поздней ночи, когда они встречаются.

Где-то там еще влезает линия Молли, жены Леопольда. То есть каждый раз это как бы точка во времени.

Этот день 16 июня был особенным для Джойса - это был день первого свидания Джойса с его будущей женой, и это первое свидание не состоялось, потому что они ждали друг друга в разных местах.

Большая часть повествования как раз и состоит в том, что Стивен Дедалус и Леопольд Блум живут в одном и том же городе Дублине, движутся по одним и тем же, или близким улицам, но навстречу друг другу. Их встреча все же состоялась в самом конце дня, в самом конце повествования. И Джонс вложил в один из объектов своего повествования свой личный опыт. Случай и великий смысл. Люди встречаются, влюбляются, женятся, разводятся, но обязательно встречаются. Но есть мнение, что за этой случайностью стоит какая-то Высокая Закономерность. Вся ситуация со Стивеном и Леопольдом построена вокруг этого - произойдет эта встреча или не произойдет, случайная или не случайная, есть тут смысл или нет тут смысла. За всем этим, несмотря на то, что это связано с конкретной житейской ситуацией, за всем этим стоит огромный философский вопрос: Есть ли смысл во всем, что с нами происходит, или же все это частно и случайно? Как частный пример - конкретная дата, указанная в "произведении, мы можем воспринять ее как 16 июня 1904 года, как какое-то число июня 1904 года, как середина лета 1904 года, или как какое-то число начала века, а можем залезть в биографию писателя и связать это с конкретными событиями. А прочтя ее (дату), как кусочек биографии, мы можем понять эту коллизию Случайностей и Закономерностей. И уже сам текст мы воспринимаем через призму коллизий случайностей и закономерностей. А с третьей точки зрения - это чисто личная житейская история, которую Джойс вставил в свою книгу.

Далее еще эта дата - и точка во времени, и рассказ о том, как вокруг нее существуют герои романа. Это то, что касается сложности, неоднозначности повествования. Эта определенная дата - вроде бы просто, но если мы задумаемся - как это не просто! Миг существования - это то, что я делаю, ощущаю, говорю, вижу и т.д. Временная точка у Джойса - это и есть кусочек существования его действующего лица.

На первый взгляд, кусок текста напоминает что-то вроде бреда, на самом деле это попытка максимально точно, не преукрашивая, не организуя в форму стиля "...шел по берегу моря и размышлял... смотрел на море, на водоросли и думал о том, что..." вот эта вся логическая структура, логическая

организация изложения рассказа о том, где идет и что видит, что думает человек, она убрана. Это один из характерных примеров фиксации без обработки того, что одновременно присутствует в сознании любого человека, в данном случае действующего лица того, что возникает по законам ассоциации, а не логики. "...Стивен, закрыв глаза, прислушался, как хрустят мелкие ракушки и водоросли под его ногами..." - такая традиционная авторская фраза. Опять же организованное авторское повествование, и тут же поток сознания самого героя:

"...Так или иначе ты сквозь это идешь. Иду шагком за шагком, за малый шагком во времени сквозь малый шагком в пространстве; пять, шесть, совершенно верно, и это не отменяемая модальность свыше нам. Открой глаза! Нет, Господи! Если я свалюсь с утеса, грозно нависшим над морем...". Герой обращается к собственному "Я" - "Открой глаза!", которое потом исчезает. Это поток сознания Стивена Дидалуса. Поток сознания другого героя Леопольда Блума будет иным, герой размышляет о том, что он очень любит внутренние органы животных, особенно почки, пахнущие свежей мочей. Эти потоки сознания принадлежат двум разным героям.

Джойс называет этих героев, хотя мог обойтись и без этого. Вы можете почувствовать разницу - один поток сложный, фразы задумчивы, длинные, выплывают воспоминания детства со сказочными ассоциациями, легендами. Второй поток сознания четкий, конкретный, вещный - что возникает в сознании Леопольда Блума, когда он наблюдает за тем, как жарятся почки. И все остальные его мысли тоже очень четкие и конкретные. Таким образом Джойсу нет никакой необходимости говорить о том, что его Стивен был таким-то, таким-то и таким-то. А Леопольд Блум был таким-то, таким-то и таким-то. Мы просто это видим. Этот прием представления мира через восприятие человека оказывается максимально продуктивен для того, чтобы представить самого этого человека. Потому что личность человеческая не в поступках, а в сознании, в той работе сознания, в том качестве сознания, имеется в виду рациональное и иррациональное на подсознательном уровне, в том качестве работы сознания вместе с подсознанием, которое протекает внутри нас непрерывным процессом в результате чего и возникает поток сознания внутри нас. Он есть суть нашей индивидуальности, там наше, человеческое "Я".

А если внешне подходить, то они оба занимают одинаковое незначительное положение в этой жизни. Один - несчастный школьный

учитель, другой - агент по сбору рекламных объявлений для газет, то есть низы социальной лестницы. Один и другой бродят по Дублину, только один бродит потому, что ему нужно обойти и собрать рекламные объявления для издательства, а другой бродит по Дублину потому, что его практически выгнали из дома, выгнали с работы, и он бродит потому, что ему некуда податься. И отсюда у них разные настроения, разные состояния, и это тоже акссимилируется в качестве этого потока в сознании. И Стивен Дедалус, тот самый Стивен из "Портрета", мы знаем его предысторию, но если бы мы даже и не знали, то мы бы поняли, что это человек действительно очень сложный, мыслящий, со сложными цепочками ассоциаций, со сложными течениями, со сложными ассоциациями.

Интересный момент появляется в самом начале, когда возникает тема Ирландии - в домике, по сути в сторожевой башне живут три молодых человека: два ирландца и один англичанин. Их взаимоотношения сохраняют подобие добрососедства, но Стивену непереносима не только сама мысль, что Гейнц - англичанин, но и непереносимо его сочувствующее снисхождение, с которым тот относится к ирландцам, к Ирландии и к Ирландскому вопросу. Стивен его уже проклял, как ему казалось, уже отвязался от этой проблемы, но Ирландский вопрос все равно сидит в его сознании и определяет его отношение к Гейнцу. У Стивена происходят очень сложные ассоциации; серые глаза Гейнца ассоциируются у него с морем, Великобританией, как покорительницей морей, купание ассоциируется у него с попыткой отмыть свою вину с души перед Ирландией. И прекрасная фраза : "Все ароматы Аравии не смогут смыть кровь с этой маленькой женщины."

Всякие цитаты: из Библии, из философии, из литературы входят неотъемлемой частью в поток мысли Стивена, потому что это его мир. А мир Блума совсем другой - мир, в котором существуют конкретные вещи, плотские радости. Его душа реагирует не на серые глаза Гейнца, а на картинку на банке кофе на витрине, с изображением шейха под пааьмами с опахалами в окружении прекрасных андалузок. Когда мы добираемся в этом повествовании до Молли, там мы видим прежде всего воинствующее сексуальное начало.

Каждый из героев охарактеризован. По мере того как движется время, движутся герои в своей жизни, движется поток, и постепенно начинаеет выступать еще один слой, поверхностный слой - что делается в сознании и

подсознании, ведь они как личности, совершенно разные люди, но внутри появляется что-то, что их роднит, что делает их жизнь общей - это недовольство жизнью, разочарованность конкретной формой существования.

Из предыдущих произведений мы знаем, что Стивен, решив стать писателем, решил навсегда уехать из Ирландии, порвать все связи со страной, с родными, заняться творчеством. Но он был вынужден вернуться, преподавать курс истории в школе, что ему было совершенно не нужно, естественно, что он был не доволен. Но постепенно внутри его начинает выступать новый конфликт, другое недовольство, другая неудовлетворенность, другая трагедия жизни, которая оказывается - и для Джойса это очень важно - гораздо глубже и гораздо важнее для его персонажа. Вот эта первая трагедия, она как бы производная. Другая трагедия жизни Стивена в том, что он одинок. Несмотря на свое решение, несмотря на переживания, что это решение неисполнимо, Стивену плохо, потому что он одинок. Но это чувство одиночества не от того, что с ним нет, в привычном, традиционном понимании, рядом с ним нет людей, которые бы его понимали, любили и так далее. Он ощущает свою одинокость, как некое нарушение миропорядка. Подспудно в нем присутствует, это даже не мысль, а какое-то внутреннее, глубокое, подсознательное ощущение, что есть определенный миропорядок, и вот согласно ему, он не должен быть одинок, не должен быть один, хотя вот он там все даже одиночество для себя так сказать определил как жизнь, как смысл жизни.

Леопольд Блум, такой вот довольный, удовлетворенный тоже оказывается занимается тем, что все время давит в глубине своей души вот это чувство одиночества, чувство неполноты своего существования. Обыденная причина здесь тоже вроде присутствует, когда-то у них был сын, но он умер, и его жена Молли с тех пор отказывается иметь детей, а Леопольд хотел бы иметь сына, здесь как бы неудовлетворенное отцовство. Но опять же без осознания Блумом присутствует вот эта первооснова, что его желание быть отцом - это есть производная от все того же стремления подойти к первоосновам каким-то миропорядка, с которыми его жизнь не согласуется. Блум не способен это осмыслить. Стивен – да, он пускается во все возможные рассуждения. Уровень развития Блума совсем не таков, но какое-то такое ощущение в глубине души его присутствует.

То же самое в конечном итоге можно сказать и о Молли. И в конечном итоге, когда происходит их встреча, когда Стивен и Леопольд встречаются,

каждому из них кажется, появляется это ощущение где-то в глубинных уровнях сознания, что вот этот миропорядок восстановлен. Восстановлен потому, что они нашли друг друга. Вот их конкретная, реальная, наполненная какими-то частностями жизнь, она соприкоснулась с чем-то вот таким фундаментальным, с тем, что можно назвать основой миропорядка. Эта основа миропорядка проста, как все основы миропорядка - они нужны друг другу, как отец и сын. И вы можете это трактовать чисто в конкретном смысле - старшему нужен младший, младшему нужен старший, можно трактовать это в символическом смысле, можно трактовать это в универсальном смысле. Отец и Сын - это же существует и в Святой Троице, и вот это и есть одна из тех постоянных доминант, одна из тех постоянных основ миропорядка. В их реальном существовании это было нарушено. Это реальное существование сделало такой вот случайный или, может быть, не случайный виток, отсюда и вся вот такая география, когда они гуляют по городу, а лотом сталкиваются, и их частная встреча, а она есть частная встреча, но одновременно эта частная встреча есть некая реализация универсалий, одной из основных универсалий.

Для характеристики этой универсалии есть один термин Архетип. Есть эта картина, такая вот статичная картина мира, когда есть некие первоначала, какие-то основополагающие принципы, основополагающие константы, которые не меняются в течении всей жизни человека. Но они постоянно реализуются в каких-то конкретных ситуациях. Собственно вот так представлена и психологическая жизнь, так представлена и собственно вся цивилизация человечества у Карла Юнга, автора этого знаменитого понятия Архетип. Ну а через него, так сказать, и после него, и вместе с ним используют это понятие и другие. И все знают, что это понятие Архетип жестко связано со всякими единицами, так сказать, мифологическими, связано с древнегреческим эпосом. Это не значит, что в эпосе представлены эти архетипы, как таковые, как первоосновные какие-то элементы человеческого существования, это означает, что в эпосе древнегреческом, в Библии эти Архетипы были тоже в свою очередь реализованы в образах.

Архетип - он сам вообще фигуры не имеет. Архетип, как говорил Юнг, это не образ, а структура образа. Это некий код генетический, по которому разворачиваются какие-то определенные ситуации, образы, структуры и так далее. Но так как до нас дошли первые из реализации образов, реализации архетипов - это древние мифы, то соответственно мы обозначаем эти архетипы по названию мифов, по тем или иным мифологемам, кусочкам.

