

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII – XVIII ВЕКОВ

Практикум

Электронное издание



Владимир 2022

ISBN 978-5-9984-1692-7

© Соколов К. С., 2022

УДК 82.09
ББК 83.3(0)5

Автор-составитель К. С. Соколов

Рецензенты:

Кандидат педагогических наук
проректор Владимирского института развития образования
имени Л. И. Новиковой
В. А. Полякова

Кандидат филологических наук, доцент
доцент кафедры русского языка
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
О. И. Соколова

Зарубежная литература XVII – XVIII веков [Электронный ресурс] : практикум / авт.-сост. К. С. Соколов ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 187 с. – ISBN 978-5-9984-1692-7. – Электрон. дан. (1,78 Мб). – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод DVD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Представлены методические разработки практических занятий по курсу «Зарубежная литература XVII – XVIII веков». Для каждой темы предлагаются краткий историко-литературный комментарий и материалы для самостоятельной подготовки к занятию. Приведены список вопросов и перечень учебной и научной литературы.

Предназначен для студентов бакалавриата, обучающихся по специальности 44.03.05 – Педагогическое образование (профиль/программа подготовки «Русский язык. Литература»).

Соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 159 назв.

УДК 82.09
ББК 83.3(0)5

ISBN 978-5-9984-1692-7

© Соколов К. С., 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	4
СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА	6
СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ.....	12
ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЭКЗАМЕНУ	18
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ	20
XVII век и судьба ренессансного наследия	20
Высокое и низовое барокко в европейских литературах	33
Классицизм в европейских литературах.....	71
Литература рококо и Просвещения	108
Литература сентиментализма	154
Предромантизм	169
ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОБУЧЕНИЯ	184

ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс «Зарубежная литература XVII – XVIII веков» посвящен двум важным периодам в развитии мировой литературы: 17-й век рассматривается как переходная эпоха, в которую литература уходит от рефлексивного традиционализма, 18-й век изучается не только как эпоха Просвещения, но и как время зарождения и формирования новых тенденций, восходящих к 19-му веку. Таким образом, в ходе изучения курса развитие литературы подается студентам как эволюционный процесс. Работая над материалом курса, студенты осваивают целый ряд теоретических терминов. Так создается прочный фундамент для последующего обучения истории и теории литературы. Особое внимание уделяется взаимодействию русской и западных литератур, межпредметным связям. Литература рассматривается на фоне исторического развития зарубежных стран, привлекаются факты истории, философии, науки, искусства.

Предметом изучения дисциплины являются наиболее яркие и важные для последующего развития литературы литературные явления, их роль в истории западной культуры, функционирование как в синхроническом, так и в диахроническом ряду.

Задачи курса:

- Знакомство с развитием литературного процесса.
- Освоение литературоведческих терминов.
- Приобретение навыков реферирования и конспектирования критической литературы, самостоятельного анализа текста.

Практикум содержит развернутый план лекционного курса и подробные разработки практических занятий по дисциплине «Зарубежная литература XVII – XVIII веков». Практические занятия сгруппированы по историко-тематическому принципу.

Двадцать семь тем, обсуждаемых на практических занятиях, разделены на типологически однородные блоки: XVII век и судьба ренессансного наследия, высокое и низовое барокко в европейских литературах, классицизм в европейских литературах, литература рококо и просвещения, литература сентиментализма и литература предромантизма. В каждый блок входят произведения, принадлежащие разным национальным литературам, что соответствует логике историко-литературного курса, целью которого является формирование у студентов-педагогов целостного представления об общей специфике и динамике литературного процесса на протяжении двух столетий.

Каждая тема представлена в пособии вступительной заметкой биографического характера, планом практического занятия, включающим вопросы для обсуждения и докладов со списком литературы, и материалами к занятию – «микроантологией» высказываний авторов и исследователей разных эпох, посвященных теме занятия или обсуждаемому произведению. Такая структура, безусловно, повышает дидактическую ценность издания, отвечающего всем современным требованиям преподавания историко-литературных дисциплин.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА

Лекция 1

XVII век и судьба ренессансного наследия. Эстетика Барокко

XVII век как культурно-историческая проблема. Основные исторические события. Судьба ренессансного наследия в культуре XVII века. Кризис семантики. Меняющееся отношение к ценностям предшествующей эпохи: богатству, власти, достоинству человека. Изменение картины мира в XVII веке. Реформация и контрреформация. Личность и государство. Научные открытия. Отражение новой картины мира в художественном мышлении. Место классицизма и барокко в истории литературы. Специфика литературы XVII века. Понятие «рефлексивного традиционализма» (С. С. Аверинцев). Начало полемики между «древними и новыми».

Барокко: история термина. Репутация барокко и ее изменение на протяжении трех столетий. Архитектура и искусство барокко. Барокко и маньеризм. Особенности стиля барокко. Трактат Эммануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» (1654). Понятия «изобретательность», «остроумие», «эмблема», «метафора-кончетто». Джамбаттиста Марино. Жизненный путь Марино. Основные жанры. Логика парадокса в стихотворении «Рабыня». Структура поэмы «Адонис». «Священные речения».

Лекция 2

Испанская литература XVII века

Испания в XVII веке. Испанская национальная драма, хронология, истоки. Творческий путь Лопе де Вега. Разновидности «комедияс». Жанр трагикомедии в творчестве Лопе де Вега («Фуэнте Овехуна», «Звезда Севильи»). Соединение ренессансной традиции и тенденций новой эпохи в его пьесах. Эстетические взгляды Лопе в трактате «Новое искусство сочинять комедии в наше время» (1609). Основные черты испанской национальной драмы. Последователи Лопе. Тирсо де Молина и его пьеса «Севильский озорник, или Каменный гость». Философская драма Педро Кальдерона. Классификация драм Кальдерона. «Дама-невидимка» и традиции Лопе де Вега. Эстетика барокко в драме «Поклонение кресту». Эмблематическая природа драмы «Жизнь есть сон». Черты трагикомедии в драме.

Теоретики испанского барокко. Балтазар Грасиан. Творческий путь Б. Грасиана. Жанр аллегорического романа в его творчестве. «Критикон» в сопоставлении с «Путем паломника» Джона Бэньяна. Понятия «хенио» и «инхенио». Трактат об остроумии. Концептизм в романе Франсиско Кеведо «История пройдохи Паблоса». Жанровый канон плутовского романа, его связь с народной смеховой культурой, романной традицией, романом Нового времени. Концептизм и гонгоризм. Творчество Луиса Гонгоры-и-Арготе. «Темный стиль» Гонгоры.

Лекция 3

Английская литература в XVII веке

Жанр трагикомедии. Фрэнсис Бомонт и Джон Флетчер. «Обнажение приема» в трагикомедии «Рыцарь пламенеющего пестика». Творчество Бен-джамена Джонсона. Теория гуморов и явление «сознательного актера времени». Черты ренессансной, барочной, классицистической эстетики в пьесе Бена Джонсона «Вольпоне, или Хитрый лис».

Английская поэзия XVII века. «Кавалеры» и «метафизики». Черты новой поэзии в сравнении с елизаветинской. Два поколения поэтов-метафизиков. Основные черты метафизической поэзии.

Творчество Джона Донна. Эмблематическое мышление в сборнике «Храм» Джорджа Герберта. Общая характеристика поэзии «кавалеров». Вечное и современное, постоянное и изменчивое в восприятии поэтов 1630 – 1640-х гг. Жанр поэтического экспромта. Творчество Джона Мильтона. Эстетика барокко в поэзии раннего Мильтона («Веселый», «Задумчивый»). Жанр пьесы-маски: «Комос». Английская революция и Милтон. Темы и жанры мильтоновской публицистики. «Потерянный рай»: английская история и библейская история. Черты парафразы и эпоса в поэме. Жанр героической поэмы в восприятии современников и последующей критики. Жанровый парадокс «Потерянного рая».

Лекция 4

Французская литература XVII века и Немецкая литература XVII века

Общая характеристика «классической эпохи». Прециозная литература, бурлеск, либертинаж. Мироощущение эпохи барокко в «Мыс-

лях» Блезе Паскаля. Эстетика классицизма. Значение картезианства. Понятие нормативности в искусстве XVII века. Понятие иерархии: абсолютизм в политике, классицизм в литературе. Роль абсолютистского государства. Академия и развитие классицизма, становление французского литературного языка. Основные положения трактата «Поэтическое искусство» Никола Буало (1674). Этапы развития классицизма.

Трагедия в классицизме. Особенности классицистической трагедии. Р. Барт и Ж. Старобински о природе классицистической трагедии. Творческий путь Пьера Корнеля. Poleмика о «Сиде»: позиция Корнеля. Две манеры Корнеля. Творческий путь Жана Расина. Идеи Расина о театре. «Андромаха». Развитие конфликта. «Федра». Пути развития античного сюжета. Значение янсенизма для трагедий Расина. «Аталия».

Комедия в классицизме. Особенности классицистической комедии. «Серьезная комедия» по Н. Буало. Ж.-Б. Мольер. Творческий путь Мольера. Формирование жанра «высокой комедии». «Предисловие к “Критике школы жен”», «Версальский экспромт», предисловие к «Тартюфу». Черты высокой комедии в пьесах «Тартюф», «Дон Жуан». «Мещанин во дворянстве»: жанр комедии-балета. Театральная судьба пьес Мольера. Буало о Мольере.

Германия XVII века и развитие литературы. Тридцатилетняя война (1618–1648) как основная тема немецкой литературы XVII века. Мартин Опиц и его «Книга о немецкой поэзии»: взаимодействие традиций. Лирика Мартина Опица, Андреаса Грифиуса. Роман Г. Я. Х. Гриммельсгаузена «Симплиций Симплициссимус» как отражение эпохи. Элементы барокко в романе Гриммельсгаузена.

Лекция 5

Общая характеристика эпохи Просвещения. Английское Просвещение

Исторические границы Просвещения. Изменение картины мира от XVII к XVIII веку. Т. Гоббс, И. Ньютон. Философия Дж. Локка. Новая картина мира и формирование просветительской эстетики. Появление нового типа литературного героя. Роман воспитания в системе жанров.

Английская литература в XVIII веке. Журналы «Болтун» и «Зритель». Значение малых жанров документальной прозы для формирова-

ния просветительского романа в английской литературе. Черты романного жанра в памфлете. «Августинский век» в английской поэзии. Александр Поуп. «Опыт о человеке».

Лекция 6.

Английский просветительский роман. Сентиментализм

Зарождение просветительского романа в творчестве Даниэля Дефо. Истоки английского просветительского романа. Формирование просветительского романа в творчестве Дефо. Зарождение романских жанров (приключенческий, исторический и т.д.). «Робинзон Крузо» – философский роман и роман-проповедь. Традиции Дж. Бэньяна. Понятие «робинзонады». Образ дикаря в романе. Особенности повествовательной манеры Дефо. Воспитание посредством опыта в романе.

Творчество Джонатана Свифта. Творческий путь Свифта. «Сказка бочки». Жанр памфлета у Свифта. «Путешествия Гулливера» – роман-памфлет. Просветительские идеи, современная история в романе. Модели и типы государственного устройства в романе Дж. Свифта «Путешествия Гулливера».

Эпистолярный роман Сэмьюэля Ричардсона. Значение Ричардсона. Эпистолярный жанр в романах «Памела, или Вознагражденная добродетель», «Кларисса». Poleмика Ричардсона и Филдинга о романе. Творческий путь Филдинга. Роман воспитания в творчестве Генри Филдинга. Роман «История Тома Джонса, найденныша». Традиции пикарескного романа. Понятие «комический эпос в прозе». Размышления Филдинга о специфике романного жанра.

Английский сентиментализм в поэзии и прозе. Эстетика сентиментализма. Шефтсбери о меланхолии, энтузиазме, созерцании природы. Описательная и кладбищенская поэзия. Джеймс Томсон, Томас Грей, Эдвард Юнг. Жанровый канон описательной поэмы. Жанр элегии, его трансформация в XVIII веке. Идеи Д. Юма, Беркли и новая роль чувства. «Тристрам Шенди» Лоренса Стерна. Особенности структуры романа. Организация сюжета в «Сентиментальном путешествии» Л. Стерна.

Лекция 7

Предромантизм в английской литературе. Готический роман. Просвещение во Франции

Формирование новых эстетических категорий возвышенного и живописного. Понятие «предромантизм». Пиранези и формирование готического романа. Основные черты жанра в романе «Замок Отранто» Г. Уолпола. Творчество Э. Рэдклифф.

Кризис сентиментализма в английской поэзии XVIII века. Предромантическая поэзия (Макферсон, Чаттертон). Сентиментализм в творчестве Роберта Бернса (фольклорное начало, «миф о шотландской простоте»). Мистицизм Уильяма Блейка. «Песни невинности» и «Песни опыта».

Этапы развития французского Просвещения. Специфика Просвещения. Классицизм и рококо. Творчество Шарля Монтескье. Творческий путь Монтескье. Трактаты «Рассуждения о причинах величия и падения римлян» (1734) и «О духе законов» (1748). Восток и современная Франция в романе Монтескье «Персидские письма» (1721). Принцип «маскарада». Образ «размышляющего над миром человека». Узбек. Просветительский взгляд на современное общество в романе.

Лекция 8

Философская повесть. Французский роман в XVIII веке.

Итальянская литература XVIII века

Творчество Вольтера. Творческий путь Вольтера. Драматургия Вольтера. «Магомет». Философские повести. Дени Дидро. «Философские мысли» (1746). Дидро и «Энциклопедия». Теория драмы Дидро. Руссо и руссоизм. Основные положения «Рассуждения о науках и искусствах» (1750). Представление о государстве в трактате «Об основах и причинах неравенства среди людей» (1754). «Общественный договор». «Естественный человек» и «естественная религия» по Руссо. Природа и цивилизация. Трилогия о Фигаро Пьера Бомарше. Влияние теории драмы Дидро на Бомарше.

Пути французского романа в XVIII веке. Традиции пикарески: Лесаж. Сентименталистские мотивы в «Манон Леско» Прево. Эпистолярный роман. «Опасные связи» Шадерло де Лакло. Философский роман.

Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо. Руссоистские идеи в романе «Юлия, или Новая Элоиза».

Традиции комедии дель арте в итальянской драматургии XVIII века

Реформа комедии Карло Гольдони. Полемика Гольдони и Гоцци. Традиции комедии дель арте в пьесах Карло Гоцци.