Отсюда архетипы и мифы, они вот как бы, связаны между собой. Миф - это есть реализация архетипа. И соответственно на уровне такой же мифологемы образной обозначается и то, что происходит со Стивеном и Блумом. Вот этот Архетип поиска и обретения Сыном Отца и Отцом Сына, со всей этой нагрузкой, которая есть в Библии. - этот Архетип последовательно в разных ситуациях и в разных произведениях реализуется. В самом чистом виде, в самом первом, дошедшем до нас виде он был реализован с точки зрения того же Джойса в истории утраты и поиска, и встречи Одиссеем своего сына Птелемака в "Одиссее". И вот отступив от всей насыщенности книги, Вы можете легко разглядеть, да и сам Джойс вам это подсказывает, что то, что происходит с Леопольдом и Стивеном, это, собственно то же самое, что происходит с Птелемаком и Одиссеем, когда они встречаются друг друга, они не знают, что они биологические отец и сын, они никогда не видели друг друга во взрослом состоянии, да еще они оба вынуждены скрывать свои настоящие имена, но когда они встречаются, они чувствуют друг друга, и вот это самое ощущение Отца и Сына в большом своем назначении возникает, и только потом, уже в конце выясняется, что Одиссей - это его отец, а Птелемак - это его родной сын. А так, они как бы чужие, но есть чувство родства.

Для Джойса, как и вобщем-то для всех сторонников и последователей этой идеи - это как бы одна из тех литературных и художественно описанных ситуаций, в которой каждый раз повторяется, реализуется в конкретном виде та самая история, когда Отец и Сын обретают друг друга. Поэтому Джойс впускает в свои произведения намек, ассоциацию с Одиссеем, недаром Одиссей становится у него Улиссом, это в общем-то все равно. Улисс - это римская мифология, это в римской мифологии Одиссей стал Улиссом, но Улисс менее привычное имя для этого героя, оно уже создает какую-то дистанцию. При желании и это очень просто, потому что это достаточно очевидно мы можем увидеть, что каждый из 18-ти эпизодов построен по какой-то мифологеме, на каких-то ассоциациях, с какими-то из ситуаций из "Одиссей". И когда Джойс писал этот свой роман, он вобщем-то каждому из этих эпизодов дал название: "Птелемак", "Место", "Протей", "Калипсо", "Пещера Эова", "Эстрегомес", "Сцила и Харибда" и плюс все это должно было называться "Улиссом". Когда Джойс готовил свой роман уже окончательно к печати, он эти все названия убрал, потому что он понимал, что если он оставит их, то он будет толкать своих читателей на то, что бы они просто воспринимали его текст, ту или иную ситуацию, как некий прямо перифраз того, что было в "Одиссее", то есть перифраз одного

художественного произведения на другое. А этого Джойсу не нужно было. Поэтому везде, где можно, он даже над вот этими прямыми ассоциациями он смеется, скажем так со "Сциллой и Харибдой" на уровне самого текста связываются штаны одного из героев: толстые и широкие штанины - вот они "Сцилла и Харибда". Масса других эпизодов, в которых такие вот прямые ассоциации с "Одиссеей" развенчиваются, высмеиваются, но это не устраняет того, что уже на другом уровне сама история жизни Стивена, она есть такой же как "Одиссея" вариант конкретной, образной реализации вот этого общего универсального архитипа, который существует всегда и везде. Это и есть те самые первоосновы человеческого бытия. Все остальное - это разные образные реализации разных явлений.

И в этом смысле нет различия между Одиссеем и Леопольдом Блумом, хотя если мы взглянем, то мы увидим, что это абсолютно разные, но конкретные образы личностей: Одиссей - хитроумный, он герой, потому что он оказался способен посмеяться над богами, а Леопольду - жизнь не предоставила ему посмеяться над богами, он не царь, не такая значительная личность. На конкретном уровне между ними нет никакой разницы. Но между ними колоссальное различие. Более того Джойс все время использует эти принципиальные различия, как источник ироничного смысла, для придания конкретному событию иронического смысла. Это достигает апогея в тот самый максимально патетический момент, когда Отец встречается с Сыном. Как мы знаем, в конце романа они встречаются в борделе, в стельку пьяные. И чуть менее пьяный Блум спасает совсем уже пьяного Стивена от компании пьяных, но сильных матросов, когда этот чахлый интеллигент решил с ними поспорить. Это одна из тех ситуаций, за которую это произведение считали аморальным. Ситуация более чем неподходящая для совершения чего-то героического, великого. Но это Великое, в том смысле, что это основа основ. Это происходит там, где ему это нужно, в независимости не от чего.

Одной из основных задач этой книги Джойса - снять всяческую патетику по отношению к жизни. Джойс всячески заботиться об этом. Эту книгу можно характеризовать по-разному: патетическая, ироническая, циничская, кто как хотел, тот так и характеризовал. Но, дело в том, что там есть и то, и другое, и трегье. И именно таким, и только таким образом, с точки зрения Джойса и модернистов этого периода, можно решить то, что является задачей литературы - отобразить человеческую жизнь во всей ее полноте. Эту задачу

и выполняет модернистская литература. На это претендуют и реалисты, но они воспроизводят ее частично.

Удача, величие "Улисса" в том и заключается, что в этой книге он, стремясь приблизиться к бесконечности, многовариантности, многослойности реальности, держится все-таки в каких-то определенных границах, хотя они, конечно, очень широко размыты.

Есть некая точность того, что есть Стивен, что есть Леопольд и что есть Молли. Отсюда и признание этой книги, хотя сам Джойс на этом останавливаться не хотел. Он хотел создать произведение, которое будет неисчерпаемо в своих значениях, также как жизнь, также как реальность. Он хотел реализовать принцип многозначности на всех уровнях. Вот здесь хотя бы есть точка, собирающая, локализирующая все это константа -это время и место.

В последнем своем произведении "Поминки по Финнегану" он убрал даже эти константы, также как и все остальные. Произведение действительно получилось настолько многозначным, что прочитать его обычному читателю невозможно.

Один из критиков назвал его "шедевром литературной эксцентрики". Его даже, может быть, можно назвать неисчерпаемым кладезем для исследователей. Читать его действительно могут только исследователи, специалисты. Если роман "Улисс" для прочтения труден, но все же читаем, то "Поминки по Финнегану" - они все расплываются, расползаются. Конструкцию произведения можно определять чисто аналитикой. Там нет эстетических восприятий для читателей, там нет каких-то констант, то есть изобразить многоплановость, многослойность, подвижность, [текучесть](#) жизни, как таковую, восходящую к каким-то высоким абсолютам, абсолютные константы, можно только сохраняя некие единицы организации повествования, не однозначные единицы образа структуры, которые вы делаете. Нужна структура, какие-то линии, какие-то узлы, которые имеют достаточно стабильное значение.

"Улисс" - это попытка реформироваться. Структура уже совершенно иная, не сюжетная, не событийная, а временная. Время и пространство (Дублин) структурируют весь текст. Уберите даже это, поставьте абсолютное и относительное, действие романа происходит здесь, сейчас и в вечности, где-то и везде, и все.

Лекция 30. Новый театр (драма абсурда)

Это тип современной драмы (так называемый «Новый театр», первоначально проигнорированный публикой), основанный на концепции тотального отчуждения человека от физической и социальной среды. Такого рода пьесы впервые появились в начале 1950-х годов во Франции, а затем распространились по Западной Европе и США.

Это театр «драмы абсурда», созданный С. Беккетом, Э. Ионеско, А. Адамовым, жившими в Париже и писавшими по-французски. Это была, с одной стороны, попытка обновить структуру и язык театра, а с другой, — «Новый театр» явился отражением ужаса, вызванного жестокостями войны и страхом атомных разрушений.

Корни театра абсурда можно выявить в теоретической и практической деятельности представителей таких эстетических движений начала 20 в., как дадаизм и сюрреализм, а также в эпическом бурлеске А.Жарри «Король Убю» (1896), в «Сосцах Тирезия» (1903) Г.Аполлинера, где соединились фарс и водевиль, в пьесах Ф.Ведекинда с иррациональными устремлениями его героев. Театр абсурда впитал также элементы клоунады, мюзик-холла, комедий Ч.Чаплина.

На становление драмы абсурда (антидрамы) повлияла сюрреалистическая театральность: использование причудливых костюмов и масок, бессмысленных стихов, провокативных обращений к зрителям и т.д. Сюжет пьесы, поведение персонажей непонятны, аналогичны и подчас призваны эпатировать зрителей. Отражая абсурдность взаимопонимания, общения, диалога, пьеса всячески подчеркивает отсутствие смысла в языке, а тот в виде своего рода игры без правил становится главным носителем хаоса.

Это была концептуальная драматургия, реализующая идеи абсурдистской философии. Реальность, бытие представлялась как хаос. Для абсурдистов доминантным качеством бытия была не сжатость, а распад. Второе значительное отличие от предыдущей драмы – в отношении к человеку. Человек в абсурдистском мире – олицетворение пассивности и беспомощности. Он ничего не может осознать, кроме своей беспомощности. Он лишен свободы выбора. Абсурдисты развивали свою концепцию драмы – антидраму. Ещё в 30ые годы Антоней Арто говорил о своей перспективе театра: отказ от изображения характера человека, театр переходит к тотальному изображению человека. Все герои драмы абсурда – тотальные люди. События тоже нуждаются в рассмотрении с точки зрения того, что они являются результатом неких ситуаций, созданных автором, в рамках которых открывается картина мира. Драма абсурда – это не рассуждение об абсурде, а демонстрация абсурдности.

ИОНЕСКО: Талант Эжена Ионеско проявился как и в его ранних стихах, так и в критических статьях, которые рождали настоящие революции и потрясения в румынском обществе, но ярче всего он горит в его театральной деятельности. Эжен Ионеско - зачинатель абсурдизма во французской драматургии. Театр Ионеско - театр насмешки и пародии. Эжен Ионеско выставил на сцену и высмеял пустоту и его абсурдность мира. Он противостоит традиционной театральной лексике. Многие не понимали эту лексику, считая её лишённой всякого смысла, называя его пьесы "ерундой". Но он отстаивал своё право и звание известного драматурга нашего века, что доказывают полученные им многочисленные награды. В большинстве пьес Ионеско проводится идея бесполезности языка как средства общения.

"Реальность должна обогащаться абсурдом, фантастикой и свободным самовыражением личности" - считает сам автор. И я думаю, что каждый с этим согласится.

Ситуации, характеры и диалоги его пьес следуют скорее образам и ассоциациям сна, чем повседневной реальности. Язык же с помощью забавных парадоксов, клише, поговорок и других словесных игр освобождается от привычных значений и ассоциаций.

Сюрреализм пьес Ионеско ведет свое происхождение от цирковой клоунады, фильмов Ч.Чаплина, Б.Китона, братьев Маркс, античного и средневекового фарса. Типичный прием – нагромождение предметов, грозящих поглотить актеров; вещи обретают жизнь, а люди превращаются в неодушевленные предметы.

В абсурдистских пьесах катарсис отсутствует, любую идеологию Э. Ионеско отвергает, но пьесы были вызваны к жизни глубокой тревогой за судьбы языка и его носителей.

Самые известные пьесы Эжена Ионеско - "Лысая певица" и "Урок". Эти пьесы обличают консерватизм, мораль и идеологию нашего мира. С первого раза, действительно, может показаться, что читаешь бессмыслицу, но перечитывая либо вдумываясь, вы заметите, что не так уж и все абсурдно в книге, а абсурдно в реальности. Комические пассажи, "отсутствие" смысла сопоставлены с томными размышлениями относительно человеческого существования, которое знаменуется одиночеством и смертью. Об этих размышлениях повествует пьеса "Король при смерти".

При всей условности театра абсурда он насквозь политизирован, что особенно убедительно доказывает самое значительное создание Эжена Ионеско «Носорог» (1959). Ионеско также показывает механизмы, которые способствуют установлению некоторых идеологий. Так, в пьесе "Носорог" метафорически выставлены на сцену жители маленького городка,

обеспокоенные появлением носорога и постепенно превращающиеся в него. Эта пьеса обличает тоталитаризм.

Эжен Ионеско, подобно экзистенциалистам Ж.П. Сартру и А. Камю, исследует поведение человека в экстремальной ситуации, когда абсолютное большинство людей подчиняется обстоятельствам и только одиночка находит в себе силы для внутреннего противостояния.

Особенностью пьес Э. Ионеско является то, что они как бы зашифрованы. Иногда они трудно поддаются разгадке, с «Носорогом» же все понятно: в драме речь идет о фашизме.