Лекция 9

Немецкая литература в XVIII веке

Германия второй половины XVIII века. Эстетические взгляды Г. Э. Лессинга. Теория и практика мещанской драмы. Германия второй половины XVIII века. Идеи Гердера в трактате «Ко дню Шекспира». «Буря и натиск». Творчество штюрмеров. Этапы творческого пути Иоганна Вольфганга Гете. Молодой Гете. Традиции Шекспира в пьесе «Гец фон Берлихинген с железной рукой». «Страдания молодого Вертера». Романы о Вильгельме Майстере. «Веймарский классицизм». Лирика Гете. «Фауст» – итог XVIII века. Движение «Буря и натиск» и ранние драмы Фридриха Шиллера. Эстетические идеи трактата «О наивной и сентиментальной поэзии». «Веймарский классицизм». Лирика Шиллера (гимны, баллады). Драматургия Шиллера. Шиллер и Россия.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

1. Лопе де Вега. «Фуэнте Овехуна» или «Звезда Севильи», «Новое искусство сочинять комедии в наше время».
2. Тирсо де Молина. «Севильский озорник».
3. Балтазар Грасиан. «Критикон» (одна из трех частей).
4. Франсиско Кеведо. «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос».
5. Педро Кальдерон. «Жизнь есть сон», «Поклонение кресту», «Дама-невидимка».
6. Пьер Корнель. «Сид», «Гораций».
7. Жан Расин. «Андромаха» или «Федра».
8. Жан-Батист Мольер. «Тартюф», Предисловие к «Тартюфу», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Мещанин во дворянстве».
9. Блез Паскаль. «Мысли».
10. Никола Буало. «Поэтическое искусство».
11. В хрестоматии разделы «Теофиль де Вио», «Сент-Аман», «Д'Юрфе», «Вуатюр», «Мадлен де Скюдери», «Сорель», «Скаррон», «Фюретьер».
12. Бен Джонсон. «Вольпоне, или Хитрый лис».
13. Фрэнсис Бомонт, Джон Флетчер. «Рыцарь пламенеющего пестика»
14. Джон Донн. Стихотворения в сборнике: Донн Дж. Песни и песенки. СПб., 2000; стихотворения цикла «Священные сонеты» в сборнике: Английский сонет XVI – XIX вв. М., 1989.
15. Джон Мильтон. «Потерянный рай», «Веселый», «Задумчивый».
16. Джон Бэньян. Из «Пути паломника» по изданию: Западноевропейская литература XVII века. Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. М., 2002.
17. Г. Я. Х. Гриммельсгаузен. «Похождения Симплициссимуса».
18. Джамбаттиста Марино, Луис де Гонгора, Франсуа Малерб, Джордж Герберт, Эндрю Марвелл. Стихотворения в изданиях: Западноевропейская литература XVII века. Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. М., 2002; Европейская поэзия XVII века. М., 1977.
19. Даниэль Дефо. «Робинзон Крузо».

20. Джонатан Свифт. «Путешествия Гулливера», «Сказка бочки».
21. Генри Филдинг. «История Тома Джонса, найденыша».
22. Лоренс Стерн. «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», «Сентиментальное путешествие».
23. Гораций Уолпол. «Замок Отранто».
24. Англия в памфлете. М., 1987. Предисловие, исторический комментарий, раздел «Аддисон».
25. Шарль Монтескье. «Персидские письма».
26. Вольтер. «Кандид», «Простодушный».
27. Дени Дидро. «Монахиня», «Племянник Рамо».
28. Жан-Жак Руссо. «Юлия или Новая Элоиза».
29. Шадерло де Лакло. «Опасные связи». Или: Аббат Прево. «Манон Леско».
30. Пьер Бомарше. «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро», «Преступная мать».
31. Карло Гоцци. «Принцесса Турандот», «Любовь к трем апельсинам».
32. Карло Гольдони. «Слуга двух господ» .
33. Готхольд Эфраим Лессинг. «Эмилия Галотти», «Лаокоон»
34. Иоганн Вольфганг Гете. «Страдания молодого Вертера», «Фауст», лирика.
35. Фридрих Шиллер. «Разбойники», «Коварство и любовь» или «Вильгельм Телль», лирика.
36. В хрестоматии разделы: «Александр Поуп», «Джеймс Томсон», «Томас Грей», «Эдвард Юнг», «Роберт Бернс», «Уильям Блейк».

Учебная и научная литература к курсу

Рекомендуемые учебные пособия и хрестоматии:

Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / Под ред. С. Мокульского. М., 1953. Т. 1.

Западноевропейская литература XVII века. Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. М., 2002.

Зарубежная литература XVIII века: Хрестоматия. В 2-х т.т. / Под ред. Б. И. Пуришева, Н. П. Михальской. М., 1988.

История всемирной литературы: В 9 т. М., 1987 – 1988. Т. 4 – 5.

Зарубежная литература тысячелетия. 1000–2000. М., 2001.

Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь: В 2-х ч. М., 1997.

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. З. И. Плавскина. М., 1987.

История зарубежной литературы XVIII века / Под ред. З. И. Плавскина. М., 1991.

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

История немецкой литературы: В 3 т. М., 1985. Т. 1.

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

Плавскин З. И. Испанская литература XVII – середины XIX века. М., 1978.

Горбунов А. Н., Малиновская Н. Р., Пахсарьян Н. Т. История зарубежной литературы XVII века: Учебное пособие / Под ред. Н. Т. Пахсарьян. М., 2005.

Практические занятия по зарубежной литературе / Под ред. Н. П. Михальской и Б. И. Пу-ришева. М., 1981.

Трактаты и литературные манифесты:

История эстетики. Памятники эстетической мысли. В 5-ти т. М., 1964. Т. 2. Эстетические учения XVII – XVIII веков.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

Бертон Р. Анатомия меланхолии. М., 2005.

Грасиан Б. Остроумие или Искусство изощренного ума // Испанская поэтика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 169–464.

Декарт Р. Рассуждение о методе // Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950.

Корнель П. Предупреждение. Разбор // Театр французского классицизма. Пьер Корнель. Жан Расин. М., 1970.

Лопе де Вега. Новое искусство сочинять комедии в наше время // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1.

Мольер Ж.-Б. Предисловие к «Тартюфу» // Ж.-Б. Мольер. Комедии. М., 1972.

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и пре-красного. М., 1979.

Из истории английской эстетической мысли XVIII века: Поуп, Аддисон, Джерард, Рид. М., 1982.

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи в поэзии. М., 1957.

Локк Дж. Опыт о человеческом разумении // Локк Дж. Сочинения в 3-х т. М., 1985. Т. 1.

Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.

Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975.

Сборники и антологии:

Европейская поэзия XVII века. М., 1977. (Серия БВЛ)

Колесо Фортуны: Из европейской поэзии XVII века. М., 1989.

Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1974.

Испанский театр. М., 1969.

Поэзия испанского Возрождения. М., 1990.

Театр французского классицизма. М., 1970.

Из немецкой поэзии. Век X – век XX. М., 1979.

Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. М., 1976.

Слово скорби и утешения. Народная поэзия времен Тридцатилетней войны 1618–1648 годов. М., 1963.

Английская комедия XVII–XVIII веков. М., 1989.

Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989.

Англия в памфлете. М., 1987.

Научная литература:

XVII век в мировом литературном развитии / Под ред. Ю. Б. Виппера и др. М., 1969.

Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. СПб., 2000.

Барт Р. Расиновский человек // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

- Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1988.
- Вулф В. «Сентиментальное путешествие» Лоренса Стерна // Писатели Англии о литературе. М., 1972.
- Гарсиа Лорка Ф. Поэтический образ у дона Луиса де Гонгоры // Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. М., 1971.
- Горбунов А. Н. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков. М., 1993.
- Лавджой А. Великая цепь бытия. История идей. М., 2002.
- Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1979.
- Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Пинский Л. Е. Бальтазар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1982.
- Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002.
- Ренессанс, барокко, классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. М., 1966.
- Хейзинга Й. Игровое содержание барокко // Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992.
- Хилл К. Английская Библия и революция XVII века. М., 1998.
- Шайтанов И. О. Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. 1998. №6.
- Элиот Т. С. Поэты-метафизики // Литературное обозрение. 1997. № 5.
- XVIII век: литература в системе культуры. М., 1999.
- Аверинцев С. С. Два рождения европейского рационализма // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
- Атарова К. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988.
- Державин К. Вольтер. М., 1946.
- Жирмунский В. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972.

- Лотман Ю. М. Слово и язык в культуре Просвещения // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2.
- Соловьева Н. А. Английский предромантизм и формирование романтического метода. М., 1984.
- Спор о древних и новых. М., 1985.
- Хейзинга Й. Рококо. Романтизм и сентиментализм // Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992.
- Человек эпохи Просвещения. М., 1999.
- Шайтанов И. О. Мыслящая муза. М., 1989.
- Шкловский В. Б. Английский классический роман // Шкловский В. Б. Повести о прозе. М., 1966. Т.1.
- Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. СПб., 1921.
- Эккерман И. П. Разговоры с Гете. Л., 1934.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЭКЗАМЕНУ

1. XVII век как переходная эпоха в развитии европейской литературы.
2. Эстетические принципы барокко. «Подзорная труба Аристотеля» Эммануэле Тезауро.
3. Поэзия Джамбаттисты Марино.
4. Испанское барокко. Луис Гонгора-и-Арготе.
5. Балтазар Грасиан как теоретик барокко. Концептизм в испанской литературе.
6. Жанр плутовского романа в Испании. Франсиско Кеведо.
7. Испанская национальная драма. Особенности жанра.
8. Жанр трагикомедии в творчестве Лопе де Вега. «Новое искусство сочинять комедии в наше время».
9. Драматургия барокко. Педро Кальдерон.
10. Аллегорический роман в XVII веке: «Критикон» Балтазара Грасиана и «Путь паломника» Джона Бэньяна.
11. Ренессансное наследие и новый век в творчестве Бена Джонсона.
12. Драматургия елизаветинцев. Фрэнсис Бомонт и Джон Флетчер.
13. Английская метафизическая поэзия. Творчество Джона Донна.
14. Эмблема в творчестве Джорджа Герберта.
15. Творческий путь Джона Мильтона. «Веселый» и «Задумчивый».
16. «Потерянный рай» как эпическая поэма.
17. Эстетические принципы классицизма. «Поэтическое искусство» Никола Буало.
18. Две манеры Пьера Корнеля. «Сид» как произведение классицизма.
19. Творчество Жана Расина. «Андромаха».
20. Творческий путь Жана-Батиста Мольера.
21. Понятие «высокой комедии» у Мольера. «Дон Жуан», «Тартюф», «Мизантроп»: развитие жанра.
22. Барокко во французской литературе XVII века: прециозная литература и низовое барокко (бурлеск, либертинаж).
23. Общая характеристика немецкой литературы XVII века. Классицизм и барокко.
24. Общая характеристика Просвещения. Английское Просвещение. Малые жанры документальной прозы.
25. Просветительская концепция человека в творчестве Александра Поупа.

26. «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо как роман-проповедь и роман воспитания.
27. Творчество Джонатана Свифта. «Путешествия Гулливера» как роман-памфлет.
28. «Августинский век» в английской поэзии. Сентиментализм в творчестве Джеймса Томсона, Томаса Грея, Эдварда Юнга.
29. Обновление романного жанра в произведениях Лоренса Стерна.
30. «История Тома Джонса, найденыша» Генри Филдинга: роман воспитания и трактат о романе.
31. Эпистолярный роман Ричардсона.
32. Сентиментализм и предромантизм в английской литературе. Блейк, Бернс.
33. Готический роман как жанр. «Замок Отранто» Хорэса Уолпола.
34. Особенности французского Просвещения. «Персидские письма» Монтескье.
35. Творчество Вольтера.
36. «Философские повести» Вольтера. Характеристика жанра.
37. Творческий путь Дени Дидро.
38. Творчество Жана-Жака Руссо. Понятие руссоизма.
39. Пути развития французского романа в XVIII века.
40. Три пьесы Бомарше.
41. Традиции комедии дель арте в итальянской драматургии XVIII века.
42. Эстетические взгляды Лессинга. Драматургия Лессинга.
43. Группа «Буря и натиск».
44. Лирика Гете.
45. Роман Гете «Страдания молодого Вертера».
46. Творчество Гете
47. «Фауст»: проблема жанра.
48. Творчество Шиллера.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

XVII ВЕК И СУДЬБА РЕНЕССАНСНОГО НАСЛЕДИЯ

«Весь мир – театр»: эволюция ренессансной метафоры в комедии Бена Джонсона «Вольпоне, или Хитрый лис»

Бенджамин (Бен) Джонсон (1573–1637) – английский поэт и драматург. Был сыном священника, учился в школе, которую возглавлял Вильям Кэмден, известный антиквар и историк, основатель кафедры античной истории в Оксфорде. После окончания учебы работал каменщиком, записался в армию. Был во Фландрии, где проявил себя человеком необыкновенной храбрости и силы, по возвращении в Англию присоединился к труппе бродячих актеров.

Первая из известных пьес Джонсона «Остров собак» (1597) была резко сатирична, текст ее не сохранился, но известно, что автор был арестован по обвинению в клевете. В 1598 г. Джонсон убил на дуэли своего приятеля актера, избежал виселицы, но обрел клеймо уголовного преступника.

Известность Джонсону принесла его вторая пьеса «Каждый со своим нравом» (1598). Она положила начало комедии нравов – одному из ведущих жанров в творчестве драматурга. Одну из ролей в пьесе исполнял Шекспир. В следующем году появилась пьеса «Каждый вне своего нрава» (1599), поставленная в «Глобусе». В ней воплотилась джонсоновская теория гуморов, согласно которой у каждого человека есть свой нрав, и зависит он от того, в какой пропорции находятся в его организме четыре основные жидкости: кровь, желчь, вода и флегма. Характеры в пьесах Джонсона, создававшихся в те же годы, что и произведения Шекспира, были гораздо более односторонними, поскольку он стремился к упорядочению драматургических приемов.

Жанр комедии нравов был развит в комедиях «Вольпоне, или Хитрый Лис» (1605), «Эписиния, или Молчаливая женщина» (1609–1610) и «Алхимик» (1610).

Кроме комедий Джонсон писал трагедии («Падение Сеяна», 1603) и пьесы-маски для придворных представлений. Он удостоился

звания Поэта-лауреата, получил степень магистра искусств Оксфордского университета и был назначен официальным летописцем Лондона.

На могильном камне Джонсона в Вестминстерском аббатстве выбиты слова: «Редкостный Бен Джонсон». В его честь был выпущен сборник памятных элегий. Целое поколение поэтов называло себя «сыновьями Бена».

План практического занятия

1. Концепция игры в комедиях Шекспира (по Л. Пинскому) и природа игрового начала у Б. Джонсона.
2. Проявления «народной смеховой культуры» по М. Бахтину и их смысл.
3. «Народная смеховая культура» в комедии «Вольпоне».
 - Шутовская интермедия: направление и смысл пародийных перемещений души Пифагора.
 - Формы и жанры фамиллярно-площадной речи.
 - Площадные смеховые действия (выступление Скотто Мантуано).
4. Какую функцию выполняет театральность в комедии? Соотношение карнавального и театрального начал
 - a. в характере Вольпоне,
 - b. Моски,
 - c. предполагаемых наследников,
 - d. путешественников-англичан (сцены с «венецианской куртизанкой», с черепахой).
5. Применимо ли к героям понятие «сознательный актер времени» (Л. Пинский) и как оно соотносится с понятием «карнавала»?
6. Как сказываются в сюжете и характерах комедии черты XVII века?
7. Соотносима ли «теория гуморов» со смеховой культурой? Последовательно ли Джонсон воплощает эту теорию в своей пьесе?

Литература:

Джонсон Б. Вольпоне, или Хитрый лис.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 3–67.

Парфенов А. Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М., 1972.

Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1971. С. 61–67.

Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М., 1989. С. 110–120.

Чеснокова Т. Г. Об эстетических и морально-философских основах трактовки понятия «юмор» в английской литературной критике XVII–XVIII вв. // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер. Философские науки. М., 2013. № 1 (7). С. 106–118.

Материалы к занятию

Н. Макиавелли. «Государь»:

Существуют два способа действия для достижения целей: путь закона и путь насилия; первый способ – способ человеческий, второй – способ диких животных; но так как первый способ не всегда удается, то люди прибегают иногда и ко второму. Государи должны уметь пользоваться обоими способами.

<...> Государь, действуя грубой силой, подобно животным, должен соединять в себе качества льва и лисицы. Обладая качествами только льва, он не будет уметь остерегаться и избегать западни, которую будут ему ставить; будучи же только лисицею он не будет уметь защищаться против врагов, так что, для избежания сетей и возможности победы над врагами, Государи должны быть и львами и лисицами. Те, которые захотят щеголять одною только львиною ролью, выкажут этим только крайнюю свою неумелость.

Предусмотрительный Государь не должен, следовательно, исполнять своих обещаний и обязательств, если такое исполнение будет для него вредно, и все мотивы, вынудившие его обещание, устранены. Конечно, если бы все люди были честны, – подобный совет можно было бы счесть за безнравственный, но так как люди обыкновенно не отличаются честностью и подданные относительно Государей не особенно заботятся о выполнении своих обещаний, то и Государям относительно их не для чего быть особенно щекотливыми. <...> в больших барышах оставались те Государи, которые лучше умели подражать своими действиями лисицам. Необходимо, однако же, последний способ действий хорошо скрывать под личиной честности: Государи должны обладать великим искусством притворства и одурачивания, потому что люди бывают обыкновенно до того слепы и отуманены своими насущными потребностями, что человек, умеющий хорошо лгать,

всегда найдет достаточно легковерных людей, охотно поддающихся обману.

<...> Государям, следовательно, нет никакой надобности обладать в действительности теми хорошими качествами, которые я перечислил, но каждому из них необходимо показывать вид, что он всеми ими обладает. Скажу больше – действительное обладание этими качествами вредно для личного блага Государей, притворство же и личина обладания ими – чрезвычайно полезны. Так для Государей очень важно уметь выказываться милосердными, верными своему слову, человеколюбивыми, религиозными и откровенными; быть же таковыми на самом деле не вредно только в таком случае, если Государь с подобными качествами сумеет, в случае надобности, заглушить их и выказать совершенно противоположные.

<...> Государя должны обладать гибкою способностью изменять свои убеждения сообразно обстоятельствам и, как я сказал выше, если возможно не избегать честного пути, но в случае надобности прибегать и к бесчестным средствам.

<...> Особенно важно для Государей притворятся благочестивыми; в этом случае люди, судящие по большей части только по одной внешности, так как способность глубокого обсуждения дана не многим, – легко обманываются. Личина для Государей необходима, так как большинство судит о них по тому, чем они кажутся и только весьма немногие бывают в состоянии отличать кажущееся от действительного <...>.

Э. Пастернак-Слейтер. «Шнурки, сердца, империи. Таинственная связь!» (Об эмблематических источниках образа черепахи в комедии «Вольпоне, или Хитрый лис»):

Джон Кризер в его издании «Вольпоне» указывает, что черепаха была распространенным эмблематическим изображением, которое означало и добродетели того, кто ведет домашний образ жизни, и изобретательность в самозащите. <...> В книге Уитни «Избранные эмблемы» мы находим усложненный вариант этих очевидных значений, к нему явно апеллируют последние слова сэра Политика [«И я хочу бежать от этих мест! // Рад уползти хоть с домом на спине; // В политике укроюсь, как в броне»]. [В книге Уитни черепаха] эмблема скорее женских, чем мужских добродетелей: женская фигура [изображенная на

эмблеме] прижимает палец ко рту, чтобы сдержать слишком невожатанный язык; на ее поясе ключи от владений мужа, которые она охраняет, пока он за границей; она сама остается в полной безопасности дома, как черепаха в своем панцире. Как видим, эмблема [в пьесе Бена Джонсона] иронически переиначивается, употребляется не к месту, что создает комический эффект. Сэр Политик, а не его жена, является в образе остающейся дома черепахи. Его жена совершенно неспособна придержать свой язык. Она ничего не делает, чтобы защитить его интересы – наоборот, она следует за ним в Венецию и расхаживает по улицам, как венецианская куртизанка, ставя в глупое положение себя и своего мужа. Она не считается с сэром Политиком, «прохаживается» по нему точно так же, как купцы «наступают» на него и даже «прыгают» на нем, она подобна массивной женской фигуре с эмблематического изображения в книге Уитни, которая стоит на ненадежном черепашьем панцире величиной с подушечку для булавок. <...> Джонсон хорошо знал и использовал книги эмблем, весьма изобретательно переиначенные эмблемы характерны для его стиля.

Т. Г. Чеснокова. Об эстетических и морально-философских основах трактовки понятия «юмор» в английской литературной критике XVII–XVIII вв. (о понятии «гумор» у Джонсона):

<...> Используя термин ‘humour’ для обозначения характера, обладающего выраженными признаками комической односторонности, Джонсон опирался на этимологическое значение слова, как бы оживляя его внутреннюю форму (лат. humor – жидкость, жизненный сок). Великолепный знаток античности, Джонсон придал новый смысл медико-психологическому учению древних о темпераментах, зависевших, по мнению Гиппократов, от преобладания в теле человека одной из четырех физиологических жидкостей: крови, желчи, «черной желчи» («меланхолии») и слизи («флегмы»). Возрождая физиологическую трактовку понятия «humour», драматург вместе с тем подчеркивал, что в отношении человеческого характера, темперамента или «нравов» данное слово употребляется метафорически, свидетельствуя о преобладании какого-то свойства, «страсти» или привычки в общем нравственно-психологическом или душевном «расположении» индивида <...>. Программные представления Джонсона на интересующую нас тему были изложены в сцене-прологе к комедии «Everyman Out of

His Humour,» (1599), написанной несколькими годами позже самой пьесы.

<...> Содержание понятия «гумор» (в его вторичном – психологическом, а затем и эстетическом значении), по Джонсону, складывается из сочетания двух свойств, определяемых с опорой на вышеназванную физиологическую метафору. Эти свойства – «влажность» (Humidity) и «текучесть» (Fluxure), под которыми Джонсон понимает неспособность к разумному самоконтролю или несдержанность в проявлении страсти, порыва.

<...> Несдержанность в проявлении страсти (как признак «гумора») имеет еще одну важную сторону: «слияние» всех помыслов, устремленных в одном направлении, и подчинение стремлений и чувств единственной преобладающей склонности, что в результате ведет к причудливому искажению натуры: <...> «Когда причудливое свойство, странность / Настолько овладеет человеком, / Что, вместе слив, по одному пути / Влечет все помыслы его и чувства, – / То правильно назвать нам это – humour» (пер. М. Заблудовского) <...>. Выражение «правильно назвать», однако, подчеркивает, что Джонсон отделяет собственную («правильную») трактовку метафоры «гумора» от ее распространенного бытового употребления. В то время как поэт, следуя традициям древних, формулирует истинный смысл понятия, «невежественный велеречивый век» <...> ложно относит слово «гумор» к явлениям иного рода: всевозможным аффектациям, подражательным привычкам, обычаям, модам – всему, что входит в область форм социального поведения, называемых в Англии «manners» (с двойным значением – манеры и нравы).

Применительно к человеческому характеру вообще (и к характеру литературного персонажа) Джонсон, таким образом, всячески стремится разграничить «гумор» как «натуральную» странность, односторонность характера и простое подражание общепринятым нравам или сиюминутной моде.

Мир как пародия в пьесе Френсиса Бомонта «Рыцарь Пламенеющего Пестика»

Фрэнсис Бомонт (ок. 1584–1616) – английский драматург, младший современник У. Шекспира, с которым, вероятно, был знаком лично и сформировался под его влиянием.

Бомонт был дворянином, родился в семье судьи. В 1600 г. он поступил в юридическую школу Иннертемпл в Лондоне для изучения права.

«Рыцарь Пламенеющего Пестика» (ок. 1607) – вторая пьеса Бомонта и одна из немногих, написанных им самостоятельно. С 1608 года постоянным соавтором Бомонта становится Джон Флетчер (1579 – 1625). Вместе они оказали большое влияние на английскую драматургию эпохи Реставрации и прочно вошли в число самых выдающихся драматургов – современников Шекспира. «Хотя число пьес, созданных Бомонтом и Флетчером вместе, невелико, тем не менее именно они имели решающее значение для формирования творческого метода драматургии послешекспировского времени. Как и пьесы Шекспира, каждое из произведений, написанных Бомонтом и Флетчером совместно, было художественным экспериментом, пробой определенного жанра или типа пьес. В дальнейшем мы уже не встречаем такого разнообразия новых драматургических видов» (А.А. Аникст). Бомонт и Флетчер писали пьесы для труппы «Слуги короля», дававшей спектакли в театре «Глобус» и на закрытой сцене в помещении бывшего монастыря Блекфрайерс.

«Рыцарь Пламенеющего Пестика» представляет собой яркий образец жанра театральной пародии и сатиры на литературные вкусы современников. Основным объектом пародии становится пьеса Томаса Хейвуда (1573–1641) «Четыре лондонских подмастерья», действие которой разворачивается во времена первого крестового похода: герцог Бульонский заставляет своих сыновей обучиться различным ремеслам, затем вызывает их к себе на Восток. После ряда разнообразных приключений, во время которых они проявляют чудеса храбрости, под стенами Иерусалима им удается встретить отца и сестер. В комедии Бомонта также обнаруживаются искаженные цитаты из произведений других современных авторов, в том числе из пьес Шекспира.

В предисловии к двухтомному собранию сочинений Бомонта и Флетчера А. А. Аникст писал «Очень все путано и смешано в их произведениях, потому что авторы сами не были уверены в том, как решаются большие вопросы жизни. Но если не искать у них поучения, то Бомонт и Флетчер своими произведениями могут доставить большое удовольствие. Если вы любите театр, то вот он перед вами в этих двух томах избранных произведений замечательных мастеров необыкновенно сценических пьес, насыщенных движением, страстями, горем, слезами, смехом, розыгрышами, проделками, острословием и многим другим <...>. Это было странное, взволнованное, неровное, причудливое, подчас неясное, но необъяснимо завлекательное искусство <...>».

Умер Бомонт в год смерти Шекспира. Он был похоронен в Вестминстерском аббатстве в Лондоне рядом с могилами Чосера и Спенсера. Эту часть южного трансепта аббатства стали именовать «Уголком поэтов».

План практического занятия

1. Пьеса «Рыцарь Пламенеющего Пестика» как пародия: какие клише обыгрываются в пьесе на уровне содержания и формы?
2. Элементы метатеатра в структуре пьесы.
3. Сценическая функция бакалейщика и его жены.
4. Определите функцию рыцаря Ралфа в художественном целом пьесы.
5. Ралф и Дон Кихот: сходство и различие.
6. Как представлены в пьесе действительное (реальный мир) и воображаемое (мир рыцарства)?
7. Значение финала пьесы.
 - Что символизирует отказ Ралфа от роли рыцаря?
 - Возможна ли параллель с отказом от рыцарства Дон Кихота?
8. Сопоставьте начало пьесы и ее финал: какая связь прослеживается между бакалейщиками и рыцарем Ралфом?

Литература:

Бомонт Ф. Рыцарь Пламенеющего Пестика.

Аникст А. А. Бомонт и Флетчер // Бомонт Ф., Флетчер Дж. Пьесы : В 2 т. М., 1965. Т. 1.

Андреев М. Л. Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматических жанров. М., 2017.

Иванов Д. А. Драматические жанры на сцене шекспировского театра: формирование зрительских ожиданий // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 1. С. 201–208.

Статья *Пародия* в литературоведческих словарях и справочниках.

Материалы к занятию

А. А. Аникст. Драматический метод:

«На сцене перед нами театр. Должна идти пьеса «Лондонский купец». Но вмешиваются зрители – бакалейщик и его жена, которые заранее предвидят, что их сословие будет осмеяно на сцене. Они требуют героического изображения своей среды. По их настоянию подмастерье Ралф берется сыграть «Рыцаря Пламенеющего Пестика». Актеры тем не менее начинают свою пьесу, затем вклиниваются эпизоды о похождениях молодого подмастерья, и все это сопровождается комментариями бакалейщика, его жены и актеров.

«Рыцарь Пламенеющего Пестика» пародирует не только буржуазную драму, но и пьесы на романтические и рыцарские сюжеты».

А. А. Аникст. Новый театр и новая драма:

«Социальное расслоение театра сопровождалось изменениями в идейном содержании драматургии. Придворная драма была совершенно отдалена от действительности. Изящные пьесы- «маски», написанные подчас превосходными стихами, отличались той степенью идеализации, когда между искусством и реальной жизнью происходил полнейший разрыв. Драматургия общедоступных театров приобретала все более мещанский характер. Ее героями становились купцы и ремесленники. Гуманистическая идейность уступила в них место мещанскому морализаторству сентиментального толка. Эта драма подчас была весьма близка к реальному быту. Она даже отличалась злободневностью. В некоторых пьесах изображались события недавней уголовной хроники. Но в этой драматургии уже не было того сочетания возвышенного и реального, героического и комического, которое отличало народно-гуманистическую драму времен Шекспира. Характеры и конфликты стали мельче. Срединное положение занимала драматургия закрытых театров. Больше, чем другие направления драмы того вре-

мени, унаследовала она традиции Марло и Шекспира. Но, конечно, содержание и идейная направленность пьес стали другими. Социальная сущность этой драматургии настолько очевидна, что даже буржуазные критики определили ее классовый, дворянский характер.