Драматургия Эжена Ионеско заняла видное место в литературном процессе и в репертуаре французского и мирового театра. Однако это вовсе не значит, что победил абсурдизм и традиционная реалистическая драма сошла с подмостков. Заурядный и беспомощный в обыденной жизни человек идет один против всех.

Литературную славу в начале 1950-х принесла Ионеско пьеса «Лысая певица», история написания которой в значительной степени и раскрывает суть его писательского метода. Решив в 1948 году освоить английский [язык](#), писатель купил самоучитель и неожиданно обнаружил, каким кладезем абсурда является наша повседневная речь, особенно же — в соотношении с реальностью. И задумался — о первоначальном и постепенно утраченном смысле слов. Из сопоставления слов и смыслов родился «неприятный» театр Ионеско, названный впоследствии абсурдистским. Однако абсурд Ионеско — это не намеренная абсурдизация бытия (сам Ионеско, кстати, предпочитал называть художественное направление, к которому принадлежал, театром парадокса), а предельное обнажение его истинной сути.

Премьера «Лысой певицы» состоялась в Париже. Успех «Лысой певицы» был скандальным, никто ничего не понял, но смотреть постановки абсурдистских пьес становилось постепенно хорошим тоном.

“Лысая девица” . В самой драме нет никого, похожего на лысую девицу. Само словосочетание и имеет смысл, но в принципе – бессмысленно. Пьеса полна абсурда: 9 часов, а часы бьют 17 раз, но никто этого в пьесе не замечает. Каждый раз попытка сложить что-нибудь оканчивается ничем.

В антипьесе (таково жанровое обозначение) никакой лысой певицы нет и в помине. Зато есть английская чета Смитов и их сосед по фамилии Мартин, а также служанка Мэри и капитан пожарной команды, случайно заглянувший на минуточку к Смитам. Он боится опоздать на пожар, который начнется во столько-то часов и сколько-то минут. Еще есть часы, которые бьют как им заблагорассудится, что, по-видимому, означает, что время не

потеряно, его просто не существует, каждый пребывает в своем временном измерении и несет соответственно околесицу.

У драматурга несколько приемов нагнетания абсурда. Тут и путаница в последовательности событий, и нагромождение одних и тех же имен и фамилий, и неузнавание супругами друг друга, и рокировка хозяева-гости, гости-хозяева, бесчисленное повторение одного и того же эпитета, поток оксюморонов, явно упрощенное построение фраз, как в учебнике английского языка для начинающих. Словом, диалоги по-настоящему смешны.

Самуэль БЕККЕТ: Беккет был секретарем у Джойса и учился у него писать. «В ожидании Годо» – 1 из базовых текстов абсурдизма. Пьеса Беккета «В ожидании Года», поставленная в 1952 г., — самая известная пьеса театра абсурда, представляющая жизнь лишенной смысла. Принципиальное отличие пьесы Б. от предшествующих драм, порвавших с традициями психологического театра, заключается в том, что ранее никто не ставит своей целью инсценировать «ничто». Б. позволяет развиваться в пьесе слову за словом при том, что разговор начинается ни с того ни с сего, и ни к чему не приходит, словно персонажи изначально знают, что договориться ни о чем не получится, что игра слов - единственный вариант общения и сближения. Диалог становится самоцелью. Но в пьесе есть и определенная динамика. Все повторяется, изменяясь ровно настолько, чтобы подогреть зрительское ожидание каких-то изменений.

Энтропия (выход энергии в реакции, химический термин) представлена в состоянии ожидания, причем это ожидание – процесс, начала и конца которого мы не знаем, т.е. нет смысла. Состояние ожидания – доминанта, в которой существуют герои, при этом, не задумываясь над тем, нужно ли ждать Годо. Они находятся в пассивном состоянии.

Пьеса «В ожидании Годо» принадлежит к числу тех произведений, которые повлияли на облик театра XX века в целом. Беккет принципиально отказывается от какого-либо драматического конфликта, привычной зрителю сюжетности. Персонажи пьесы – Владимир (Диди) и Эстрагон (Гого) – похожи на двух клоунов, от нечего делать развлекающих друг друга и одновременно зрителей. Они не действуют, а имитируют некое действие. Это не нацелено на раскрытие психологии персонажей. Действие развивается не линейно, а движется по кругу, цепляясь за рефрены, которые порождает одна случайно оброненная реплика. Повторяются не только реплики, но и положения. В начале 2 акта дерево, единственный атрибут пейзажа, покрывается листьями, но суть этого события ускользает от персонажей и

зрителей. Это не примета весны, поступательного движения времени. Скорее подчеркивает ложность ожиданий.

У героев (Володя и Эстрагон) до конца нет уверенности, что они ждут Годо в том самом месте, где надо. Когда на следующий день после ночи они приходят на то же место к засохшему дереву, Эстрагон сомневается, что это одно и то же место. Набор предметов тот же, только дерево за ночь распустилось. Ботинки Эстрагона, оставленные им на [дороге](#) вчера, лежат на том же месте, но он утверждает, что они больше и другого цвета.

В пьесе усматривают квинтэссенцию Беккета: за тоской и ужасом человеческого бытия в его самом неприглядном виде проступает неизбежная ирония. Герои пьесы напоминают братьев Марис, великих комиков немого кино.

В ожидании Годо. Краткое содержание

Деревенская [дорога](#), бескрайние поля, почти пустыня, чью монотонность нарушает лишь одно дерево. На дереве почти нет листьев. У его подножия двое бродяг .

Эстрагон, безуспешно пытающийся снять обувь и его друг и брат Владимир. Его беспокоит вопрос, кто из четырех евангелистов сказал правду о двух распятых разбойниках. Черета банальных фраз, лишенных всякого смысла, которыми обмениваются только для того, чтобы оживить тишину этого унылого места. Единственное, что их удерживает здесь - это обещание некоего Годо прийти. Что им остается делать в ожидании, если не убивать время, бесконечное время, которое нужно наполнить пустыми спорами, да при этом делать вид, что принимают их близко к [сердцу](#)... Они сами не знают, почему они вместе, они привыкли расставаться и встречаться каждый день на том же месте. [Шум](#) где в другой стороне, ужасный крик... Не Годо ли идет? Эстрагон роняет морковку, которую он до этого жевал, застывает, устремляется навстречу...

Появляются Поццо и Луки. У последнего веревка стягивает шею, он несет чемоданы своего хозяина. Поццо, с хлыстом в руке, обращается со своим рабом, как не обращаются и с животными. И если уж Владимир и Эстрагон тут, почему бы не остановиться и не выкурить трубочку? Это убьет время, к тому же Поццо любит поговорить. Он объясняет, что собирается продать Луки, который ни на что более не годиться. Он только и может, что думать. К тому же, он увлекает за собой, если его толкаешь. Наконец, достаточно снять с него шляпу, чтобы он вновь стал животным, простаком. Они остаются довольно надолго, затем с грохотом уходят.

Что делать? Уйти? Нет, Годо пообещал придти, нужно его подождать. Смирившись с судьбой, Владимир и Эстрагон пытаются обсудить незначительные события, отметившие день, но у них нет сил, они устали, чтобы с успехом разыгрывать комедию мнимого интереса.

Раздается голос из-за кулис: "Господин (...)". Приходит ребенок и говорит, что Годо не придет, как и в предыдущие вечера, но обязательно будет завтра. Наступает завтра, все те же ничего не значащие диалоги, без смысла, повторения вчерашнего разговора, а может, и позавчерашнего, и ежедневного. Луки и Поццо вновь появляются, они постарели; Поццо ослеп, а Луки тем более ничего не стоит, он нем. Но веревка все еще здесь, чуть короче, чтобы Поццо мог идти за своим рабом, на котором теперь новая шляпа.

При виде Владимира и Эстрагона, Луки делает резкий рывок и падает, увлекая Поццо за собой. Поццо зовет на помощь, вот кто действительно смешон! К тому же это тянет время. Два бродяги набрасываются на Поццо, пинают его, поднимают - нужно ведь развлекаться, говорить... Что же до Годо, тот вновь присылает с извинениями, он придет завтра; может, выход в том, чтобы повеситься на дереве на поясе Эстрагона? Но пояс рвется...

Ну и что! Они вернутся завтра, с хорошей веревкой, и если вдруг Годо придет, они будут спасены...

Поиски новых театральных форм

Последние два десятилетия театральная жизнь Франции, как и Европы в целом, стала более разнообразной. В одном Париже в настоящее время свыше 50 театров, в которых зритель может найти постановки на любой вкус: от вечных творений классиков — Шекспира, Корнеля, Расина, Чехова — в «Комеди Франсез» и «Одеоне» до современных драматургов Беккета и Ионеско в авангардистских театрах и остроумных комедий в «театрах бульваров». Ежегодно в Авиньоне, Оранже, Ниме и других городах Франции на древних римских аренах или в средневековых замках проходят театральные фестивали, привлекающие тысячи зрителей из многих стран.

Подобные зрелищные мероприятия практикуются в Италии: на развалинах Форума, Колизея, Терм Каракаллы проходят поражающие своей грандиозностью спектакли, постановки классических итальянских опер на античные сюжеты. Так, постановка оперы Верди «Аида» в Термах Каракаллы создает захватывающее ощущение присутствия зрителя в гуще происходящих событий.

Все это является поиском новых театральных форм, доступных массе зрителей. Примером такого сочетания массовости и классики являются

грандиозные постановки Р. Оссеина на арене парижского Дворца спорта спектаклей «Собор Парижской богородицы», «Дантон и Робеспьер», «Человек из Назарета», «Броненосец Потемкин».

Клод Каррер в содружестве с известным английским режиссером Питером Бруком в парижском театре «Буф дю Нор» поставили древнеиндийский эпос «Махабхарата». О масштабах этого спектакля говорит тот факт, что он шел либо в течение трех вечеров, либо двенадцать часов подряд с 12 часов дня до 12 часов ночи. Зрители, приезжавшие из многих стран Европы, запасались термосами с кофе и

Постмодернизм в мировой литературе

Цели: рассмотреть философско-эстетические основы литературы постмодернизма, художественные особенности постмодернистских произведений на примере творчества отдельных писателей; развивать навыки интерпретации художественного текста; воспитывать эстетический вкус.

Основные понятия: постмодерн, постмодернизм, герменевтика, интертекстуальность, синкретизм, семиотика, метафора.

План

1. Постмодернизм как один из значительнейших направлений искусства конца XX – начала XXI ст.
2. Постмодернизм и творчество У. Эко.
3. Развитие постмодернистской прозы: творчество П. Зюскинда.

1. Постмодернизм как один из значительнейших направлений искусства конца XX – начала XXI ст.

История человечества отмечена последовательной сменой множества культурных эпох. Последняя из них получила название эпохи постмодерна.

Постмодернизм (постмодерн; от лат. post — «после» и фр. moderne — «новейший», «современный») — термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX в.

Впервые термин «постмодернизм» был употреблен в 1914 г. в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры». В 1934 г. в своей книге «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» литературовед Ф. де Онис применяет его для обозначения реакции на модернизм. В 1947 году историк, философ Арнольд Тойнби в книге «Постижение истории» придает постмодернизму культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре.

Применительно к литературе термин «постмодернизм» впервые употребил американский ученый Ихаб Хассан в 1971 году. (Родиной постмодернизма также считают США). В вышедшей в 1979 году работе французского ученого Ж.Ф. Лиотара «Постмодернистское состояние» раскрываются философские предпосылки возникновения постмодернизма и его основополагающие черты.

Существует два взгляда на явление постмодернизма. Одни (и их большинство) считают, что это явление историческое, появившееся лишь в середине XX века из-за кризиса культуры и цивилизации; другие – что оно трансисторическое, т.е. возникающее всякий раз в любой кризисной эпохе (в этом случае рождается культура с типологическими параметрами постмодернизма как универсального фактора преодоления кризиса). Известный писатель Умберто Эко в «Заметках на полях Имени Розы» писал, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм... Каждая эпоха (реализм) когда-нибудь подходит к порогу кризиса. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (модернизм) хочет откреститься от прошлого... Авангард разрушает, деформирует прошлое и не останавливается на этом, разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста. Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда. И тогда ему на смену приходит постмодернизм: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности.