Именно для театра такого типа преимущественно писали свои пьесы Бомонт и Флетчер. Таким образом, условия их творческой деятельности резко отличались от условий Шекспира. Они были драматургами несколько иной социальной ориентации».

М. Л. Андреев. «Рыцарский роман в эпоху Возрождения»:

«Рыцарский роман для эпохи Возрождения – что-то вроде анахронизма. <...> Можно выделить по крайней мере три группы причин. Во-первых, именно так, как нечто незаконное, как некую химеру, порожденную сном разума, воспринимала рыцарский роман гуманистическая мысль эпохи Возрождения. Во-вторых, ренессансный роман, как будто торопясь согласиться со своими критиками, и сам относился к себе без всякой серьезности и хотя бы внешнего почтения. Если считать его магистральной линией ту, что идет от Пульчи к Боярдо и Ариосто, Фоленго и Рабле и выводит к Сервантесу, то ее легко представить линией нарастающего самоотрицания: автопародия становится постепенно все более универсальной и захватывает все более глубокие уровни – сначала содержание (т. е. само понятие рыцарства), а под конец, в «Дон Кихоте», и целиком жанровую форму».

Е. М. Мелетинский. «Введение в историческую поэтику эпоса и романа»:

«Что же касается «Дон Кихота», то это – совершенно уникальное, произведение, глубинным образом связанное с кризисом ренессансной культуры. <...> В рыцарском романе Сервантес нападает прежде всего на «сказочность», все ту же пресловутую фантастическую сказочность, и ее он в первую очередь пародирует. Кроме типично «романных», «литературных» эпизодов, где Дон Кихот защищает воображаемые жертвы от волшебников или злых рыцарей («принцессу Мамикону», женщину в карете, статую Мадонны), он вступает и за реально соблазненную и брошенную дочь дуэньи Родригес, за мальчика-слугу, за каторжников. Именно в связи с этой миссией Дон Кихот в какой-то мере осознает свое одиночество и свою анахроничность, объявляет себя странствующим рыцарем, живущим в «железном веке», даже в «подлом веке» и восстанавливающим век «золотой»».

А. Томас. «Английский Дон Кихот: Сервантес и Рыцарь пламенеющего пестика»:

«Ралф играет роль рыцаря как внутри пьесы, так и за ее пределами. Р. Захария утверждает, что «если мы отождествляем Ралфа с ролью, которую он играет, мы совершаем ту же ошибку, что и Джордж и Нелль», но, похоже, даже персонаж не может отделить себя от своей роли. Актерская игра Ралфа выходит за рамки простого исполнения роли и превращается в жизнь в рыцарском мире».

**Жанр трагикомедии в творчестве Лопе де Вега
(на материале пьес «Фуэнте Овехуна» и «Звезда Севильи»)**

Лопе Феликс де Вега Карпио (1562–1635) – великий драматург, поэт, вершина золотого века испанской драматургии.

Родился в семье золотошвейника. Обучался в университете Алькала. С пяти лет писал стихи. В 22 года уже был известным драматургом. Жизнь Лопе насыщена многочисленными страстными увлечениями и драматическими событиями. По приговору суда он был изгнан из Мадрида, участвовал в походе Великой Армады, служил секретарем у герцога де Сесеа, получил звание «приближенный инквизиции» и в конце жизни стал священником.

Творчество Лопе основано на идеях ренессансного гуманизма и традициях патриархальной Испании. Всего его перу принадлежит более 1500 произведений.

В 1609 г. по заказу Мадридской литературной академии Лопе пишет «Новое искусство сочинять комедии в наше время». В этом поэтическом полушутливом трактате он изложил важные эстетические принципы и свои взгляды на драматургию, направленные, с одной стороны, против классицизма, с другой – против барокко. По мнению писателя, цель комедии – отражать жизнь во всем ее многообразии. Для этого необходимо отбросить прочь все нормы и правила. Л. утверждал, что в жизни комическое и трагическое, низкое и высокое переплетено и неотделимо друг от друга, поэтому не стоит говорить отдельно в комедии только о комическом, а в трагедии только о трагическом. Это неестественно.

Особое место в творческом наследии Лопе занимают пьесы, посвященные проблеме взаимоотношения власти и подданных. Таковы «Фуэнте Овехуна» (1612–1613) и «Звезда Севильи» (1623). Обе пьесы

написаны на историческом материале, в обоих конфликт носит не словесно-политический, но нравственный характер, поскольку центральным понятием в них становится честь.

Многообразное в жанровом отношении творчество Лопе сохраняет черты ренессансного гуманизма и тяготеет к классицистической ясности. Его герои сами распоряжаются своей судьбой, руководствуясь представлениями о личной чести и общественном благе, а злодеи либо наказываются, либо исправляются.

План практического занятия

1. Что такое «трагикомедия»? История понятия.
2. Характеристика жанра трагикомедии в трактате Лопе де Вега «Новое искусство сочинять комедии в наше время». Отношение Лопе к классическому наследию.
3. Соблюдаются ли описанные в трактате принципы в материале пьес Лопе?
4. Диалектика борьбы между честью, любовью и долгом.
5. Новые черты личности в пьесах в сравнении с ренессансным идеалом достоинства человека.

Литература:

Лопе де Вега. Фуэнте Овехуна. Звезда Севильи.

Лопе де Вега. Новое искусство сочинять комедии в наше время // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под. ред. С.

Мокульского. М., 1953, т. 1. Или в издании: Западноевропейская литература XVII века. Хрестоматия / Сост. Б.И. Пуришев. М., 2002.

Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. (Главы «Сфера идей», «Лучшая из тысячи»).

Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1988. Вечер 5.

Кормилов С. Трагикомедия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 1085–1087.

Материалы к занятию

Лопе де Вега. Новое искусство сочинять комедии в наше время (1609):

«Смешение трагичного с забавным –
Теренция с Сенекою – во многом,
Что говорить, подобно Минотавру,
Но смесь возвышенного и смешного
Толпу своим разнообразьем тешит.
Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно»

(Перевод О. Румера)

Дж. Флетчер. Предисловие к пьесе «Верная пастушка»:

«Трагикомедия получила такое прозвание не потому, что в ней есть и радость, и убийство, а потому, что в ней нет смерти, чего достаточно, чтобы ей не считаться трагедией, однако смерть в ней оказывается столь близкой, что этого достаточно, чтобы ей не считаться комедией, которая представляет простых людей с их затруднениями, не противоречащими обычной жизни. Так что в трагикомедии явление божества так же законно, как в трагедии, а простых людей, как в комедии».

Д. Дидро. Беседы о «Побочном сыне» (1758):

«...трагикомедия может быть лишь дурным жанром, потому что в ней смешаны два различных жанра, разделенные естественным барьером. В ней нет незаметного перехода от одного оттенка к другому, – тут на каждом шагу контрасты, и единство исчезает».

ВЫСОКОЕ И НИЗОВОЕ БАРОККО В ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

Полемика о «ясном» и «темном» стиле в испанской литературе I половины XVII века

Луис Де Гонгора-и-Арготе (1561–1627) – испанский поэт, представитель знатного, но обедневшего рода. Гонгора получил разностороннее образование в Саламанке, писал стихи в популярных жанровых формах: романсы, летрильи, сонеты. В 1585 году он становится священником, однако, по свидетельствам современников, сан тяготит его натуру, а духовная карьера не складывается. В 1611 году в творческой жизни Гонгоры наступает, по выражению П. М. Грушко, «пора больших поэм», которые принесли ему славу «князя испанских поэтов», но в то же время вызвали волну резкой критики за сложность и «темноту». «Сказание о Полифеме и Галатее» и незавершенная «Поэма Уединений» (вариант перевода – «Одиночества») стали ярчайшими образцами «темного стиля» барочной поэзии, позволив исследователям отнести раннюю лирику Гонгоры к «ясному стилю». Парадоксы, оксюмороны, неожиданные ракурсы, характерные для барочного стиля, у Гонгоры и его последователей (*культистов*) усиливаются благодаря нарочитой усложненности самой поэтической формы, «странности» языка и ориентации на утонченного читателя-знатока, который должен расшифровать текст. Эта установка оправдывается тем, что усложненный язык не является для поэзии самоцелью, он диктуется ее предметом – возвышенными, великими и таинственными вещами, о которых невозможно говорить обыденным языком. Поэт, не прибегающий к такому языку, рискует впасть в грех вульгарности. Сам Гонгора, отвечая на критику сторонников «ясного стиля» (*концептистов*), писал, что поскольку целью разума является достижение истины и «ничто, кроме изначальной истины, не в силах его удовлетворить, то поэт доставит читателю большее удовольствие, заставив его темнотой стиля размышлять и искать идею среди теней подобий». Один из главных борцов с гонгоризмом Хуан де Хуареги отказывал темной поэзии в истинном остроумии, полагая, что те, кто в творчестве удовлетворяются лишь странностью языка, «становятся его рабами и безвольно следуют туда, куда он тащит их за собой», то есть подменяют истинное творчество риторической выразительностью. Часто позиции эстетических против-

ников оказываются едва различимы, но, так или иначе, творчество Гонгоры спровоцировало всплеск теоретической саморефлексии барокко, а через 300 лет после смерти автора стало ориентиром для «поколения 27-го года» – поэтов испанского модернизма.

Бальтасар Грасиан-и-Моралес (1601–1658) – испанский писатель, один из виднейших теоретиков барокко. Родился в семье лекаря. Получил образование в иезуитских коллегиях Толедо и Саламанки. В 1691 г. поступил послушником в иезуитский «испытательный дом», где продолжил изучение теологии и философии. Преподавал латинскую грамматику, вел курс «моральной теологии» и курс философии. В обязательных для членов ордена характеристиках все время подчеркивался его нелегкий характер. Лишь в 35 лет он был допущен к «принятию четырех обетов» – бедности, целомудрия, смирения и полного послушания. Год спустя Грасиан получил должность проповедника и исповедника при иезуитской коллегии в Уэске – культурном центре Арагона. Там он вошел в светский круг литераторов и книголюбителей, обрел сильных покровителей. С этого времени начался период его литературного творчества.

В 1637 г. вышел первый моральный трактат Грасиана «Герой». В двадцати главах трактата толковались двадцать самых важных качеств человека, претендующего на свершение великих дел, – Героя. Это были характерные для барочной традиции скрытность, самообладание, пронзительность и унаследованные от ренессансной этики вкус, воля, способность отбирать лучшее и творить новое.

В 1642 г. вышел трактат-антология «Остроумие», в расширенном издании 1648 г. приобретший дополнительный подзаголовок «Искусство изоощренного ума». Это произведение стало своеобразным манифестом барокко, апеллирующим к интуиции и противостоящим «Поэтическому искусству» Буало как манифесту классицистической рациональности. К решению поставленной задачи – освещению проблемы остроумия – Грасиан приступил скорее как ученый, чем как художник. В своем трактате он сделал попытку разграничить два этих разных способа познания – научный, подчиняющийся правилам (*preceptos*), и художественный, подчиняющийся художественному вкусу (*gusto*). Грасиан стремился дать ключ к искусству острого ума и одновременно

утверждал, что «острые мысли были скорее плодами творческого порыва, чем мастерства». Грасиан определил остроумие как мастерство, высшее, чем диалектика – искусство правильного построения рассуждения – и чем риторика – искусство создания красноречивых оборотов. «Изоощренный ум, в отличие от рассудка, не довольствуется одной лишь истиной, но стремится к красоте». Грасиан подчеркивает, что одним из неперенных свойств остроумия является быстрота ума – способность сопоставить различные предметы или явления быстро, не перебирая: «Мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума». В русской эстетической мысли это положение соотносимо с ломоносовским «сближением далековатых идей» в определении остроумия и поэзии.

В 1647 г. был опубликован сборник оригинальных афоризмов «Карманный оракул», в котором в трехстах афоризмах разбирается и иллюстрируется антиномия природы и разума.

Последние десять лет своей жизни Грасиан работал над философским романом «Критикон», где дается подробное описание жизненного пути человека, накапливающего житейский опыт и обретающего мудрость на этом пути.

План практического занятия

1. Остроумие как эстетическая категория барокко.
2. Как соотносится остроумие с двумя составляющими природы творчества – подражательностью (по Аристотелю) и изобретательностью?
3. Остроумие в творчестве Гонгоры.
 - «Ясный» и «темный» стиль в сонетах и «Поэме Уединений».
 - Особенности метафоры у Гонгоры.
 - Барочное осмысление традиционных тем.
4. Суть полемики о поэзии Гонгоры. В чем близки и чем разнятся взгляды культистов и концептистов?

Литература:

Гонгора Л. Сонеты «Чистейшей чести ясный бастион...», «Златое солнце вышло за порог...», «О чистая душа текучей глади...», «От горьких вздохов и от слез смущенных...», «покуда злату горше всех

обид...» в переводе П. Грушко, «Пока руно волос твоих течет...» в переводе С. Гончаренко; «Уединение первое» в переводе П. Грушко. Грушко П. Шум королевского двора и «Уединения» дон Луиса де Гонго-и-Арготе // Гонгора-и-Арготе Луис де. Поэма Уединений; Сказание о Полифеме и Галатее; Стихотворения / Пер. с исп. П. Грушко. СПб., 2019.

Грушко П. Заметки к переводу «Поэмы Уединений» // Там же.

Пинский Л. Е. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманый Оракул. Критикон. М., 1981.

Штейн А. Л. Трактат о поэтическом стиле // Штейн А. Л. Литература испанского барокко. М. 1983.

Материалы к занятию

Балтазар Грасиан. Остроумие, или искусство изощренного ума (1648):

<...> Силлогизм вооружается правилами, так пусть же с их помощью выковывается и острая мысль. Во всяком занятии требуется руководство, тем более в таком, где нужна тонкость ума. Превосходно показал ее некий церковный проповедник: обращаясь к пастве в страстную пятницу, он изобразил душу как феникса, что, возрождаясь из праха своего тела, возносится к светозарному востоку благодати. Ведь при рождении душа человека так же лишена знаний, как тело – перьев; но предприимчивость и труд с лихвой это восполняют.

<...> У самых изощренных писателей бывает неблагоприятно с остротами; и беда не в том, что они редки, а в том, что однообразны: либо одни язвительные или тонкие замечания, либо только сравнения или каламбуры, а все потому, что хоть таланта достаточно, не хватает мастерства и разнообразия, источника красоты.

<...> Есть люди, столь приверженные к изящному и увлечённые прелестью остроумия, что ничего иного знать не хотят. Их творения – это тела, полные жизни, с остроумной душой; а творения прочих – трупы, погребенные под слоем пыли, поедаемые молью. <...> В сфере каждой духовной силы есть высшее ее проявление и высший ее предмет; в сфере проявлений ума царит острая мысль, повелевает остроумие.