Элементы постмодернистской поэтики встречаются в мировой литературе и других эпох. Однако как система, имеющая определенную целостность, постмодернизм сформировался все-таки только в современном литературном процессе.

Философия постмодернизма. С конца 50-х годов XX века постмодернизм начал распространяться в литературе и музыке, архитектуре, скульптуре, живописи, кино. Его философское осмысление представлено в трудах французских постфрейдистов и деконструктивистов. Это направление возникло как антитеза модернизму (открытому для понимания лишь немногим, интеллектуальной элите и неинтересному народу из-за сложности и недоступности) и примитивизму массовой беллетристики (презираемой эстетам, но составляющей основной продукт потребления широкого круга читателя); постмодернизм же, облекая все в игровую форму, нивелирует расстояние между массовым и элитарным потребителем, низводя элиту в массы.

Самыми влиятельными писателями-постмодернистами признают Умберто Эко, Дона Делилло, Джулиана Барнса, Уильяма Гибсона, Вл. Набокова, Джона Фаулза, Милорада Павича, Тома Стоппарда. Русскими постмодернистами в той или иной степени являются Борис Акунин, Иосиф Бродский, Венедикт Ерофеев, Дмитрий Пригов, Григорий Остер, Виктор Пелевин, Саша Соколов, Владимир Сорокин, Татьяна Толстая.

В творчестве писателей-постмодернистов — француза Филиппа Соллерса (р. 1936), итальянцев Итало Кальвино (1923—1985), Умберто Эко (р. 1932), американцев Джона Барта (р. 1930), Доналда Бартелми (р. 1931), Томаса Пинчона (р. 1937), хорвата Милорада Павича (р. 1929), чеха Милана Кундеры (р. 1929) — мы видим синкретизм. Обсуждение философских, психологических, культурологических проблем, игра с клише, обнажение приема, перевоплощение писателя в критика своего текста и возможных стратегий его восприятия, упразднение границы между художественным и так называемым «интеллектуальным» письмом и т. п. — характерные признаки синтетической постмодернистской манеры [Толмачёв // <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-xx-veka-tolmachev/postmodernizm-i-tvorchestvo-eko.htm>.]

Надо сказать, что ее элементы очевидны уже у модернистов — к примеру, у аргентинца Хорхе Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges, 1899—1986), которого наряду с Дж. Джойсом считают одним из провозвестников постмодернизма. Борхесовские рассказы, точнее, «истории» — синтетический жанр, чья поэтика включает элементы очерка («Заир», «Недостойный»), сказки («Бессмертный», «История воина и пленницы»), притчи («Сад расходящихся тропок», «Вавилонская библиотека»), научной статьи («Анализ творчества Герберта Куэйна», «Тема предательства и героя», «Три версии предательства Иуды»), лингвистического комментария («Аналитический язык Джона Уилкинса», «По поводу классиков»). Борхесовская традиция продолжена в романе У. Эко «Имя розы» (1980), в послесловии к которому («Заметки на полях "Имени розы"», 1983) автор говорит о том, что его профессия филолога-медиевиста и семиотика неразрывно связана с его художественным творчеством [Зарубежная литература XX века / под ред. В. М. Толмачёва. — М. : Издательский центр «Академия», 2003 // <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-xx-veka-tolmachev/postmodernizm-i-tvorchestvo-eko.htm>].

Вторая половина XX века характеризовалась общемировыми социально-культурными тенденциями к изменению традиционных видов деятельности и культурно-бытовой среды в ходе урбанизации и становления постиндустриального общества. Это проявилось в опосредованности

результатов труда, ускорении темпов деятельности и информационного обмена, широком применении в быту искусственных материалов, бытовой техники, средств телекоммуникации и компьютерной техники, а также в постепенном ослаблении межличностных связей в современном обществе, – урбанизация, нтр, индустриализация, освоение космоса, информатизация, глобализация, развитие сми. Создание ядерного оружия, холодная война, терроризм, экологические проблемы.

С одной стороны – технический прогресс, с другой – кризисное состояние, разочарование в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. В обществе царила эпоха «усталой» культуры, философия отчаяния и пессимизма, одновременно с потребностью преодоления этого состояния через поиски новых ценностей и нового языка. Значительные расхождения также обнаружили между традиционными ценностными ориентирами и моральными нормами, с одной стороны, и окружающей действительностью — с другой, возникли серьезные трудности в оценке происходящего, поскольку использовавшиеся критерии оказались во многом размытыми.

В основе культуры постмодернизма лежат идеи нового гуманизма. Культура, которую называют постмодерном, констатирует самим фактом своего существования переход «от классического антропологического гуманизма к универсальному гуманизму, включающему в свою орбиту не только все человечество, но и все живое, природу в целом, космос, Вселенную». Истинный идеал постмодернистов — это хаос (космос).

Наступило время не только новых реальностей, нового сознания, но и новой философии, которая утверждает множественность истин, пересматривает взгляд на историю, отвергая ее линейность, детерминизм, идеи завершенности. Философия эпохи постмодерна, осмысляющая эту эпоху, принципиально антитоталитарна, что является естественной реакцией на длительное господство тоталитарной системы ценностей. Культура постмодерна складывалась через сомнения во всех позитивных истинах. Для нее характерны разрушение позитивистских представлений о природе человеческих знаний, размывание границ между различными областями знаний. Постмодерн провозглашает принцип множественности интерпретаций, полагая, что бесконечность мира имеет как естественное следствие бесконечное число толкований.

Постмодернизм - общее название определенных последние десятилетия тенденций в искусстве, возникшей после модернизма и авангардизма. Хотя этот термин появился раньше (впервые упоминается в 1917), он ширилось

конце 60-х годов сначала для определения стилевых тенденций в архитектуре, направленных против безликой стандартизации и программного техницизма, а вскоре - в литературе и живописи Популярности постмодернизма способствовали рассуждения философов **Ж. Деррида, Ж.Батэ, особенно труды Ж-ФЛиотара**

Основным источником новых тенденций в аспекте познания оказалась "деструкция", признание прогресса только в виде неопровержимой иллюзии

Главным признаком литературы постмодернизма была ее гиперрецептивность - ярко выраженная склонность к рецепции любых фактов из культурно-исторического дискурса человечества; прежде и активнее - из произведений мировой литературы, различных элементов их формы и содержания: сюжетов, мотивов, образов, концепций, жанров, сцен, цитат, мифов - т. ("интертекстуальность").

Традиционными творческими средствами, которыми пользовался постмодернизм, была пародия, иллюзия, игра, мистификация, карнавализация т.д. Силевые черты художественного языка реализовались в художественных средствах сравнения, метафоры, аллюзии, реминесценции, иронии.

Американская почва оказалась наиболее благоприятной для восприятия новых веяний по ряду причин. Здесь ощущалась потребность в осмыслении тех тенденций в развитии искусства и литературы, которые заявили о себе начиная с середины 50-х гг. (появление поп-арта, сделавшего цитатность ведущим художественным принципом) и все более набирали силу, что привело в середине 70-х к смене культурной парадигмы: модернизм уступил место постмодернизму.

Характерные черты постмодернизма

интертекстуальность

пародирование (само-), иронизирование, переосмысление элементов культуры прошлого

многоуровневая организация текста

прием игры, принцип читательского сотворчества

неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность и принцип монтажа (принцип ризомы)

жанровый и стилевой синкретизм (соединение, нерасчлененность различных видов культурного творчества)

театральность, работа на публику, использование приема «двойного кодирования» явление «авторской маски», «смерть автора».

Фамилия и имя писателя Страна Знаковые произведения

Италия Умберто Эко «Имя розы», «Маятник Фуко», «Остров Накануне», «Баудолино»

Итало Кальвино «Если однажды зимней ночью путник»

Чехия Милан Кундера «Невыносимая лёгкость бытия», «Вальс на прощание»

Сербия Милорад Павич «Хазарский словарь», «Внутренняя сторона ветра. Роман о Геро и Леандре», «Дамаскин», рассказы «Пейзаж, нарисованный чаем», «Звёздная мантия»

Англия Джон Фаулз «Коллекционер», «Маг» («Волхв»), «Мантисса»

Айрис Мёрдок «Чёрный принц»

Джулиан Барнс «Попугай Флобера», «Дикобраз», «История мира в 10½ главах»

США Джон Апдайк «Кентавр», «Гертруда и Клавдий», «Бразилия»

Курт Воннегут «Сирены Титана», «Времятрясение»

Джон Барт «Плавучая опера», «Конец пути», «Химера», «Торговец дурманом»

Дэн Браун «Код да Винчи», «Ангелы и Демоны»

Ричард Бах «Чайка по имени Джонатан Ливингстон», «Единственная»
рассказы Джозеф Хеллер «Уловка-22»

Австрия Кристоф Рансмайр «Последний мир», «Ужасы льдов и мрака», «Болезнь Китахары»

Германия Гюнтер Грасс «Траектория краба»

Патрик Зюскинд «Голубка», «Парфюмер. История одного убийцы»

Япония Харуки Мураками «Хроники заводной Птицы», «Кафка на пляже», «Дэнс, Дэнс, Дэнс», «Охота на овец»,

Россия Виктор Пелевин «Омон Ра», «Чапаев и Пустота», рассказы («Зигмунд в кафе», «Водонапорная башня»)

Виктор Ерофеев «Москва – Петушки»

Владимир Войнович «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», «Монументальная пропаганда»

Андрей Битов «Пушкинский дом» Татьяна Толстая Россия «Кысь»

Бразилия Пауло Коэльо «Алхимик», «Вероника решает умереть»,

2. Иронический сорт центрального конфликта в романе «Имя розы» У Эко

Умберто Эко - чрезвычайно одаренная, разноплановая и, в какой мере, даже непредсказуемая личность. Он книгоман (утверждали, что его личная библиотека насчитывала около 30000 томов, это много древних книг и книжных раритетов), имел страсть к рисованию и игре на флейте, очень любил шутки и мистификации. Так, в 1995 году он поделился с журналистами "тайной" своего призвания, которое, как утверждал писатель, было аббревиатурой *Ex caelis Oblatus*, что в переводе означает "божий дар". В числе его главных увлечений - средневековая философия, массовая культура, современное искусство. Уже в 50-е годы Эко был известен как специалист по культурологии. Он со всей серьезностью детально анализировал составляющие элементы шоу-бизнеса, в частности стрип

Умберто Эко родился 5 января 1932 в Алессандрии (Пьемонт), небольшом городке к востоку от Турина и к югу от Милана. Отец Джулио Эко, бухгалтер по профессии, ветеран трех войн, мать — Джованна Эко (урожд. Бизио).

Исполняя желание отца, который хотел, чтобы сын стал адвокатом, Эко поступил в Туринский университет, где слушал курс по юриспруденции, но вскоре оставил эту науку и занялся изучением средневековой философии. Окончил университет в 1954, в качестве диссертационной работы представив сочинение, посвященное религиозному мыслителю и философу Фоме Аквинскому.

В 1954 поступил на работу на RAI (Итальянское телевидение), где был редактором программ по культуре, печатался в периодике. В 1958–1959 служил в армии. Первая книга Эко Проблемы эстетики у Св. Фомы (1956) была впоследствии доработана и переиздана под названием Проблемы эстетики Фомы Аквинского (1970). Вторая, опубликованная в 1959 и выдвинувшая автора в

число наиболее авторитетных специалистов по средневековью, после пересмотра и доработки была переиздана под названием Искусство и красота в средневековой эстетике (1987). Восстановить историю создания того или иного крупного научного произведения Эко, а также выделить окончательный либо наиболее полный его вариант не представляется возможным. Эко участвует в разнообразных проектах и начинаниях, будь то интернетовский форум, публичная лекция, создание сидиромы, посвященного культуре барокко, и проч., соблюдая единственный запрет: за свою долгую карьеру ученого и литератора он лишь два раза выступал по телевидению, исключив эту форму коммуникации из своей жизни. Возможно, сыграло роль то, что отношения Эко с телевидением сложились не слишком удачно — в 1959 он был уволен из RAI.