Разум без остроумия, без острых мыслей, – это солнце без света, без лучей; но все лучи, исходящие от небесных светочей, грубо материальны по сравнению с лучами изоощренного ума.

<...> связь между острыми мыслями и изоощренным умом, несомненно, зиждется на некоем высоком умении, тончайшем мастерстве – и это основная причина того, что остроумие столь присуще разуму, а противоположность чужда ему; в этом истинная суть остроумия, которую мы ищем.

<...> Всякая способность души – я понимаю те, что воспринимают объекты действительности, – получает наслаждение от какого-либо вида мастерства в них; соразмерность частей в предметах зримых – это красота; соразмерность в звуках – благозвучие; и даже низменное чувство вкуса находит приятным сочетание острого и пресного, сладкого и горького. Разум же, как первая и главная среди духовных сил, завладевает лучшим видом мастерства, высшей красотой, во всевозможных предметах. Назначение искусств – вырабатывать мастерство, ради того и были они изобретены, непрестанно развивались и совершенствовались.

<...> Диалектика занимается связью понятий, дабы правильно построить рассуждение или силлогизм, а риторика – словесными украшениями, дабы создать красноречивый оборот, а именно троп или фигуру. Отсюда очевидно, что остроумие, остроумие также основаны на мастерстве, причем наивысшем среди всех прочих <...>.

Изоощренный ум, в отличие от рассудка, не довольствуется одной лишь истиной, но стремится к красоте. Архитектура не радовала бы нас, если б заботилась лишь о прочности и не придавала зданию приятный вид. Ибо симметрия в греческой или римской архитектуре ласкает глаз так же, как приятное мастерство привлекает ум в изящном сонете изобретательного Сарате, обращенном к Авроре <...>.

Итак, мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума.

<...> Стало быть, острой мысли можно дать такое определение: это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами. Само их согласование, или искусное соотнесение,

выражает их объективную топкую связь, как мы видим то в знаменитом сонете дона Луиса де Гонгоры, где, состязаясь со многими поэтами, он воспел розу <...>.

Это соответствие – родовая черта, общая для всех видов остроумия и охватывающая все приемы изощренного ума; даже там, где мы имеем противопоставление и разноречие, это также не что иное, как искусное соотнесение объектов.

<...> Соль остроумия в необычности, иногда – в приятности, кое-где это соль второго сорта или совсем мелкая, зато щедро рассыпанная. Но бывает остроумие, полное важности благодаря возвышенной материи и тонкости, благодаря высокому мастерству; оно достойно высокого духа.

<...> Следует различать остроумие в пронизательности и остроумие в мастерстве; второе и является предметом нашего трактата. Первое состоит в стремлении постичь трудные истины, вплоть до самой сокровенной. Второе же об этом меньше заботится и ищет утонченной красоты; первое полезней, второе приятней; первое присуще всем искусствам и паукам в их действиях и правилах; второе, более скрытое и необычное, пока не имело постоянного жилья.

Остроумие в мастерстве можно разделить на три вида. Остроумие идей, состоящее более в остроумном ходе мысли, чем в словесном выражении <...>. Остроумие второго вида – словесное, суть его в слове, и порой, если такое слово убрать, это все равно что лишить души; такие остроты невозможно перевести на другой язык; к ним принадлежат каламбуры <...>.

Третий вид – остроумие в действиях. Известны случаи мгновенных ответов действием, говорящим об изощренном уме. Таким был жест императора Карла V, когда он во Франции нарочно уронил перстень; <...> Педро, граф Савойский, обнажил шпагу, когда великий канцлер императора потребовал у него грамоту о его правах; <...> вспомним также яйцо Колумба <...> и прочие подобные поступки, особенно же такие, в коих заключён скрытый смысл <...>.

Однако деление это <...> по характеру проявления <...> имеет в себе нечто случайное, и, хотя его достоинство простота, есть в нем и недостаток – плоскость.

Правильней было бы выделять, во-первых, остроумие соответствия и гармонии меж объективными понятиями или коррелятами, сочетаемыми в искусном сопоставлении <...>.

Есть остроумие простое, содержащее всего лишь один вид острой мысли – будь то аналогия или тайный смысл.

<...> Но бывает остроумие смешанное, гибрид идей: в нем сходятся два или три вида тонких мыслей, причем происходит смешение их красот и взаимообмен их сутью <...>.

Сложное остроумие состоит из многих элементов и основных частей, даже когда они объединены назидательной и мастерской нитью единого рассуждения. Каждый драгоценный камень в отдельности может равняться в блеске со звездой, но, соединенные в драгоценной вещи, они соперничают с небосводом; это искусное творение изощренного ума, воздвигающего великолепное здание, но не с колоннами или архитравами, а с сюжетами и острыми мыслями.

Простое остроумие в свою очередь подразделяется на виды и разновидности – их можно свести к четырем основным корням, или источникам остроумия.

Первый – это когда между одним понятием и другим есть соответствие и сходство; сюда относятся аналогии, контрасты, уподобления, равенства, намеки и т. д. Второй – это тонкое здоровое размышление; сюда отнесем критику, парадоксы, преувеличения, сентенции, меткие ответы и т. д. Третий связан с рассуждением; к нему принадлежат высказывания со скрытым смыслом, тонкие замечания, установление следствий, доказательства и т. д. Четвертый основан на изобретательности; он охватывает вымыслы, стратагемы, изобретательные ответы поступком и словами и т. д.

Письмо некоего друга дона Луиса де Гонгоры, написанное по поводу его «Одиночеств» (сентябрь 1613 или 1614):

В столице нашей ходит по рукам несколько тетрадей с нескладными и дурно зарифмованными стихами под названием «Одиночеств», сочинёнными Вашей милостью. Андрес де Мендоса отличился усердием, распространяя их. Не пойму, почему он именует себя сыном Вашей милости – то ли из-за пристрастия к остроловию, то ли из-за иного, тайного Вашего влияния на пего. Как бы там ни было, он столь уверенно распоряжается творениями Вашей милости и оглашает Вашу

поэму, что сие обстоятельство, а также убогость се стихов ввергли некоторых друзей Вашей милости в сомнение да Вам ли они принадлежат? Посему я, премного Вашей милости обязанный и искреннейший друг, вознамерился спросить Вас об этом, более для того, чтобы рассеять заблуждение, распространяющееся среди невежд и соперников (а таковые у Вашей милости имеются), нежели для успокоения людей просвещенных, знающих, каким превосходным слогом Ваша милость обычно излагает мысли высокие и всеми восхваляемые; одного этого достаточно, чтобы доброжелатели Вашей милости огорчались, видя, как Мендоса и его сообщники приписывает Вам сочинительство подобных «Одиночеств». Пожелай Вы написать их на нашем родном языке, мало кто мог бы сравниться с Вашей милостью; если же на латинском – Вы тоже превзошли бы многих; а если на греческом, то, чтобы понять их, пришлось бы трудиться меньше, чем над тем, что ныне сотворила Ваша милость, и Вы могли бы писать их для нас, не опасаясь брани и с верной надеждой на похвалу. Однако поскольку монологи сей поэмы написаны не на этих или каких-либо других указанных у Калепино языках и Ваша милость, но-видимому, не была причастна к милости, ниспосланной в Пятидесятницу, то многие полагают, что Вашу милость, вероятно, зашибло обломком при Вавилонском бедствии, хотя другие утверждают, будто Ваша милость изобрела сей жаргон, дабы окончательно лишить ума Мендосу; будь у Вашей милости иные виды, Вы не сделали бы его полным хозяином этих «Одиночеств», когда у Вашей милости есть столько ученых и разумных друзей, которые могли бы подать благой совет и помочь исправить или прояснить сию поэму, в чем она весьма нуждается. Постарайтесь, Ваша милость, сделать все возможное, чтобы собрать ее списки, как это делают Ваши почитатели, ради доброй славы Вашей и из жалости к Мендосе, которому грозит безумие. Особенно же взываю к Вашей совести – бедный Мендоса, воображая, что оказывает Вам услугу и сам при этом обретает громкую славу, тщится убедить свет, будто понимает то, что Ваша милость сочинила, видимо, лишь с целью вскружить ему голову. И действительно вскружила в усердных трудах он даже написал весьма пространной королларий своей мощной и певучей прозой, объявляя, что защищает и поясняет Вашу милость. Судите сами, до чего может дойти человек, у которого голова полна подобным бредом, а в желудке изо дня в день пусто. Если же и это не тронет Вашу милость,

подумайте хотя бы о двух вещах, весьма огорчающих нас, друзей Вашей милости: первое—пусть Ваш комментатор не величает Вас «сеньор дон Луис», ибо для поэта такой титул считается неподобающим; второе – постарайтесь воспрепятствовать пагубной заразе, которая иначе овладеет многими, кто пытается подражать слогу Вашей милости, думая, что Вы сочинили эти стихи всерьез. А в случае – упаси бог! – ежели Вашей милости, дабы показать свое остроумие, захочется утверждать, что Вы достойны хвалы как изобретатель трудностей в испанском языке, умоляю не поддаваться сему соблазну – сколько знаем мы примеров, когда обуянные гордыней поэты падали весьма низко из-за того, что не пожелали признать свою первую ошибку. И так как новшества хороши лишь постольку, поскольку в них заключено полезное, возвышенное и приятное, и сего достаточно, чтобы они приносили благо, прошу Вашу милость сказать, есть ли хоть намек на что-либо подобное в Вашей новинке, дабы я мог призвать друзей и предложить им оглашать и защищать ее, что было бы для Вашей милости немалой услугой – ведь даже самые превосходные сочинения вначале нуждаются в покровителях. Да хранит господь Вашу милость!

Мадрид, сентябрь и т. д.

Луис де Гонгора. Письмо дона Луиса де Гонгоры в ответ на присланное ему (сентябрь 1613 или 1614):

<...> В письме своем Ваша милость поучает меня, что деяние приносит благо лишь тогда, когда в нем сочетаются полезное, возвышенное и приятное. Я спрошу были ли полезны миру стихи и даже пророчества (ведь и пророка, и поэта равно называют вещими)? Отрицать это было бы ошибкой. Уж не говоря о тысячах других примеров, главная польза тут – воспитание ума всех тех, кто в наше время учится; темнота и трудный слог Овидия (который в «Письмах с Понта» и в «Скорбных элегиях» был вполне ясен и столь темен в «Метаморфозах») служат поводом к тому, чтобы неуверенный разум, изощряясь в размышлении, трудясь над каждым словом (ибо с каждым занятием, требующим усилий, разум укрепляется), постигал то, чего не смог бы понять при чтении поверхностном; итак, надо признать, что польза тут – в обострении ума и порождается она темнотой поэта. То же самое найдет Ваша милость и в моих «Одиночествах», ежели окажется способна снять кору и добраться до скрытой в сердцевине тайны. Что до возвышенного, то,

полагаю, поэма эта возвысит меня двояким образом: коль будет она понята людьми учеными, она принесет мне уважение, и им придется почтить меня за то, что трудом своим я поднял наш язык до совершенства и высоты латинского <...> И еще одну высокую честь принесла мне эта поэма – невежды сочли меня темным; а чем же гордиться людям образованным, как не тем, что их язык невеждам кажется греческим, ибо не след рассыпать драгоценные камни перед поросшими щетиной скотами; о греческом я тут сказал не зря, меткое сие выражение взято из «Поэтики», самой основы этого языка – матери наук, как то Андрес де Мендоса во втором параграфе своего короллария (как изволила его назвать Ваша милость) пояснил столь же кратко, сколь метко. Приятное же заключено в том, что было изложено по двум предыдущим пунктам: ведь ежели доставлять приятность разуму – это давать ему поводы для совершенствования и наслаждения, когда он обнаруживает то, что скрыто в поэтических тропах, то, найдя истину, разум убедится в своей правоте, и это убеждение доставит ему удовольствие; к тому же, поскольку цель разума – это поиски истины и ничто не дает ему удовлетворения, кроме изначальной истины, согласно речению святого Августина: «Неспокойно сердце наше, доколь не опочит в тебе», тем большую приятность он испытывает, чем больше будет понуждаем к раздумьям темнотою произведения и чем больше пищи для своих мыслей сумеет найти под покровами этой темноты приносящим благо.

**Английская метафизическая поэзия
(на материале стихотворения Джона Донна
«Прощание, запрещающее печаль»)**

Джон Донн (1572–1631) – английский поэт и проповедник. Родился в католической семье зажиточного купца. Закончил школу юриспруденции в Лондоне. В 1596 и 1597 гг. принял участие в военных экспедициях английского флота, по возвращении из похода получил место секретаря у Томаса Эджертона, занимавшего пост Лорда Хранителя печати. По-видимому, в это время он принял протестантизм: католик не мог сделать серьезной карьеры в протестантской стране.

В 1601 г. Донн вступил в тайный брак с Анной Мор, за что провел некоторое время в тюрьме, однако суд признал брак действительным.

Поводом к написанию одного из самых известных стихотворений Донн «Прощание, запрещающее печаль» (“A Valediction: Forbidding Mourning”) послужила его размолвка с женой. Причиной ссоры явилась необходимость для поэта отправиться дипломатическую поездку по Европе, в то время как Анна ожидала рождения ребенка.

В 1615 г. Донн принял сан священника, в 1621 г. стал настоятелем собора Св. Павла в Лондоне и занимал этот пост до конца жизни. В этот период он прославился как блестящий проповедник. Свои проповеди Донн тщательно редактировал и готовил к изданию, т. к. именно с проповедями, а не со стихами он связывал надежды на посмертную литературную славу.

При жизни Донн было опубликовано лишь несколько стихотворений, остальные были известны в списках. Многие из традиционных жанров под его пером претерпевают существенные изменения. Как одну из наиболее характерных тенденций его творчества можно отметить отказ от музыкальности елизаветинской лирики и ориентацию на разговорную речь, многие его стихотворения напоминают драматические монологи. В его ранних стихах звучит вызов многим понятиям, которые были присущи любовной лирике елизаветинской эпохи, но которые от многократных повторений превратились в условные клише. Многие стихи Донна основаны на барочной метафоре-концепте, в основе которой лежит неожиданное остроумное сопоставление, вызывающее ряд смежных ассоциаций.

В поздний период Донн обращается к религиозным темам. Около 1610 г. он создал цикл стихотворений «Священные сонеты», которые отличает такая же страстность и напряженность чувства, какая была характерна для его ранней любовной лирики. В «Священных сонетах» поэт использовал также опыт религиозной медитации, которую разработал основатель ордена иезуитов Игнатий Лойола. Медитирующий должен был воссоздать в своем воображении сцену из Нового Завета, поместить себя среди ее участников, а затем проанализировать свои переживания и извлечь моральный урок.