В 1959 Эко становится старшим редактором по разделу «литература нон фикшн» миланского издательства «Бомпьяни» (где проработал вплоть до 1975) и начинает сотрудничать с журналом «Il Verrì», выступая с ежемесячной колонкой. Прочитав книгу французского семиотика Р.Барта (1915–1980) Мифологии (1957), Эко обнаружил, что его подача материала во многом схожа с бартовской, и потому сменил манеру. Теперь он выступает со своеобразными пародиями, иронически осмысляя те же идеи, которые серьезно рассматривались на страницах журнала. Статьи, опубликованные в «Il Verrì», составили сборник *Diario minimo* (1963), озаглавленный соответственно рубрике, которую вел Эко, а спустя почти три десятилетия вышел в свет сборник Второй *Diario minimo* (1992).

Начинается и чрезвычайно интенсивная преподавательская и академическая деятельность Эко. Он читал лекции по эстетике на факультете литературы и философии Туринского университета и на архитектурном факультете Миланского политехнического института (1961–1964), в разное время был профессором визуальных коммуникаций архитектурного факультета Флорентийского университета (1966–1969), профессором семиотики архитектурного факультета Миланского политехнического института (1969–1971), профессором семиотики факультета литературы и философии Болонского университета (1971–1975), заведующим кафедрой семиотики Болонского университета (с 1975), директором Института наук о коммуникации и зрелищах Болонского университета (1976–1977, 1980–1983), директором Института наук о коммуникации Болонского университета (1983–1988), директором программ получения ученой степени по семиотике Болонского университета (1986–2002), членом Исполнительного научного

комитета университета Сан-Марино (1989–1995), президентом Международного центра семиотических и когнитивных исследований, директором Департамента семиотических и когнитивных исследований (с 1989), профессором Коллежа де Франс, Париж (1992–1993), читал цикл Нортоновских лекций в Гарвардском университете (1992–1993), текст которых затем был издан отдельным сборником под названием Шесть прогулок в литературных лесах (1994), был избран президентом Высшей школы гуманитарных исследований Болонского университета (с 1999), президентом Итальянского института гуманитарных наук (с 2002).

Кроме того, в качестве приглашенного профессора читал курсы лекций в Нью-Йоркском (1969, 1976), Йельском (1977, 1980, 1981), Колумбийском университетах (1978, 1984), в университете Сан-Диего (1975) и др. Кроме семинаров и лекций, прочитанных в итальянских университетах и различных учреждениях, выступал с лекциями и вел семинары в университетах Австралии, Австрии, Аргентины, Бельгии, Болгарии, Бразилии, Великобритании, Венгрии, Венесуэлы, Германии, Голландии, Греции, Дании, Египта, Израиля, Ирландии, Испании, Канады, Польши, Португалии, СССР и России, США, Туниса, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Швеции, Японии, а также в таких культурных центрах, как Библиотека конгресса США и Союз писателей СССР.

Столь напряженные академические занятия не мешали научным штудиям. Известность к Эко-семиотику пришла после публикации книги *Opera aperta* (1962), где, рассуждая об общих проблемах культуры, в частности, о визуальных коммуникациях, для чего в качестве анализируемого материала привлекались телевизионные репортажи, он выступил против постулатов классического структурализма. Основная идея книги сводилась к тому, что «произведение искусства — это принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означающем». Само понятие «открытое произведение» (давнее название англоязычному изданию и вошедшее в научный обиход) подразумевает наличие широкого поля для интерпретаций, тогда как «закрытое произведение» — одну-единственную интерпретацию.

В своих научных работах Эко рассматривал как общие, так и частные проблемы семиотики, например, углубил теорию иконического знака. По его мнению, иконический знак воспроизводит условия восприятия, а отнюдь не

свойства отображаемого им предмета, тогда как коды, которые используются при интерпретации знаков, не являются кодами универсальными, они культурно обусловлены.

В начале 60-х годов Эко прославился как пародист. Популярными стали два сборника его пародий и шуток "Минимум-дневник"(1963) и "Второй минимум-дневник"(1992). С конца 60-х годов В. Эко вел курс визуальной коммуникации на факультете архитектуры во Флорентийском университете, а в 1969-1971 годах занимал должность профессора семиотики на архитектурном факультете Миланского политехнического института. С середины 70-х годов писатель возглавил кафедру семиотики в Болонском университете, занимал должность генерального секретаря Международной ассоциации по семиотическим исследованиям, систематически читал лекции в Гарвардском, Колумбийском, Иенском университетах.

Начиная с 60-х годов, В. Эко активно выступил как теоретик постмодернизма. Одна из ключевых идей его постмодернистской эстетики - это интертекстуальность, что проявляло себя в форме диалогического цитирования, пародирование, интерпретации известных литературных сюжетов.

Роман "Имя розы"(1980) стал первым и чрезвычайно удачной попыткой пера писателя, не утратила своей популярности и поныне Роману была присуждена несколько премий, в том числе и престижную - букватурную премию "Стрега". Только к зиме 1982 года было продано более четырехсот тысяч экземпляров. До 1985 года роман был переведен 19-ти языках мира, а через год был снят франко-американо-немецкий фильм "Имя розы", который также пользуется необычайной популярностью у зрителей.

Книга Эко, на первый взгляд, содержала в себе все признаки детективного произведения. Прежде всего это детективная завязка произведения. В основу фактически положена история расследования серии загадочных убийств, с произошли в ноябре 1327 в одном из итальянских монастырей (шесть Убийство за семь дней, в течение которых разворачивалось действие романа). Задача расследования преступлений возложено на бывшего инквизитора, а скорее философа и интеллектуала, францисканского монаха Вильгельма Баскервильского, которого сопровождал его малолетний ученик Адсон, одновременно выступал в произведении и как рассказчик, глазами которого читатель видел все

изображенное в романе Вильгельм и его ученик добросовестно пытались распутать в произведении криминальный клубок, и это им почти удалось.

Второй роман "Маятник Фуко" (1988), несмотря на все внешние отличия — действие происходит в 20 в. и кроме исторических экскурсов здесь немало лирических отступлений в недавнее прошлое, в частности, во времена Второй мировой войны, — концептуальный «двойник» романа *Имя розы*. Какого бы то ни было плана в истории нет, утверждает романист, трактовку можно вычитать из текста, знаки нетрудно наделить каким угодно смыслом. Герои романа пытаются не только понять, какова подлинная судьба ордена тамплиеров, но и выяснить — существует ли некий подлинный мировой заговор, следы которого, истинные или мнимые, обнаруживаются то там, то здесь. Жанр книги трудно определить: наличие элементов детективного романа еще не свидетельствует о том, что автор работал именно в этом жанре.

Положение Эко в литературе и в жизни предельно прочно. В сентябре 1962 он женился на немке **Ренате Рамге**, работавшей тогда искусствоведом-консультантом. У них двое детей — сын и дочь. Лето Эко проводит в поместье 17 в., расположенном на холмах около Римини. В его миланской квартире, по слухам, собрана огромная библиотека — около тридцати тысяч книг, в том числе и подлинные раритеты. Несмотря на возраст, он курит по несколько пачек сигарет в день и работает допоздна. Кроме того, он рисует, играет на флейте. В Интернете есть его постоянно обновляющийся сайт.

Эко не чуждается политики. Так, в конце 1990-х он активно участвовал в избирательной кампании, был инициатором идеологических конгрессов и конференций, одна из которых прошла в замке Гаргонца в 1997. Ведет публичные дискуссии.

Много сил отдает разработке новых форм коммуникации, контролировал разработку научного софтвера для «Оливетти», из энциклопедических отделов периодов развития человечества осуществлены **«Семнадцатый век» (1995)** и **«Восемнадцатый век» (1997)**. Другой проект — создание «Мультимедийной Аркады». Мультимедийная библиотека, компьютерный тренировочный центр, выход в Интернет составляют комплекс на 50 терминалов, объединенных в сеть, которую обслуживает специальный персонал (преподаватели, техники, библиотекари). Основная идея — дать возможность пользоваться новейшими технологиями за символическую плату. На первом этапе проект рассчитан на жителей

Болоньи, но опыт может быть распространен в пределах страны и даже в мировом масштабе.

Эко скончался в своём доме в Милане вечером 19 февраля 2016 года^[10] от рака поджелудочной железы, с которым боролся два года^[11]. 23 февраля 2016 года в [замке Сфорца](#) в Милане прошла церемония прощания.

Анализ романа ""Имя розы""

В основу произведения фактически положена [история](#) расследование ряда загадочных убийств, произошедших в ноябре 1327 года в одном из итальянских монастырей (шесть убийств за семь дней, в течение которых разворачивается действие в романе). Задачи расследования убийства возложена на бывшего инквизитора, философа и интеллектуала, францисканского монаха Вильгельма Баскервильского, которого сопровождает его малолетний ученик Адсон, что одновременно выступает в произведении и как рассказчик, глазами которого читатель видит все изображенное в романе. Вильгельм и его ученик добросовестно пытаются распутать заявленный в произведении криминальный клубок, и это им почти удается, но с первых же страниц автор, ни на мгновение не выпуская из виду детективный интерес фабулы, тонко иронизирует над такой его жанровой определенностью.

Уже жанровая неопределенность романа может служить, по мнению самого Эко, признаком постмодернистской направленности его произведения. Свои аргументы Эко мотивирует собственной (также поданной в “Замечаниях на полях”) концепции постмодернизма, который он противопоставляет модернизму. Если последний избегал гостроподієвих фабул (это признак авантюрной, то есть “несерьезной” литературы), злоупотреблял описаниями, разорванностью композиции, а часто и элементарными требованиями логики и смысловой связности изображаемого, то постмодернизм, по мнению Эко.

Эко утверждает, что **метафизический и философский тип сюжета - это детективный сюжет.** Нетрадиционность поэтики романа подчеркнута самым Эко в названии тех произведений его предшественников, которые он выделяет как ассоциативные источники своего вдохновения (Джойс, Т.Манн, критически переосмыслены труда теоретиков модернизма - Р.Барта, Л.Фідлера и др.).

Повествование ведется от лица восьмидесятилетнего Адсона, рассказывающего о событиях, пережитых им в 18-летнем возрасте. Адсон

лишь фиксирует их, не понимая этих событий даже стариком. Двойная игра с повествователем – Адсон в старости комментирует то, что он видел и слышал в молодости, – используется У. Эко для создания эффекта отстраненности от повествования: *«Хронист скажет за меня, я буду свободен от подозрений»*. Эта авторская позиция призвана подчеркнуть разницу между его концепцией романа («открытого произведения») и классическим романом, в котором все подчинено воле его создателя. Вильгельм говорит Адсону: *«Как хорош был бы мир, если б имелось правило хождения по лабиринтам»*.

У. Эко использует все аксессуары исторического романа: точно указано время действия (1327 год); введены исторические лица – Убертин Казальский и Михаил Чезенский; воспроизведена борьба за папский престол; отражен основной конфликт эпохи – бедность и богатство, ереси и еретические секты.

История еретика Дольчино, поднявшего массы «простецов» на борьбу за «равенство, справедливость и братство», – это история утопии, реализуемая в потоках крови: *«Мы хотели лучшего мира, покоя и благодати, счастья для всех... Мы крови не щадили»*. Комментарий Вильгельма красноречив: *«Часто бывает так, что еретик сначала прославляет Мадонну, Бедность, а потом сам не умеет справиться с соблазнами войны и насилия. Грань, отделяющая добро от зла, так зыбка»*. Эти исторические события порождают ассоциации с современностью, с эпохой тоталитарных войн, революций и массовых убийств во имя благородных целей. **У. Эко воспроизводит события XIV века с позиции современных культурологических идей, заостря внимание на «нравственном» содержании исторического действия.**

В романе настойчиво звучит сквозной мотив: служение истине с помощью лжи (инквизитор) и утопия справедливости и свободы. Сломленный пытками Ремигий кричит своим преследователям: *«Мы хотели лучшего мира, покоя и благости для всех. Мы хотели убить войну, ту войну, которую приносите в мир вы. Все войны из-за вашей скарденности! А вы теперь колете нам глаза тем, что ради справедливости и счастья мы пролили немного крови! В том-то и вся беда! В том, что мы слишком мало ее пролили! А надо было так, чтобы стала алой вся вода в Карнаско!»* Но опасна не только утопия, опасна всякая истина, исключая сомнение. Истина вне сомнения рождает фанатизм. В символическом языке романа важное место занимает интеллектуальный поединок старца Хорхе и

Вильгельма Баскервильского. Хорхе воплощает мир догм, мир Абсолютной истины, в которой нет места сомнению. Недаром он запрещает смех, утверждая неподвижность порядка в мире. *«...Я есть путь, истина и жизнь, сказал наш Господь. Так вот все, что существует на свете, только восторженный комментарий к этим двум истинам».*

Смех для **Хорхе** – это «неприличное пустословие», искажающее созданный творцом мир. Поэтому Хорхе всеми силами препятствует Вильгельму в обнаружении рукописи Аристотеля, «посвятившего вторую книгу своей "Поэтики" смеху как наилучшему познанию истины». Один из монахов говорит: «Если философ столь величайший отводил смеху целую книгу, смех, должно быть, – вещь серьезная».

Смех для **Вильгельма** связан с творческим миром, рождающим новые идеи и образы. Существующий мир, – учит Вильгельм Адсона, – отражается в символах, в «неисчерпаемом обилии символов, коими Господь, через посредство творений своих, глаголет к нам о вечной жизни».

Хорхе – оппонент Вильгельма, исходит из того, что истина дана изначально, создавать новые тексты кощунственно. Интеллект Хорхе – это изошренная память. Его память – модель, по которой он строит свой идеал библиотеки. «Войдя в нее, – говорит аббат Вильгельму, – вы можете из нее не выйти». Для Хорхе библиотека – спецхран, недоступный для чтения и знания, так как он считает, что «знание в силу своей божественности полновесно и совершенно даже в самых началах... в божественном слове, которое высказывается через самое себя». Для Вильгельма, напротив, библиотека – это фонд знаний и создания новых идей.

Мир Хорхе – это мир фанатической веры. Это идея не только средневекового аскетизма, но и современного тоталитаризма. Недаром Вильгельм говорит Хорхе: «Ты дьявол. Дьявол – это не победа плоти. Дьявол – это высокомерие духа, это истина, никогда не подвергающаяся сомнению».

Роман начинается цитатой из Евангелия от Иоанна: «Вначале было Слово» и кончается латинской цитатой, в которой сообщается, что роза увяла, а слово «роза», имя «роза» пребыло. По-разному служат слову Хорхе и Вильгельм. Люди создают слова, а слова управляют людьми. Роман У. Эко – это роман о месте слова в культуре, об отношении человека и культуры, это семиотический роман.

У. Эко, создал новый тип романа, представляющий синтез научных идей автора и художественного слова. *«Роман, – писал У. Эко, – должен развлекать в первую очередь своим сюжетом, привлекая широкую аудиторию».*

"Имя розы" Умберто Эко: краткое содержание. "Имя розы": главные герои, основные события -

I nome della Rosa («Имя розы») – книга, ставшая дебютом на литературном поприще профессора Болонского университета по семиотике У. Эко. Впервые роман был опубликован в тысяча девятьсот восьмидесятом году на языке оригинала (итальянском). **Существуют две версии происхождения названия романа.** Историк Умберто Эко отсылает нас к эпохе споров номиналистов с реалистами, которые дискутировали о том, что останется от имени розы, если исчезнет сам цветок. Но также название романа вызывает аллюзию с любовной линией сюжета. Потеряв свою любимую, герой Адсон не может даже плакать над ее именем, поскольку его не знает.

Произведение «Имя розы» - очень сложное, многоплановое. Автор с самого предисловия ставит читателя перед возможностью того, что всё, о чем он прочтет в этой книге, окажется исторической фальшивкой. К некоему переводчику в Праге 1968 года попадают «Записки отца Адсона Мелькского». Это книга на французском языке, изданная в середине девятнадцатого века. Но и она является пересказом латинского текста семнадцатого столетия, который, в свою очередь, является изданием рукописи конца четырнадцатого века. Манускрипт создан монахом из Мелька. Исторические изыскания насчет личности средневекового автора записок, как и переписчиков семнадцатого и девятнадцатого столетий, не дали никаких результатов. Тем самым автор романа филигранно вычеркивает из достоверных исторических событий своего произведения краткое содержание.

«Имя розы» отсылает нас в ноябрь месяц тысяча триста двадцать седьмого года. В то время Западную Европу сотрясают церковные раздоры. Папская курия находится в «Авиньонском плену», под пятой у французского короля. Иоанн Двадцать Второй ведет борьбу на два фронта. С одной стороны, он противостоит императору Священной Римской империи Людовику Четвертому Баварскому, а с другой - ведет борьбу против своих же служителей Церкви. Франциск Ассизский, положивший начало

монашескому ордену Братьев Меньших, выступал за абсолютную бедность. Он призывал отказываться от мирских богатств, чтобы следовать за Христом. После смерти Франциска погрязшая в роскоши папская курия решила направить его учеников и последователей в стены монастырей. Это внесло раскол в ряды членов ордена. Из него выделились францисканцы-спиритуалы, которые продолжали стоять на позициях апостольской бедности. Папа объявил их еретиками, и начались гонения. Император воспользовался этим для своей борьбы за инвеституру, и поддержал спиритуалов. Таким образом, они становятся значительной политической силой. В результате стороны пошли на переговоры. Поддерживаемая императором делегация францисканцев и представители Папы Римского должны были встретиться в неназванном автором монастыре на границах Савойи, Пьемонта и Лигурии. В этой обители и разворачиваются основные события романа. Напомним, что дискуссия о бедности Христа и Его Церкви является только ширмой, за которой скрываются напряженные политические интриги. -

Вильгельм Баскервильский, явился в бенедиктинский монастырь по поручению императора, чтобы подготовить встречу спиритуалов с представителями папской курии. Но едва они с **послушником Адсоном Мелькским** подошли к обители, как события стали разворачиваться так стремительно, что отнесли вопросы диспута о бедности апостолов и Церкви на второй план. Действие романа происходит в период одной недели. Таинственные убийства, которые следуют одно за другим, все время держат читателя в напряжении. Найти виновника всех этих смертей вызвался Вильгельм, дипломат, блестящий теолог и, как свидетельствует его диалог с Бернардом Ги, бывший инквизитор. **«Имя розы» - книга, которая по жанру является детективным романом.**

В бенедиктинскую обитель, где должна была состояться встреча двух делегаций, францисканец Вильгельм из Баскервиля и послушник Адсон Мелькский прибывают за несколько дней до начала диспута. В его ходе стороны должны были высказать свои аргументы касательно бедности Церкви как наследницы Христа и обсудить возможность приезда генерала **спиритуалов Михаила Цезенского** в Авиньон к папскому престолу. Но только приблизившись к воротам обители, главные герои встречают монахов, выбежавших на поиски сбежавшей кобылы. Тут Вильгельм удивляет всех своим «дедуктивным методом» (еще один отсыл Умберто Эко к Конан Дойлю), описав коня и указав местонахождение животного. Настоятель монастыря, **Аббон**, пораженный глубоким умом францисканца, просит его

разобраться со случаем странной смерти, которая случилась в стенах обители. На дне обрыва было найдено тело Адельма. Выглядело так, что его скинули из окна нависающей над пропастью башни, называемой Храминой. Аббон намекает, что ему кое-что известно об обстоятельствах гибели рисовальщика Адельма, но он связан обетом тайны исповеди. Но он дает возможность Вильгельму проводить расследование и допрашивать всех монахов, чтобы выявить убийцу. Аббон разрешил следователю обследовать все уголки обители, кроме библиотеки. Она занимала третий, верхний этаж Храмины – гигантской башни. Библиотека имела славу крупнейшего книгохранилища Европы. Она была выстроена как лабиринт. Доступ в нее имели лишь библиотекарь Малахия и его помощник Беренгар. Второй этаж Храмины занимал скрипторий, где работали переписчики и иллюстраторы, одним из которых и был покойный Адельм. Проведя дедуктивный анализ, Вильгельм пришел к выводу, что рисовальщика никто не убивал, но он сам спрыгнул с высокой монастырской стены, а его тело было перенесено оползнем под стены Храмины. На следующее утро было обнаружен еще один труп. Назвать это самоубийством было сложно: тело приверженца учения **Аристотеля Венанция** торчало из бочки со свиной кровью (приближалось Рождество, и монахи резали скот для изготовления колбас). Убитый также работал в скриптории. И это заставило Вильгельма уделить большее внимание таинственной библиотеке. Загадка лабиринта стала интересовать его после отпора Малахии. Он единолично решал, предоставлять ли книгу затребовавшему ее монаху, ссылаясь на то, что в хранилище содержится немало еретических и языческих рукописей.

Не будучи допущенными в библиотеку, которая станет центром интриги повествования романа «Имя розы», герои Вильгельм и Адсон много времени проводят на втором этаже Храмины. Беседуя с юным переписчиком Бенцием, следователь узнает, что в скриптории молча, но, тем не менее, ожесточенно противостоят друг другу две партии. Молодые монахи всегда готовы смеяться, тогда как старшие инок считают веселье недопустимым грехом. Предводителем этой партии является слепой монах Хорхе, слывущий святым праведником. Он обуреваем эсхатологическими ожиданиями прихода Антихриста и конца времен. Но рисовальщик Адельм так искусно изображал забавных зверей бестиария, что его товарищи не могли удержаться от хохота. Бенций проговорился, что за два дня до гибели иллюстратора молчаливое противостояние в скриптории перешло в словесную перепалку. Речь шла о допустимости изображения смешного в теологических текстах. Умберто Эко использует эту дискуссию, чтобы приоткрыть завесу тайны: в библиотеке

хранится книга, которая может решить спор в пользу поборников веселья. Беренгер проговорился о существовании труда, который был связан со словами «предел Африки».

С прибытием в монастырь двух делегаций параллельно с детективной начинает развиваться и «политическая» линия сюжета книги «Имя розы». Роман пестрит историческими огрехами. Так, **инквизитор Бернارد Ги**, прибыв с дипломатической миссией, начинает заниматься расследованием не еретических ошибок, а уголовных преступлений – убийств в стенах обители. Автор романа погружает читателя в перипетии теологических споров. Тем временем Вильгельм с Адсоном вторично проникают в библиотеку и изучают план лабиринта. Находят они и «предел Африки» - наглухо запертую потайную комнату. А тем временем **Бернارد Ги** несвойственными себе, если судить по историческим источникам, методами ведет расследование убийств. Он арестовывает и обвиняет в колдовстве помощника лекаря, бывшего дольчинианина Балтазара и девушку-нищенку, которая приходила в обитель торговать своим телом ради объедков из трапезной. Ученый диспут между представителями курии и спиритуалами переходит в тривиальную драку. Но автор романа вновь уводит читателя из плоскости теологии в захватывающий жанр детектива.

Пока Вильгельм наблюдал за дракой, **пришел Северин**. Он сообщил, что нашел у себя в лазарете странную книгу. Естественно, эта та самая, которую вынес из библиотеки Беренгар, поскольку его тело нашли в купальне неподалеку от больницы. Но Вильгельм не может отлучиться, а через некоторое время всех потрясает известие о гибели врача. Череп Северина был проломлен, а на месте преступления был схвачен келарь Ремигий. Он утверждает, что застал врача уже мертвым. Но Бенций, очень догадливый молодой монах, сказал Вильгельму, что прибежал в лазарет первым, а потом следил за входящими. Он уверен, что библиотекарь Малахия был здесь и где-то прятался, а потом смешался с толпой. Понимая, что убийца лекаря еще не успел вынести книгу, занесенную сюда Беренгаром, Вильгельм просматривает все тетради в лазарете. Но он упускает из виду, что несколько текстов рукописей могут быть сшиты в один том. Поэтому книгу заполучает более догадливый Бенций. Роман «Имя розы» отзывы читателей не зря называют очень многоплановым. Сюжет снова выводит читателя в плоскость большой политики. Оказывается, Бернارد Ги прибыл в монастырь с тайной целью сорвать переговоры. Для этого он воспользовался постигшими обитель убийствами. Он обвиняет в преступлениях бывшего дольчинианина, утверждая, что Балтазар разделяет

еретические воззрения спиритуалов. Таким образом, и на всех них лежит часть вины.