Донн считается основателем школы «метафизической поэзии» в английской литературе. К наиболее значительным поэтам-метафизикам также относят Эндрю Марвелла, Джорджа Герберта, Генри Воэна, Роберта Крэшо.

Донн похоронен в соборе Св. Павла, настоятелем которого он был на протяжении десяти лет. Над могилой установлен его скульптурный портрет в саване, заказанный им еще при жизни.

План практического занятия

5. Происхождение термина «метафизическая поэзия».
 - Этимология слова «метафизика».
 - Какие черты метафизической поэзии выделяли У. Драммонд, Дж. Драйден, С. Джонсон?
6. Метафизическая поэзия в литературной критике XX века.
 - Черты метафизического текста по Х. Гарднер.
 - Что считал основной особенностью метафизической поэзии Т. С. Элиот?
7. Что такое «остроумие» как эстетическая категория XVII века?
 - Природа остроумия по Б. Грасиану.
 - Виды остроумия.
8. Движение метафоры в стихотворении Джона Донна «Прощание, запрещающее печаль». Рациональным или произвольным представляется способ мышления в стихотворении?
9. Насколько сохранена метафорическая образность и строй образа в русских переводах?

Литература:

Донн Д. Песни и песенки. СПб., 2000.

Элиот Т.С. Поэты-метафизики // Элиот, Т. С. Избранное. Т. I–II. Религия, культура и литература. М., 2004. С. 548 – 559.

Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский) // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–40.

Пинский Л. Балтазар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1982. С. 512–517.

Горбунов А. Н. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков. М., 1993. С. 86–137.

Макуренкова С. А. Джон Данн. Поэтика и риторика. М., 1994. С. 54–62, 108–110.

Материалы к занятию

Балтазар Грасиан. Остроумие, или искусство изощренного ума (1648):

«<...> острой мысли можно дать такое определение: это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами. Само их согласование, или искусное соотнесение, выражает их объективную тонкую связь, как мы видим то в знаменитом сонете дона Луиса де Гонгоры, где, состязаясь со многими поэтами, он воспел розу. <...> Это соответствие – родовая черта, общая для всех видов остроумия и охватывающая все приемы изощренно-го ума; даже там, где мы имеем противопоставление и разноречие, это также не что иное, как искусное соотнесение объектов».

Уильям Драммонд писал о поэзии Донна и его последователей (в 1610-х годах, по одним источникам, за несколько лет до 1637 года, по другим):

«Тщетно в последнее время некоторые люди (передельщики всего) пытаются абстрагировать ее [поэзию], свести к метафизическим идеям и схоластической игре слов, лишить ее собственных обычаев и тех риторических украшений, которыми она восхищала мир несколько тысяч лет. Сущность поэзии отнюдь не в том, чтобы искать и находить, поэзия вообще не то, что можно обнаружить, ибо она уже всеми народами признана, в том виде, в каком она была установлена *jure gentium* среди греков, римлян, итальянцев, французов и испанцев. <...> То, что отлично от древних и не сообразуется с правилами, установленными на все времена, может быть похожим на поэзию, но не больше, чем чудовище на человека. Поначалу чудовище восхищает, но с тем большей силой возникает потом к нему отвращение».

Джон Драйден. Рассуждение касательно первоначального состояния и дальнейшего развития сатиры (1693):

«[Донн] затрагивает метафизику в любовных стихах, где только природа должна править, и озадачивает прекрасный пол утонченными философскими рассуждениями, в то время как он должен пленять их сердца, тешить их прелестями любви».

Сэмьюэл Джонсон. Жизнь Каули (1779):

«Остроумие в поэзии «школы Донна» – «discordia concors, комбинация разрозненных образов или же обнаружение сокрытого сходства в вещах, очевидно несходных».

«Метафизические поэты были людьми учеными, и показывать эту ученость было их главной задачей...».

Т. С. Элиот. Метафизические поэты (1921):

«За время, отделяющее эпоху Донна и лорда Герберта из Чербери от эпохи Теннисона и Браунинга, что-то случилось с сознанием (mind) в Англии; [эту перемену можно обозначить как] разницу между интеллектуальным поэтом и поэтом только размышляющим. Теннисон и Браунинг поэты, и они размышляют, но они не чувствуют мысль так же непосредственно, как запах розы. Мысль у Донна была опытом, она определяла его восприятие. Когда разум поэта в совершенстве оснащен для своей работы, он постоянно смешивает разрозненный опыт, в то время как опыт обычного человека хаотичен, нерегулярен, фрагментарен. Этот последний влюбляется, или читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют никакого отношения друг к другу, или к шуму пишущей машинки, или к запаху стряпни; в сознании поэта эти виды опыта всегда образуют новые единства».

Л. Л. Мартиц. Медитативное стихотворение. Мартиц передает содержание трактата о медитации английского иезуита Эдварда Дюсона «Практический метод медитации» (1614):

Медитация по Игнатию Лойоле основана на представлении, что «человек, хочет он того или нет, живет в постоянном присутствии Бога, и что его долг всячески культивировать осознание этого присутствия. Так возникает вся тщательно разработанная церемония медитации <...>, завершаемая беседой с Богом <...>, в которой “мы можем говорить с Господом, как слуга с Хозяином, как сын с Отцом, как один друг с другим, как супруга с ее возлюбленным Женихом, или как осужденный со своим Судией <...>”».

И. О. Шайтанов. Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский):

«Мироощущение барочной лирики должно было показаться русскому сознанию не только очень далеким, но и прямо кощунственным в ее религиозных жанрах. Православие не знает такой непосредственности соприкосновения духовного с личным на основе именно личного, когда поэт вступает в общение с Богом, не оставляя своего эмоционального, даже чувственного опыта, обрушивая его в текст, почти не изменяя языку любовной лирики, когда со всей страстью он адресуется к небу. Для подобной странности сочетания тона и предмета есть свой термин – «священная пародия».

<...> Исходная для [«метафизической поэзии»] посылка – трагическое ощущение утраты цельности, как самого мироздания, так и мысли о нем.

Первое несложно проиллюстрировать цитатами из Донна, например, <...> о мироздании, рассыпавшемся на кусочки «Tis all in pieces, all coherence gone», – и многими другими. Второму дал название Элиот: «dissociation of sensibility».

Донн, сказав о рассыпавшемся мире, о пропавшем солнце, посетовал, что человеческому уму не дано восстановить его <...>. И в то же время ни человеку, ни поэту не на что надеяться, кроме своего острого ума, ищущего и обнаруживающего необходимые, пусть и далековатые, связи. Остроумие – способность, кончетти – ему и только ему доступный инструмент мысли.

Остроумие – не абстрактная, не безличная способность. Она неотделима от обладателя, входящего в стихотворение со своим голосом, со своей интонацией и тем самым решительно меняющим облик стиха <...>. Донн вернул поэзии «masculine expression» – мужественность речи, заменил мелодию – интонацией. Характеристикой обновленного стиха стала <...> «крепкая (или крепко сделанная) строка». Ее насыщенному звучанию соответствует столь же насыщенная образность; кончетти – принадлежность этого нового стиля.

<...> в перечне свойств можно увидеть и динамику самого метафизического текста, характерную для него во всех жанрах: концентрация смысла – метафоризм (кончетти) – драматическая и глубоко личная ситуация лирического монолога – разговорность тона – построение текста как остроумного доказательства (аргументами в котором служат кончетти).

Все это остается в силе и там, где поэт резко меняет жанр и предмет своей речи, оставляя любовное объяснение и начиная объяснение с Богом. Метафизическая ситуация все равно лична и даже обыденна, обыденна в сравнении со своим высоким, духовным предметом – любви или веры, путь к которому открывает изощренный разум, остроумие, устанавливающее связи между понятиями, далекими по своей ценности и по своей природе, а следовательно, охватывающее огромное смысловое пространство. Первоначальное ощущение сходства, подобия явлений возникает случайно; подсказанное беглым впечатлением, оно принадлежит «здесь» и «сейчас», но продуманно развернутое оно оказывается подходящим средством для долгого путешествия в сферу бесконечного.

К уже названным чертам метафизического текста, пожалуй, остается добавить еще одну, столь же общую, хотя как будто бы характеризующую лишь жанр религиозной лирики – медитация. <...> Медитация многое прояснила и в отношении поэта-метафизика к своему предмету, и в том, как он строит свое высказывание».

ПОЭТИКА ПЛУТОВСКОГО РОМАНА («История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» Ф. Кеведо)

Кеведо-и-Вильегас, Франциско Гомес де (1580–1645) – испанский писатель, поэт, драматург, философ и теолог, один из активнейших участников литературной полемики эпохи барокко. Кеведо происходил из старинного дворянского рода. Отец его был королевским секретарем, мать – фрейлиной. По широте образования и многогранности таланта Кеведо схож с титанами Возрождения, но характерный для барокко пессимизм пронизывает все его мировоззрение. Лейтмотивом творчества Кеведо стали представления о бренности человеческого существования в непостоянном, изменчивом мире, где так различны видимость и суть.

Жизнь писателя в известной степени подтверждает барочное представление о судьбе человека. Кеведо занимал высокие посты: был министром финансов при дворе герцога де Осуна – вице-короля Сицилии и Неаполя (1613–1617), позднее получил должность королевского секретаря (1632–1639), но каждый карьерный взлет заканчивался тюремным заключением. Последнее продлилось четыре года и роковым образом отразилось на его здоровье.

Поэтическое наследие Кеведо разнообразно в жанровом отношении. Утонченные сонеты соседствуют с сатирами, эпиграммы с элегиями, романсами и одами.

С 1606 по 1621 годы Кеведо создает цикл из пяти прозаических произведений, объединенных общим названием «Сновидения и рассуждения об истинах, обличающих злоупотребления, пороки и обманы во всех профессиях и состояниях нашего века». Автор соединяет восходящую к Лукиану, традицию фантастических путешествий с менипповой сатирой. Сон у Кеведо не становится метафорой жизни, но выступает как функциональный мотив, который позволяет повествователю оказываться в самых разнообразных местах этого и «того» света. Критическая оценка увиденного и его сатирическое изображение делают повествователя свидетелем, но не полноценным героем произведения. Мир же, как реальный, так и загробный, предстает как бы в аллегорическом свете: его главная улица названа улицей Двуличия, а истинную сущность человека позволяет увидеть Рассеиватель заблуждений. Запечатлев состояние мира, Кеведо не создал героя времени. Он появится в 1626 году после публикации романа «История жизни пройдохи по имени дон Паблос».

Роман стал этапом не только в творчестве Кеведо, но и в истории плутовского романа, на литературную традицию которого он опирается. К моменту создания «Дона Паблоса» анонимная повесть «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554), и роман Матео Алемана «Гусман де Альфараче» (1599–1604) определили основные черты жанра. Повествование в плутовском романе ведется от лица героя-пикаро, выходца из низов общества, который, попадая в мир, всегда враждебный ему, понимает, что выжить можно, только овладев правилами игры этого порочного мира. Начиная жизнь «чистым листом», Паблос постепенно превращается из «плута поневоле» в «плута по призванию». Хронотоп плутовского романа – «большой дорогой по родному миру» (М. М. Бахтин) – позволяет писателю изобразить жизнь всех сословий и социальных групп. Мир романа – мир, заселенный либо такими же плутами, либо глупцами и безумцами. Противостоять ему невозможно, открытый финал романа лишь подчеркивает бесперспективность попыток героя выйти из игры: «...никогда не исправит своей участи тот, кто меняет место и не меняет своего образа жизни и своих привычек».

Вкус к сатире проявляется и в литературно-критических сочинениях Кеведо. Будучи представителем концептистов, считавших, что язык должен лишь помогать выражению утонченной, часто парадоксальной мысли, он вел острую полемику с темным стилем гонгористов. Критике сочинений Гонгоры посвящен ряд его стихотворных эпиграмм, а пародийное сочинение «Культистская латиноболтовня» представляет собой развернутое наставление для дам, желающих овладеть модным псевдоученым языком.

Многообразие творческого наследия Кеведо не утратило своей значительности и актуальности с годами. Через 300 лет после его смерти Х. Л. Борхес характеризовал Кеведо как «целую обширную область литературы».

План практического занятия

1. Возникновение плутовского романа, его основные характеристики. Причины расцвета и популярности жанра в 17 веке.
2. Сюжет и хронотоп плутовского романа.
3. Дон Паблос – «плут по призванию» (Л. Пинский). Подтвердите или опровергните это определение.
4. Автор и герой. Субъектная организация повествования.
5. Роман Кеведо как явление искусства барокко. Приметы «трудного» стиля в романе.

Литература:

Франсиско де Кеведо. История жизни пройдохи по имени Дон Паблос (любое издание).

Штейн А.Л. Литература испанского барокко. М., 1983.

Плутовской роман / Сост., вступ. ст. Н.Б. Томашевского. М., 1975. Пинский Л.Е. Испанский плутовской роман и барокко // Вопросы литературы. 1962, № 7 [Электронный ресурс. Режим доступа: <https://voplit.ru/article/ispanskiy-plutovskoj-roman-i-barokko/>]

Пинский Л. «Гусман де Альфараче» и поэтика плутовского романа // Пинский Л. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 148 –186.

Материалы к занятию

Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа:

«Но и в чисто повествовательных жанрах (притом не только в Испании, но во всей Европе, а также на Ближнем и Среднем Востоке) плут был характерным персонажем. Вспомним упоминаемые выше ближневосточные макамы, историю плута и озорника (шута) Тиля Уленшпигеля в немецкой и нидерландской литературе, средневековый французский «животный эпос» о Ренаре-лисе, собственно народные сказки о животных. В бытовых сказках, фэблио, шванках, новеллах, как мы видели, плутовские мотивы также встречаются, хотя и не столь универсально распространены.

Древнейшим прообразом испанского пикаро является образ мифологического плута-трикстера, который фигурировал в архаическом фольклоре в качестве брата (антагониста или неудачного подражателя) или «второго лица» мифологического культурного героя-демиурга.

Мы знаем, что образ мифологического плута получил отчасти отражение даже в героическом эпосе, например в образах скандинавского Локи или алано-осетинского Сырдона, в тибето-монгольском Гесере и т. д.

<...> Архетип плута включает целый комплекс свойств, которые в основном воспроизведены и в испанском романе: плут действует во имя материальных интересов – утоления голода и отчасти похоти; он пытается хитростью отнять добычу у других персонажей.

В его деятельности материальное часто выступает как низменное, а низменное трактуется как проявление комизма. В качестве низкого и комического выступают не только жадность и похотливость, но и специальное смакование всякого рода низменных натуралистических подробностей, физиологии и скатологии. Кроме того, комическое начало в какой-то мере переплетено с демоническим; даже в древнейших мифах трикстер является и комическим неудачным подражателем высокого культурного героя, и одновременно причиной появления смерти, голода, войн, вредных и опасных животных, враждебных племен и т. п. Но демонический аспект слабее комического, и в процессе литературного развития он имеет тенденцию к некоторому ослаблению.

В мифах о трикстерах и в сказках о животных <...> стихия плутовства является универсальной и, в сущности, господствует всеобщая «трикстериада». Эта атмосфера трикстериады сама по себе является чертой низменного и комического; она создает циническую модель мира и в далекой перспективе возможность сатиры. Однако в пределах фольклора и средневековой литературы мы большей частью имеем дело только с элементами сатиры, с сатирическими тенденциями; настоящая сатира развивается позднее.

Архетип плута почти неотделим от архетипа шута. Как известно, шут часто является плутом под видом простака. Первобытный трикстер, когда он неудачно подражает культурному герою, попадает впро�ак или становится жертвой хитрости других персонажей, выступает перед нами в качестве простака. Плут, простак и шут тесно связаны архетипически. Их тесную связь признает М. М. Бахтин, но он ее постоянно связывает с «карнавальностью», в которой увенчание и развенчание, смерть и возрождение якобы неразделимы и непрерывно переходят друг в друга. Однако сатирическое изничтожение и «карнавальное» диалектическое развенчание, переходящее в увенчание (другая крайность!), не содержится в готовом виде в архетипическом комплексе «плут – шут – простак (дурачок)». Развитие <...> «карнавального» мироощущения особенно полно возникает в эпоху Высокого Ренессанса, а расцвет сатиры преимущественно в эпоху позднего Ренессанса и барокко.

<...> В плутовском романе появляется, как и в «Дон Кихоте» Сервантеса, известная; претензия на правдивость, жизненное правдоподобие в пределах старой формулы подражания природе. <...> Разумеется, статическая сатирическая картина нравов еще весьма далека от художественного анализа современности, осознанной как момент социальной истории в реалистическом романе XIX в. <...> Давно замечено, что характер и поведение героя плутовского романа являются продуктом, окружающей среды. <...> Голод изображается <...> самых гротескных формах в «Паблосе» Кеведо, в частности в картинах голодного быта в пансионе. Голод – важнейший мотив для того, чтобы герой стал пикаро. <...> плут в испанском романе не просто совпадает с общей органической атмосферой трикстериады, как в архетипическом комплексе, а является ее социальным результатом, продуктом приспособления к социальной среде <...>. <...> испанский роман включает

отсутствовавший ранее в плутовской традиции момент формирования героя. Герой становится плутом в процессе возмужания и приспособления, вследствие некоей «инициации» самой жизнью. <...> В «Плуте Паблосе» «инициацией» можно считать сцену в трактире: «Еще немножко такой выучки, – говорит трактирщик, – и вы наберетесь ума».

<...> Плутовской роман противостоит рыцарскому и диахронически (следуя за ним), и в какой-то мере синхронически, т. е. парадигматически и типологически как его противоположность, альтернатива, дополнительный объект в той же системе, как анти- или контрроман с антигероем или контргероем. Авантюрно-эпизодическая повествовательная структура и элементы романа воспитания совпадают, но героям предлагаются иная «инициация», иные испытания и иной их результат. Низкая и реальная житейская проза, отчасти социальный хаос плутовского романа противостоят высокой поэтической фантазий рыцарского романа (как и в «Дон Кихоте»), установка на ближайшую современность противостоит сказочному или квазиисторическому преданию, сатирическое развенчивание – идеализации, автобиографичность – повествованию о третьем лице; герой, плывущий по течению, «протееобразный» эгоист, приспособляющийся к любым обстоятельствам и лишенный всяких принципов, герой низкого происхождения и плут контрастируют со стойким, благородным рыцарем, которого никакие препятствия не могут заставить отказаться от рыцарских идеалов и высокой альтруистической миссии»».

ПОЭТИКА БАРОККО В ДРАМЕ П. КАЛЬДЕРОНА «ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН»

Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681) – испанский драматург, крупнейший представитель западноевропейского барокко. Родился в семье секретаря королевского казначейства, воспитывался в иезуитской школе, а затем изучал богословие, философию и право в университетах Испании. В 1623 году Кальдерон написал свою первую пьесу «Любовь, честь, власть». Ее название оказалось символическим: автор обозначил три центральные темы, о которых обычно будет писать в своих дальнейших драмах.

Всего Кальдерон написал более 120 пьес на светские темы и около 80 ауто (одноактная пьеса религиозно-аллегорического содержания), две поэмы и ряд лирических стихотворений. Его трактат «Апология комедии» считается утраченным.

Вступив в военно-религиозный орден Сантьяго, Кальдерон участвовал в подавлении мятежа в Каталонии и в военных походах против Франции, возможно, воевал во Фландрии. После смерти своей возлюбленной и малолетнего сына, глубоко религиозный человек, Кальдерон в 1651 году становится священником, придворным капелланом и настоятелем кафедрального собора св. Петра в Мадриде. В 1663 году он назначен на пост королевского духовника.

Несмотря на относительно благополучную жизнь, Кальдерон остро осознавал могущество зла в мире, что не привело его к пессимизму. Он верил, что человек, наделенный от рождения лишь инстинктами, может силой разума и крепостью веры возвыситься над мирским несовершенством.

В жанровом отношении светские пьесы Кальдерона относятся к комедиям – так в XVII веке называлась любая трехактная пьеса независимо от серьезности или комичности ее содержания. В современном литературоведении одной из общепринятых считается классификация, основанная на тематическом принципе. Исходя из нее, с теми или иными вариантами, выделяют религиозные, философские, исторические драмы, а также драмы чести и комедии плаща и шпаги.

«Жизнь есть сон» (1632–1635) – наиболее значительная философская драма Кальдерона. Автор ставит вопрос о степени свободы человека и решает его в пользу свободы воли. Оппозиция «свобода – несвобода» соотносится с миражным противопоставлением сна и яви через пространственные и временные оппозиции. Сон, день, дворец соотносятся с идеей свободы, а явь, башня и ночь – несвободы.

С проблемой свободы воли связана тема судьбы. Кальдерон противопоставляет принципиально неведомое христианское провидение (*destino*) языческому року (*hado*), являющему себя через знамения, предсказания и гадания. Провидение не обмануть и не избежать. Напротив, року можно и должно противостоять, познав себя и приняв объективные моральные законы. Человек должен смело идти навстречу судьбе, единственное его спасение – достойный образ жизни. Герой пьесы, пройдя испытание сном и явью, понимает, что

благоразумие, добродетель и закон помогают человеку принимать неизбежность судьбы и противостоять натиску рока.

План практического занятия

1. Ренессанс и Барокко: характер изменения представлений о мире и человеке.
2. Барочные черты в характерах персонажей.
 - Религиозно-символическое значение образов Басилио и Сехизмундо.
 - Свойства человеческой природы в характерах Сехизмундо и Росауры.
 - Второстепенные персонажи и их сюжетные функции.
3. Как соотносятся тема иллюзии и реальности с проблемой свободы и несвободы человека?
4. Проявление рационального начала в композиции и конфликте.
5. Символично-метафорический пласт в пьесе и его историко-политическая (Смута) и литературная («Повесть о Варлааме и Иосафате) основы.

Литература:

Кальдерон П. Жизнь есть сон.

Балашов Н. И. Испанская классическая драма. М., 1975.

Бояджиев Г. Н. Кальдерон // История зарубежного театра. Ч.1. М., 1971. С. 161–169.

Давыдова М. Ю. Испанский театр XVII века // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX – XX веков. М., 2001.

Силюнас В. Испанский театр XVI-XVII веков. М., 1995.

Штейн А. Л. Литература испанского барокко. М., 1983.

Материалы к занятию

А. Л. Штейн. Художественное своеобразие Кальдерона:

В пьесах Кальдерона действие развивается динамично и бурно, стихия жизни играет и толкает его героев к злодеяниям и нарушению существующего порядка. В то же время Кальдерон строит свои пьесы рационалистически, достигает симметрии, с математической точностью разворачивает интригу и приводит ее к гармоничному финалу.

Эта точность и математический расчет, на котором построены комедии Кальдерона, давно были подмечены многими авторами, писавшими о его творчестве. Один из его ученых современников говорил, что в комедиях Кальдерона есть «удивительная диспозиция, которая поднимает комедию на уровень науки, превращая ее в великолепный силлогизм – представляя, затрудняя и решая».

Как бы ни была велика дисгармония, заключенная в обществе, в какие бы рискованные положения ни попадали герои, а особенно героини, все должно прийти в финале комедии к гармоническому разрешению – браку. Все усилия Кальдерона и направлены на то, чтобы путем сложных шахматных ходов интриги и строгого математического расчета привести героев к брачной гармонии, которую он рассматривает как важный элемент гармонии общественной.

Нечто сходное происходит в серьезном и трагическом театре Кальдерона. <...> Этот главный принцип творчества Кальдерона по-разному осуществляется во всех жанрах его драматургии.

Особенно тонко развит он в трагедиях. Трагедия Кальдерона – барочная трагедия. Она составляет новую ступень развития жанра, по сравнению с ренессансной трагедией Шекспира. Известный испанский исследователь Вальбуэна Брионес очень точно изложил ее концепцию. Суть ее такова. Основу конфликта составляет борьба между страстями человека и его разумом. Человеческие страсти и есть его судьба, фатальная сила, управляемая звездами. Разум представляет универсальный мировой порядок.

Концепция эта по-разному развивается в разных пьесах. В трагедии «Жизнь есть сон» астролог, предсказавший по звездам судьбу принца, ошибся. В результате внутренней борьбы, происходившей в душе Сехисмундо, в нем возобладал разум. Но бывает и другой исход. Герой не может побороть своих страстей, и разумный порядок восстанавливается ценой его гибели.

<...> трагедии Кальдерона не называются обычно по имени героя. Их заглавие большей частью составляет метафора («Жизнь есть сон», «Врач своей чести», «Величайшее чудовище мира»). И связано это с их своеобразием, которое заключается в расширении сферы трагического. В великих трагедиях Шекспира и Софокла личность главного героя на первом плане. Трагедия основана на заблуждении протагониста и на каре, которую он несет за свои преступления.

<...> Нельзя возложить, говорит Кальдерон, моральную вину за совершенное на одного индивидуума. Не один персонаж, а многие несут моральную ответственность за то, что происходит в жизни. Каждый человек находится в сети сложных и связанных с другими людьми обстоятельств. Любое человеческое действие часто рождает непредвиденные последствия.

Таким образом, Кальдерон строит пьесу не на развитии одного яркого и выдающегося характера, а на множестве характеров, представляющих общество. А главное, выдвигает вперед обстоятельства, условия жизни людей.

<...> Сравнения и метафоры носят у Кальдерона, как и у других художников барокко, преимущественно живописный, зримый характер. Сам он это вполне осознавал. «Уши улавливают хуже, нежели глаза», – говорит он. «Услышанное не имеет такой силы, какую имеет увиденное», – замечает в другом месте.

Мысль эта может показаться проявлением непоследовательности Кальдерона. Ведь, по мысли Кальдерона, выраженной во многих пьесах, физическое зрение уступает зрению духовному. Кальдерон часто пишет об «обмане глаз», иллюзорном и ошибочном представлении о жизни, которое возникает у человека на основе зрения. Непоследовательность Кальдерона, который в художественном слове шел против собственной умозрительной концепции, вызвана тем, что он был великим художником, обращенным к реальной жизни, подчиняющимся ее логике. Материальная земная жизнь властно вторгалась в его творчество, и логика ее опрокидывала предвзятые построения. Сравнения, метафоры и другие стилистические украшения произведений Кальдерона рисуют конкретный облик этой жизни.

Фантазия Кальдерона великолепна. Но фантазию корректирует разум. Правдивая картина, возникающая в его пьесах, – результат сложного взаимодействия этих двух элементов.

В центре внимания Кальдерона контрасты и противоречия, царящие в мире. Раскрытию этой дисгармонии служит его стилистика. В стиле его большое место занимают оксюморон и хиазм, сами его сравнения и метафоры служат раскрытию противоречий жизни.

Сочетание несочетаемых понятий – оксюморон – как живое выражение существующих в мире противоречий постоянная принадлежность кальдероновского стиля.

<...> Некоторые метафоры становятся у Кальдерона постоянными, перерастают в символы. Это связывает Кальдерона с литературой эмблем, столь характерной для барокко.

Один из таких символов – падение коня и всадника. Конь вырывается, и происходит катастрофа. Так случается с Росаурой в драме «Жизнь есть сон». Конь – символ слепых страстей, которые увлекли ее. Реальное падение имеет здесь символический характер: она – падшая женщина. Но реальный факт не только превращается в метафору. Он символически объясняет пьесу <...>.

Таким же символом является в поэзии Кальдерона образ сумерек, борьбы света и тьмы. Свет воплощает разум, тьма – человеческие страсти. Сумерки – символ времени, когда страсти попирают разум. Эта символика существует даже в пьесах, которые мы считаем далекими от всякой символики <...>.

Такие постоянные метафоры помогают дать картину мира и объяснить его. К тому же за игрой метафор и сравнений скрывается разум, который ее, корректирует. Персонажи драм Кальдерона не только произносят речи, окрыленные фантастическими живописными образами. В их речах есть разумная последовательность и даже философия.

Они мыслят, следуя законам Аристотеля. Словно руководствуясь учебником логики, начинают они с большой предпосылки, за ней следует малая и, наконец, умозаключение.

Другая форма логического рассуждения – рассуждение по аналогии, от частного к общему <...>.

Известный исследователь Хосе Марио де Коссио отмечает, что интеллектуализм и рационализм Кальдерона заключены не только в интеллектуальных и философских монологах его персонажей, но и в изображении страстей. Как мы видели, в «драмах чести» Кальдерона каждая страсть, будь то мстительность или ревность, проходит через контроль разума, подвергается рационалистическому истолкованию.

То же относится и к любви. Поэты Ренессанса рассматривали любовь как проявление животворящих сил природы. Кальдерон дает в комедии «Одна причина, два последствия» такое шутовское определение любви: «Любовь не только наука; нет науки, которая не содержалась бы в любви. Логика – потому что каждый день все оказывается силлогизмом. Философия – потому что она философия природы. Также юриспруденция – потому что нет государства, которое имело бы

больше примиряющих законов, чем любовь. Также астрология, которая является наукой о звездах, а любовь основывается на них. Вплоть до теологии, которая имеет дело с самим богом, любовь тоже является богом».