Бенций отдал том Малахии, даже не открывая его, поскольку ему предложили занять пост помощника библиотекаря. И это спасло ему жизнь. Поскольку страницы книги были пропитаны ядом. Его действие ощутил на себе и Малахия – он умер в судорогах прямо во время мессы. Язык и кончики пальцев у него были черные. Но тут Аббон вызывает к себе Вильгельма и твердо объявляет, что тот должен покинуть обитель на следующее утро. Настоятель уверен в том, что причиной убийств было сведение счетов между мужеложцами. Но францисканский монах-следователь не собирается сдаваться. Ведь он уже вплотную подошел к решению загадки. Он разгадал ключ, открывающий комнату «Предел Африки». И в шестую ночь своего пребывания в обители Вильгельм с Адсоном снова проникают в библиотеку. «Имя розы» - роман Умберто Эко, повествование которого то течет медленно, как спокойная река, то развивается стремительно, как триллер. В потайной комнате непрошенных гостей уже поджидает слепой Хорхе. В руках у него та самая книга – утерянный единственный экземпляр труда Аристотеля «О смехе», вторая часть «Поэтики». Этот «серый кардинал», который держал в подчинении всех, включая и аббата, еще будучи зрячим, пропитал страницы ненавистной ему книги ядом, чтобы никто не смог прочесть ее.

Слепой монах предлагает Вильгельму прочесть книгу. Но узнав, что тому известна тайна пропитанных ядом листов, он начинает сам поглощать листы. Вильгельм пытается отнять у старика книгу, но тот, отлично ориентируясь в лабиринте, убегает. А когда его настигают, вырывает светильник и бросает его в ряды книг. Разлившееся масло тут же охватывает пергаменты огнем. Вильгельм с Адсоном чудом спасаются с места пожара. Пламя из Храмины перебрасывается на другие постройки. Через три дня на месте богатейшего монастыря остаются только дымящиеся руины.

2 . Роман "Запахи: История одного убийства" П Зюскинда - образец немецкой постмодернистской прозы

Патрик Зюскинд относился к числу самых популярных писателей конца XX века. Однако нередко его называют автором только одного романа - "Духи"

Патрик Зюскинд родился в 1949 году в городке Амбах, расположенном вблизи Штанбергского озера в ФРГ. Изучал в Мюнхенском университете средневековую и новую историю, одновременно имея должность в отделе патентов и договоров фирмы "Сименс", в концлагере "Летучий голландец", тренером по настольному теннису. Выполняя определенные обязанности, он писал произведения, аттестованные им как "короткие неопубликованные прозаические отрывки и длинные непоставленные сценарии". "Я развлекался изготовлением описаний, которые через отшлифованный стиль с нежеланием отклонялись телевизионными редакторами", - иронически замечал писатель в единственно написанном им отрывке автобиографии. Он никогда не изучал философии или филологии, а потому, очевидно, вписался в литературу какими-то другими своими качествами у литературы какими-то другими своими качествами.

Первым произведением Патрика Зюскинда, попавший к читателю, была написана в 1980 году и издана в 1984 году повесть "Контрабас", которую немецкий критик Дитер Шнабель назвал "меланхолическим произведением для одного контрабаса". Оказалось, что прозаик как-то незаметно сделал определенный переворот, поставив на главные театральные подмостки героя, издавна лишённого права выражать себя в искусстве полно и без каких-либо ограниченными не будьяких обмежень.

В 1985 году был напечатан "трепетно прекрасный романтический детектив" - "Духи", в котором прослеживается заинтересованность автора способами выживания искусства при распаде и выветривания мифических загальнолюдских ценностей. В 1987 вышел в свет повесть "Голубка", в которой "почти нет действия, но она влияла на человека как ураган, она влияла на человека как ураган, она влияла на человека как ураган, она влияла на человека как ураган".

1991 год - "Повесть о господине Зоммера" Ведущие темы - инфантилизм и опустошения: первая - ограничивала маргинальность героя парадигмой детской непослушания, вторая - констатировала неутешительную пустоту исканий в хоть какой-то опоры, а одновременно и то, что за подобными поисками философского камня оставалось выжженное поле, покрыто обломками бывших абсолютов. Маргинал господин Зоммер оказался человеком, безуспешно пыталась поймать себя за хвост из потерянных лет, надеясь, что это могло бы способствовать возвращению к далекому и счастливого времени своего существования. Об этом свидетельствовала даже сама характеристика господина Зоммера. Не видно, кто он и откуда явился; все его сознательную жизнь похоже на бесконечную и бесцельную погоню за механическим зайцем, в этом бесконечном движении заколдованным кругом он помогал себе палкой, которую он овидач сравнивал с третьей ногой в его пустом рюкзаке калаталися только бутерброд и резиновый плащ для защиты от ливней и зливи.

Распад Зюскиндовой парадигмы письма вивершилася в сборнике "Три okazji и одно наблюдение" (1995 г), где он нарисовал много лейтмотивов. Так, в новелле "Поезд в глубины" лейтмотивного стала тема мыслительности и его создателя: героиню, художницу из Штуттгарта, озадачил неизвестный критик, который не увидел в ее произведениях глубины. В отчаянных поисках неведомой и непонятной ей глубины она пришла к отрицанию собственного искусства, убила себя - и тот же критик нашел в ней "беспощадный поезд до глубины". В этом произведении искусство вновь беспощадно и полностью унесло человека в полон.

В рассказе "Битва" на поверхность вышла традиционная для Патрика Зюскинда ситуация поражения в победе. Шахматист Жан, ремесленник от игры, победил какого-то молодого "с бледным лицом и фанатичными темными глазами". Но больших радостей этот выигрыш ему не принес, наоборот, обернулся грязным пятном. Полное поражение. Состоялось невероятное: Жан желал успеха своему противнику, поскольку так устал от нескончаемых побед над всеми, что после проигрыша ушел бы сразу подальше от зрителей, которых он назвал "завистливыми бандитами". Зритель предстал здесь как вечный и трагический оппонент художника, от которого создателю любые его ранга следует бежать, всей душой стремясь покоем, усією душею прагнути спокою.

В сборнике тема спокойствия стала ключевым элементом почти в каждой новелле. Так, в новелле "Завещание метра Мюссар" главным героем был открыватель ужасной истины: земля скрыла себя в створках огромной и

раковины Для самого метра открытие этого псевдозаконов стало той панацеей, наградила его желанным покоящим спокоем.

Логичным в финале сборника -"наблюдение", названы"Amnesie in Litteris", в котором рассказчика, почти окончательно слитого с самым П Зюскиндом, засосал фонтан литературного забывания В попытках упо адаты прочитанное он наткнулся на стену пустоты: письмо, что никогда не появлялось в текстах писателя, неожиданно возразил себя Человек в русле метафор казалось потерянной в безграничной и лишённые и указателей библиотеке - библиотеке, сконструированной из эфемерного материала забвениюрюного материалу забуття.

Патрик Зюскинд, издавшего в соавторстве с Гельмутом ребятишки свой последний на сегодня произведение"Россини, или Убийственное вопрос, кто с кем спал"(1997), вернулся в бы забытой формы сценария, с которой он начинал, тем утверждая самоповторении и замыкая бег своего творчества в жесткую оправу всеобъемлющей литературной амнезиейо амнезии.

Особенности творческого метода Патрика Зюскинда:

1) развенчание модернистского мифа о возможности художника превращать своим творчеством мир;

2) выстраивание своего иллюзорного мира согласно собственного представления об идеале;

3) удостоверение двузначной роли искусства в человеческой жизни Оно животворящее, но может приобретать разрушительной силы;

4) создание собственного мифа об искусстве, главные идеи которого такие:

о творческий гений - изначально зло, поскольку находился не в гармонии с миром, а возникает вопреки миру как оппозиция к нему;

о путь искусства - антигуманный, потому творческий поиск и творческие достижения не имели ничего общего с нравственностью, которая издавна использовались властью, с ее помощью сдерживала разрушительные инстинкты Натов впу

о крах гения в мире вызван принципиальной невозможностью совместить вне-личностную совершенство и свою внутреннюю несовершенство неспособностью, несмотря на все ухищрения, самому стать источником совершенно ости, присвоить ее себе и изменить мир, наполнив его гармонией

о в центре - художник, стремился превратить несовершенный мир и несовершенное"Я", даже одержав победу и получив власть, оказался неспособен справиться инертном сопротивлении мира

5) герои в П Зюскинда - герои-маргиналы, которые находились "по ту сторону" этических ограничений и запретов, тех основополагающих принципов, на которых основывала бытия индивида в обществе В свою очередь, маргинальные осьть как понятие - это специфическая оппозиция индивида к общепринятым нормам социально-культурной жизниного життя;

6) события в произведениях происходили не в той художественной реальности, что для своего понимания требовала соотнесения с реальностью эмпирического, а на определенном иллюзорном пространстве культуры, который получил статус недр реальность.

На сегодня в научно-методических пособиях почти отсутствует критический анализ творчества Патрика Зюскинда

Так, по мнению Есть Венгеров, одной из переводчиков произведений писателя, "роман" "Духи" звучал как предостережение о преступлении, который заключался в разрыве человека с природой, в беззащитном и безжалостном насилии и над ней в забвении заповедей в самодовольному и ненасытному тщеславии владения Воистину, все зло мира вытекало из одного источника, и этот источник был вакуум человеческой любви к Богу и ближнему" По ее мнению, "метафорами такого масштаба, как в Зюскинда, в ни-мецкой прозе XX века могли похвастаться разве что Т Манн или Г Гессе ("Игра в бисер")" Критик справедливо отметила, что в фундамент в заложено "метафору запаха как универсального, подсознательного, всеобъемлющего связи между людьми".

Г. Аполлинер писал: *"Овладение совершенством требовало уничтожения жизни, духи (искусство) так и остались маской, чем-то внешним по художника, ни на шаг не приближая его к пониманию самого себя, не спасая от смерд дючих туманов, которые оказались не маской, а собственным запахом"* Гренуя Сюжет романа завершился уничтожением среди кладбищенского они искусства (духов) и художника (парфюмера Гренуя) рфумера Гренуя)".

Д Затонский писал о романе следующее: "Развернув историю парфюмера, Зюскинд вышел" не в широкий мир, а в широких кулис Единственное, что ему импонировало, - это ирония есть романная ситуация от начал тку до конца сконструирована и разворачивалось не в пространстве реального мира, а в пространстве сценыосторі сцени".

"То, что описал Зюскинд, можно не только узнать по запаху, ощутить на вкус, увидеть и услышать Это художник, который умел представить жизнь скудна и исчезнувший в его большом внутреннем драматизме" - отзывы газеты "Tages - Anzeiger", Цюрих

В 1985 г П Зюскинд, до этого малоизвестный немецкий автор, издал в Цюрихе роман "Запах История одного убийцы" Книга имела грандиозный успех, что можно сравнить только с тем, который выпал на долю другой немецкой книги - "На Западном фронте без перемен" Е М Ремарка Произведение называли "трепетно ??прекрасным романтическим детективом" и "романом, откровенно душистый успехом" Роман писателя был переведен другими языками и 5 лет не выпадал из списков бестселлеров Это произведение не о преступлении, ведь в нем не было ни детективной интриги, ни традиционных для этого жанра поисков преступника (он известен читателю), и финал произведения отнюдь не детективный Если это исторический роман, посвященный известному парфюмеру XVIII в, то как воспринимать те удивительные метаморфозы, происходившие в течение произведения с парфюмером и его произведением - фантастическим ароматом, покоривший толпу? , что стали стержнем.

Один из переводчиков романа справедливо отмечал, что в фундамент произведения заложено *"метафору запаха как универсального подсознательного, всеобъемлющего связи между людьми"*

Казалось, что за странный вид искусства - парфюмерия: сфера, где произведение за считанные часы разваливается на эфемерные атомарные остатки, а мастер, который изготавливал духи, обречен всю жизнь комбинировать ваты для чьих-то паховой шедевр.

XVIII в, в котором, по воле авторов "запах" разворачивается загадочный сюжет романа, оказалось для века XX интереснее не личностями философ-энциклопедистов, заложивших основы современного рационального истинного мировосприятия, а фигурами маргиналов типа Маркиза де Сада, иллюстрирующие нелепые стороны рационализма еще в момент его возникновения В иррациональных моментов XVIII ст автор добавил также историю своего героя, парфюмера Жана-Батиста Гренуя. А то, что в романе говорилось о личности необычную, свидетельствовало ряд "гениальных чудовищ", среди которых занял свое место и герой романа: [Маркиз де Сад Сен-Жюст, Фуше, Бонапарте Сен-Жюст, Фуше, Бонапарт.](#)

В центре этого романа - в полном смысле маргинальная фигура - парфюмер Жан-Батист Гренуй. О нем можно сказать, что это была "человек без свойств", мимо которой проходили идеи сострадания, счастья.

Жан-Батист Гренуй из первых строк романа провозглашен гением - рядом с маркизом де Садом, Сен-Жюст, Бонапартом и другими выдающимися людьми Франции времен Просвещения Читатель должен принять авторские правила игры и безоговорочно поверить в это: достоверные подтверждения гениальности этой выдуманной, до жути

физической, фигуры - самого парфюмера всех времен и народов, человека, одаренного возможностями исключительной власти над другими людьми, полностью, благодаря целенаправленным каторжным трудом, не останавливаясь перед преступлением не осознавая его как преступление, возвысила эти возможности и отказалась от реализации, чтобы погибнуть смертью Озириса и Орфея - гениальности Бога, лишены индивидуальности.

После краткого вступления, где указанные сутки и калибр главного героя, рассказчик погрузил нас в тогдашнюю атмосферу (охарактеризован как палитру запахов): "В то время, о котором мы сейчас говорим, в городах господину был такой смрад, что его нам, современным людям, вряд ли можно представить""Эпицентром"они был Париж, а в Париже - местность, которую называли кладбище невинных Именно здесь и родился летний день герой Мать пыталась избавиться от него еще до рождения, после появления ребенка упала без сознания от жары и они Ребенок, должна была погибнуть, криком заявила о себе, и когда ее извлекли из-под груды, самим фактом с ного существования свидетельствовала о преступный замысел матери, которая попала на Гревской площади, где ей отрубили голову за очередное убийство собственных младенцев.

Малого Гренуя торопились скорее избавиться и кормилицы Они объясняли свой отказ тем, что младенец не пахло, как все дети

Затем гениальный Гренуй на время попал в руки образованного монаха, отца Терье, которому на мгновение показалось, что он - отец ребенка Однако картина разрушилась, только мальчик проснулся и обнаружил свои феноменальные способности: *"казалось, будто ребенок видел его своими ноздрями, будто оно смотрело на него пристально и испытующе, гораздо пронзительнее, чем смотрят глазами, будто оно Глотало то носом, нечто, ширилось ся от него, Тер 'есть, и чего он не мог удержать и скрытьвати."* ужасе этой способности, Терье, как и кормилицы, поспешил избавиться малыша и сдал его в приют

В приюте **мадам Гайяр Гренуй** выжил, однако его сторонились и избегали, хотя в мальчика внешности *"не было ничего такого, что вызвало бы страх"* Здесь рассказчик впервые сравнил Гренуя с клещом и, не сдерживаясь, комментировал: *"он был монстр изначально Только из-за своего упрямства и злость он решил жить"* Гренуй, который не сделал ничего плохого, оказался виновным в отчуждении, в том чувстве отвращения, которое он вызывал у людей Его творческую способность - феноменальный нюх - изначально назван источником с зла и осужденных.

Гренуй постигал мир только обонянием Слово "дрова" он впервые произнес, когда почувствовал запах дров, вдыхая его с необычайной

остротой. Именно поэтому абстрактные понятия этического плана постигал с большим трудом и, поскольку они "не пахли", а следовательно, были чужды внутреннему миру Гренуя: "он никак не мог их запомнить закладку, путал и уже даже когда вырос, употреблял неохотно и часто неправильно: право, совесть, Бог, ответственность, покорность, благодарность и т.д. Что это означало, для него оставалось туманным".

Впоследствии **мадам Гайяр** отдала Гренуя кожевнику **Грималь**, где его ждали новые ужасные испытания и непосильный труд среди вонючей кожи и сибирской язвы. Со временем он стал незаменимым помощником ч кожевника. Смыслом явлений и предметов для Гренуя стал запах, а жизненной целью - постижение парфюмерного искусства и создание некоего абсолютного аромату.

"Годы учения" Гренуя - это охота на различные запахи и знакомство с запахом духов, ведь *"цель его охот заключалась в том, чтобы стать обладателем всех запахов, которые только имел мир"*. Вскоре герой наткнулся на запах, который воспринял как ключ ко всем другим ароматов, - это запах доносился от девушки. Уловив его, он понял: "если не завладеет этим ароматом, его жизнь не будет более е смысла". Из желания присвоить этот совершенный запах он задушил девушку, чтобы вобрать в себя ее аромат. Аромат девушки стал для Гренуя указателем в мир запахи.

Возможность приблизиться к своей цели вскоре случилась: с поручением от **Грималия Гренуй** оказался в магазине известного парижского парфюмера **Джузепе Бальдини**. Гренуй стал учеником Бальдини, и с Этому ого момента он постиг парфюмерную науку, обогащая своего хозяина. Работая в Бальдини, мечтал о том, чтобы *"стать большим перегонным куб, весь мир затопит дистиллятом собственного изделия"*. Гренуй с помощью перегонного куба раскладывал ароматные травы на [эфирные масла](#). Фарфор, кожа, стекло, вода из Сены - все это подвергалось дистилляции, возвращалось в материю, оставалось неподвластным Греную и лишило смысла его жизни. Именно поэтому, не зная, как создать абсолютно новые ароматы, "которые он носил в своем воображении", герой прекратил опыты, заболел и чуть не умер. Только ответ Бальдини на запитан ния, которое беспокоило о других способах, "кроме выжимания и дистилляции, чтобы извлечь аромат из какого-то тела" - "горячий, холодный и жировой анфлюраж" - воскресила Гренуя. Он выздоровел и, отработав в Бальдинах три года, покинул Париж, пообещав старом парфюмеру "не выдавать тайн открытых им рецептов, он не стремился зарабатывать больших денег своим искусством, не хотел даже жить по йог в счет, если сможет жить по-другому. Он хотел освободить свое внутреннее "Я".

Наступили годы зрелости Дорога к Граса предоставила Греную отойти от человеческих запахов, ставших ему противны, мешая жить в фантастическом мире порожденных его сознанием совершенных ароматов

Он собирался на вершину вулкана Плондю-Анталь, где оказался в полном одиночестве Поселился в узкой штольне внутри горы, выходя оттуда лишь для удовлетворения необходимых потребностей Все остальное время он давал величественным обонятельным фантазиям. В своем сознании он создал мир, над которым безраздельно господствовал, вызывая к жизни покорны его ароматы В абсолютном внешнем одиночества и одновременно в многоцветной во внутреннем мире, сотканном из запахов, Гренуй стал тем, кем хотел быть: "Мстителем и Творцом миров".

Прожив одиноко семь лет, покинул свое убежище Причиной этого стало, что когда он "владел с витом" в своем воображении где-то из глубины души поднялся вонючий болотный туман и охватил его Этот туман был его собственным запахом, но его собственным запахом, но *"самым страшным было то, что Гренуй, хотя и знал, что это его запах, не мог почувствовать его носом Полностью утопая в нем, он ни за что не мог его понюхать"*

Гренуй покинул маркиза и пошел к Граса и первое, с чем он там столкнулся, - это не премудрости парфюмерного искусства, а чудесный запах, источником которого была девушка **Лора Риши**. Ему осталось только запереть этот аромат, и он успешно овладел этими навыками в маленьком парфюмерном ателье при помощи мало талантливого ремесленника Дрюо, который жил вместе с хозяйкой ателье Научившись добывать ароматы, Гренуй предпринял попытки вытаскивать их из живых существ, чтобы присвоить себе Но главная его задача - овладеть совершенным ароматом, который присущ только юным девственницам И их надо убивать, потому что живые существа не желали добровольно отдавать свой запах, а именно его Гренуй хочет увековечить в духах, призванных навсегда стать его собственным запахом.

Сообщение о первом убийстве сухое и информативное, хотя и лаконичное: на розовом поле найдено тело пятнадцатилетней девочки Она не была лишена девственности, убийца лишь украл ее платье и срезал косы. После этого события в Грасе начались убийства, цель преступлений оставалась тайной И только отец Лоры, Антуан Риши, приблизился к разгадке этой тайны обожатель своей дочери, поклонник ее красоты, он понял логику охотника на совершенство, осознав, что *"помыслы и желания убийцы были, очевидно, с самого начала направлены на Лору"* Он пытался скрыть Лору, но тщетно Парфюмер, пользуясь отсутствием собственного запаха как шапкой-невидимкой, убил ее и похитил тот же

аромат, как лучшее украшение, должен был сеять в гирлянд ди собранных им запахов Но вскоре Гренуя схватили, должны были состояться суд и казнь Убийца признал совершенное, *"только когда его спросили о мотивах, он не мог дать удовлетворительного ответа"*

День казни преступника стал днем ??его триумфа Несколько капель магических духов заставили толпу намеревался его разорвать, не только оправдать, но и склониться перед вчерашним убийцей Каждому он выдал вся идеалом, который был в его сознании, *"все считали мужчину в синем сюртуке лучшим, самым привлекательным и самым совершенным созданием, которое только можно себе представить"*

Казнь преступника превратилась в вакханалию, люди в восторге неистово прибегли к разврату, потому Гренуй, режиссер этой вакханалии, вышел к ним в маску аромата, который вызвал любовь И здесь Гренуй от дчував, как внутри у него снова начали подниматься"испарения его собственного запаха", которых он боялся больше всего на свете Никто, даже отец Лоры Риши, не мог оказать сопротивления абсолютном аромата Гренуя духов Его оправдали, и он покинул Грас со стаканом духов, которые могли дать власть над миром, и с чувством тотального безумия своей жизни Без сожаления прошел он мимо Плондю-Антэл, места своей с амоты:"Гренуй больше не скучал по пещерным жизнью Точно, как и другой опыт, - жизнь среди людей. Задыхаешься и здесь, и там Гренуй вообще не хотел больше жить Он хотел вернуться в Париж и умереть - вот чего он хотел"Ученый вернулся на парижский кладбище, где он появился на свет и где, как и ранее, царил они - антипод его совершенных духов, чтобы умереть, исчезнуть.

Ночью он появился на кладбище Невинных, где собирался парижский сброд Он окропил себя содержанием волшебного флакона аромата которого хватило для того, чтобы покорить мир Но Гренуй вызвал не молитвенный и запах, а животное желание присвоить совершенство, насытиться ароматом щирився от него Разбойники разорвали его на куски и съели, удивляясь потом вспышки собственного каннибализма, тем временем ихн й поступок - всего лишь обратная сторона стремление героя извлечь дух, совершенство с телесного мира (в этом смысл совершенных убийств), присвоить его, заключить в стакан и использовать потом для получения я власть над миром .

Иногда кажется, будто П. Зюскинд незаметно навязал нам параллель между своим героем и образом дьявола, подчеркнув недостаток тепла (от Гренуя будто веет холодом), улыбки, шутя, указывая на Кульга Ависта, на нечувствительность к боли, вообще невероятное клищеподибну живучесть Да и собственный, существующий только в предвкушении (и то лишь дважды в жизни), его запах напоминал Греную "волны вонючего тумана"-

образ вполне инфернальный Но как дьявол, добиться желаемой власти над людьми - перевоплощением в ангела - Гренуй не получил ожидаемой наслаждения наоборот : *"Да, он был Великим тренирует! Теперь это стало очевидным Это был он, как когда-то в своих фантазиях, так и теперь - в действительности этот момент он переживал величайший триумф своей жизни...*

То, чего он всегда так страстно стремился, а именно, чтобы другие люди его любили, - в момент успеха стало невыносимым для него, потому что он сам не любил, он ненавидел их Но ненависть его к людям не получает увала отзывов Более того он ненавидел этого момента, тем больше они его обожали, ибо ничто в нем не воспринималось ими как истина, кроме присвоенной ауры, ароматной маски, краденых благовоний...".