<...> Сравнивая Кальдерона с Шекспиром, Гете отмечал искусственность, выспренность и рационалистическую нарочитость его искусства: «Шекспир предлагает нам полную зрелую гроздь прямо с лозы, и мы можем поступать с нею, как заблагорассудится,— либо съесть ягоду за ягодой, либо, выдавив их, отцедив, пить молодое вино или, несколько погодя, вкушать перебродившее, пить, медленно прихлебывая или полными чашами, как заблагорассудится... Кальдерон ничего не оставляет на волю и выбор зрителя: от него мы получаем уже высококорректированный винный спирт, приправленный пряностями и смягченный сладостями».

Но истинное различие между двумя великими драматургами состоит не только в этом.

Шекспир очень остро чувствовал зло и раскрывал его в своих пьесах. Но, показывая даже самых страшных злодеев – таких, как, например, Ричард III, он любовался мощью, энергией, умом подобных людей. Безграничность человеческих возможностей, человеческое в человеке – главная тема Шекспира.

Наоборот, «теневые стороны» человеческой психологии, способность человека творить зло, рационалистическая казуистика, обосновывающая его эгоистические претензии, – такова внутренняя тема Кальдерона. Человек изображен в его пьесах подавленным силами природы и общества. Кальдерон демонстрирует иллюзорность наших представлений о жизни, неспособность человека верно постигать ее и судить о ней.

Мысль о том, что человеческие представления о мире относительны и условны, заключала в себе рациональное зерно. Она отражала положение человека в старом обществе, его неспособность найти реальный выход из тяжелых обстоятельств бытия.

«ЗАТЕЙЛИВЫЙ СИМПЛИЦИУС СИМПЛИЦИССИМУС» (1668) ГАНСА ЯКОБА КРИСТОФА ГРИММЕЛЬСГАУЗЕНА КАК БАРОЧНЫЙ РОМАН

Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен (1621–1676) – немецкий писатель. Прожил внешне малозаметную жизнь, имел около десятка псевдонимов, поэтому настоящее авторство романа «Симплициссимус» было установлено лишь в 1837 году Германом Курцем.

Гриммельсгаузен родился в немецком городке Гельнгаузен в 1621 году в протестантской семье. Мальчик рано лишился отца и воспитывался дедом, который, отказавшись от дворянского звания, содержал трактир. Образование Ганс Кристоф получил в лютеранской латинской школе. Начавшаяся за три года до его рождения Тридцатилетняя война положила конец детству будущего писателя и сделала его ее участником. Известно, что в 1639 году Гриммельсгаузен служил рядовым мушкетером, а затем писарем у коменданта крепости Оффенбург. После подписания Вестфальского мира Гриммельсгаузен женится по католическому обряду и с 1649 по 1661 годы служит управляющим в имении баронов Шауенбургов. В дальнейшем занимает должность коменданта небольшой крепости, содержит трактир, пытается торговать лошадьми, производить вино. В 1667 году Гриммельсгаузен становится старостой сельской общины Ренхен. Время его творческой активности неизвестно, считается, что все свои произведения Гриммельсгаузен пишет именно в последнее десятилетие жизни.

В литературу Гриммельсгаузен вступил книгой «Сатирический Пильграм» (1666). Всего же с 1666 по 1673 год публикуется более десяти его романов самого разнообразного содержания: от галантных сюжетов до фантастики и переработки библейской истории. Популярностью пользовались его календари, содержащие ученые сведения из разных областей знания. Но главным в творческом наследии Гриммельсгаузена был роман «Симплициссимус» (1668) – эпическое повествование о маленьком человеке, вовлеченном в круговорот событий Тридцатилетней войны. Роман этот породил еще несколько книг, связанных с именем Симплициссиуса. В 1670 году был опубликован роман «Простаку наперекор, сиречь диковинное жизнеописание прожженной об-

манщицы и побродяжки Кураж», который сохраняет некоторую известность, благодаря тому что Бертльт Брехт заимствовал имя героини для своей антивоенной пьесы «Мамаша Кураж и ее дети» (1939).

Роман «Симплициссимус» – сложное жанровое образование. Полифонический текст книги вобрал в себя многообразные художественные традиции: от античной классики до народной литературы и фольклора, от сатирически-аллегорических «Видений» до занимательных новелл, но стержнем повествования выступает опыт европейской романной литературы и в первую очередь романа плутовского.

У Гриммельсгаузена пикарескный канон перестраивается. Укрупняется характер героя-повествователя, меняется смысл финала. Характерная для плутовского романа установка на документальность обыгрывается средствами иронии, пародии, включением чудесного, фантастического. Само имя героя – чудаковатого простака – входит в противоречие с требованиями амплуа плута, однако жизненный путь Симплициссимуса, вплоть до его решения стать отшельником, сходен с судьбами традиционных пикаро. Как и они, Симплициссимус, в зависимости от обстоятельств, меняет свои роли: он паж, егерь, солдат, странник, лекарь, мушкетер, пилигрим. От природы чистосердечный и простодушный Симплициссимус научился лукавить, он становится разбойником, предается разгулу, странствует по Европе, попадает в Московское царство, по Волге добирается до Астрахани. В конце своей бурной жизни герой оказывается на необитаемом острове. Укрывшись от мира, Симплициссимус уже не плут, но честный человек и христианин, во всем полагающийся на милость Божью. Однако отречение Симплициссимуса от плутовства, скорее, следствие обстоятельств, чем развития его характера. Историческая же основа не претендует на документальное отражение, но служит для передачи мироощущения человека эпохи барокко.

План практического занятия

1. Жанровые черты плутовского романа.
2. Отражение метафоры «мир – книга» в структуре «Симплициссимуса».
3. Смысл названия произведения. Своеобразие образа главного героя.
4. Жанровая полифония в романе.

- Античные аллюзии в романе (Кн. 2, гл. 6—8. Кн. 3, гл. 4).
 - Дифирамб в пространстве плутовского романа (Кн. 2, гл. 9).
 - Аллегорические фигуры (Кн. 6, гл. 3).
 - «Видение» в пространстве плутовского романа (Кн. 1, гл. 15).
 - Пролог как трактат.
 - Роль стихотворных вставок (Кн. 1, гл. 3,16—18).
 - Жанр послания в пространстве плутовского романа (Кн. 2, гл. 31. Кн. 3, гл. 15).
 - Реестровая запись в пространстве плутовского романа (Кн. 6, гл. 13).
 - Оперное либретто в пространстве плутовского романа (Кн. 4, гл. 3).
5. Встреча с Отшельником и ее роль в становлении героя.
 6. «Комментирующие голоса» в романе.
 - Разговор с Юпитером о политическом и конфессиональном единении Германии (Кн. 3, гл. 4, 5).
 - Диалог Юпитера и Меркурия о выгодах и тяготах войны (Кн. 5, гл. 5).
 - Дискуссия о человеческом достоинстве в пространстве плутовского романа (Кн. 2, гл. 10).
 7. Смысл финала романа.

Литература:

Гриммельсгаузен Г.Я. К. Симплициссимус. Любое издание.

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. Н. Т. Пахсарьян. М., 2007.

Морозов А.А. «Симплициссимус) и его автор. Л., 1984.

Материалы к занятию

Н.Т. Пахсарьян. Западноевропейский роман XVII века между классицизмом и барокко:

Как и другие жанровые образования, романы европейского барокко складываются в два антиномичных и дополняющих друг друга течения: высокое и низовое. У «высоких» и «комических» романов ба-

рококо есть общие черты: это множество персонажей и большое количество событий, сплетающихся в «геометрический» сюжетный лабиринт, это вкус к неожиданному, экстраординарному, поражающему, парадоксальная контаминация антиномических явлений и предметов, это также «возвышенный дидактизм» (Л. Е. Пинский), сочетающийся с пессимистическим видением действительности и драматической концепцией человека. В сюжетно-композиционном развитии барочных романов той и другой линии осуществляется непрерывная игра между поверхностным хаосом и подспудным структурным порядком – игра, воплощающая «рассудочную экстравагантность» (С. С. Аверинцев) барокко, действительность воссоздана сквозь призму риторического «готового слова» (А. В. Михайлов). Утрированно контрастно разводя и сталкивая трагическое и комическое, возвышенно-психологическое и бурлескно-нравоописательное, оба жанровых течения стремятся в то же время к барочной универсальности, энциклопедичности, к воссозданию мира, человеческой жизни как целого, хотя и не целостного, «космоса». Но есть и выразительные отличия между «высокими» и «низовыми романами: «историчности» и «экзотизму» «гелиодоровских» приключений героев – королей, придворных, полководцев противостоит изображение современных бурлескных происшествий персонажей из третьесословной среды, мелкого дворянства, мифопоэтическому, часто – лирическому «идеальному» облику жизни противопоставляется ее бурлескно-комедийный, «материальный» и «реальный» лик, акцент на «анатомии» психологии контрастирует с нарочитой погруженностью в нравоописание и т.п. «Высказывая по видимости противоположное», классические образцы названных течений не только «взаимно обуславливают и подтверждают друг друга» (Р. Алевин), но и представляют «разные стороны одной целостности» (В. Э. Маркова).

А. В. Михайлов. Поэтика барокко:

<...> к барокко прилагается мера предыдущей эпохи, стилизуемая в духе классической гармонии или хотя бы ориентируемая на нее.

Но огромная эпоха барокко вполне заслуживает того, чтобы, обращаясь к ней, мы прилагали к ней ее собственную меру – по меньшей мере, настолько, насколько мы будем способны извлечь такую меру из самой литературы барокко. А такая мера (и это вторая гипотеза, которой необходимо будет самооправдаться вместе с оправданием самого

барокко), скорее привязана к будущему, чем к прошлому. Более того, выяснится (пока будет оправдываться эта, вторая, гипотеза), что если продолжить рассуждение от барокко к его прошлому, к его истокам, то, по всей видимости, все предыдущее окажется в зоне действия той же, «барочной», меры. Барокко, таким образом, по нашему предположению, определяется из будущего – на своем пути к будущему; стало быть, определяется такой силой, которая действует в нем, постепенно открывая себя.

<...> Вот небольшая сцена из <...> романа Гриммельсхаузена «Симплиций Симплициссимус», который в течение длительного времени сближался с позднейшими романскими формами, как-то с немецким романом воспитания рубежа XVIII–XIX веков, с реалистическим романом XIX века; до сих пор многие склонны видеть в нем «народное» произведение «народного писателя» <...>. Однако в конце 14-й главы второй книги героя произведения берут в плен хорваты, и это излагается так: «Правда, поначалу они сомневались, брать ли меня с собой или нет, пока один не сказал по-богемски: *Mih weme daho Blasna sebao, bo we deme ho gbabo Oberstowi*. На что другой ответил: *Prchis am bambo ano, mi ho nagonie possadeime, wan rosumi niemezki. Won bude mit Kratochwile sebao*. Итак, мне пришлось сесть на лошадь и уразуметь, что один-единственный несчастный час может лишит человека благоденствия и удалить его от счастья и спасения, да так, что оно так во всю жизнь и не догонит его» <...>. Маленький эпизод, который тут же, в тексте, незамедлительно получает свое моральное истолкование с присущей писателю глубиной: какой-нибудь злополучный час отнимает иной раз у человека его благоденствие, его счастье и спасенье <...>, причем так, что Счастьем потом так никогда вновь и не нагнать этого несчастного. Выразительное и экзистенциально-острое завершение главы! Оно, заметим, далеко от психологизма романов XIX века и рисует человека помещенным в окружение весьма реальных сил, которые в своей близости или удаленности от него всегда определяют его жизненное положение, его состояние (чтобы не сказать – его «внутреннее», о котором тут нет и речи). Но вот что замечательно: столь остро, столь остроумно-сочно высказанному уроку предшествует фраза, которая при всей своей краткости успеваеет вместить в себя два пласта. Один пласт – это более или менее ясный общий смысл ситуации. Второй – это непонятная речь. <...> Гриммельсхаузен не мог бы требовать

от <читателей> знания чешского языка. Почему-то хорваты говорят у него именно по-чешски, и чешские фразы писатель записывает явно со слуха, с некоторыми искажениями; Морозов переводит, следуя реконструкции, так: «Возьмем-ка мы этого дурня с собой, отвезем его к господину полковнику»; «Вот и ладно, посадим его на лошадь; он (полковник) разумеет по-немецки, ему будет с ним потеха» <...>.

Какова же функция этих речей, непонятных для большинства читателей – тех, которым не спешит на помощь, притом вопреки воле автора, комментарий? Было бы слишком просто объяснить введение этих речей в текст романа стремлением представить ситуацию предельно конкретно и правдиво: если бы даже это и было так, конкретизация такого свойства считается с включением в текст чего-то непонятного, непочитываемого. Вспомним, что Толстой, несомненно стремившийся к правдоподобию и жизненности, не оставляет французский текст «Войны и мира» без перевода, хотя в свое время и был бы вправе рассчитывать на знание французского большей части читателей романа. Даже стремясь к правдоподобию (если оправданно приписывать такое намерение барочному автору), Гриммельсхаузен должен обратиться к той возможности, какую предоставляет ему «тайная поэтика» барокко – та поэтика, которая на более явных, скорее лежащих на поверхности слоях произведения пользуется закрытым смыслом, чистой смысловой потенциальностью. Зато эти вводимые в текст непонятные речи, по всей вероятности, позволяют достичь того, на что уже не способен позднее создатель психологизированных текстов, – позволяют передать экзистенциальную остроту ситуации для человека, от которого внезапно отвернулось счастье, – притом, что и Счастье следует представлять себе здесь самым активным, самостоятельным началом <...>. Внезапное врывается в жизнь героя как чуждое и непонятное; понятное и непонятное во всей ситуации никак не опосредованы, а читатель тоже приобщается к ничем не смягчаемой ситуации резкой перемены судьбы. Спотыкаясь, видимо, на непривычных комбинациях букв, дивясь фоническому строю непонятного, читатель с этим ощущением (на языке) фактуры слова соединил экзистенциальный опыт ситуации.

<...> Итак, читатель барочного произведения (барочного свода) встречается с непонятным, что, однако, соучаствует в общей тяге всего заключенного в произведении-своде к полноте смыслового выявления. Произведение окружается тем экзегетическим ореолом, который

словно теряется в окружающем пространстве, где начинается и где никогда не доводится до конца работа истолкования всех смысловых элементов целого. Произведение укутывается в эту полноту своих осмыслений и применений – в полноту, которая никогда не реализуется до конца.

В вертикали таких осмыслений несколько теряется, как ни покажется это странным, значение чтения. Если в теории литературы возможно строить модель «идеального» или «имплицитного» читателя <...>, как бы адекватно отражающего смысл произведения как последовательно, «линейно» читаемого текста, то, по всей видимости, такая модель была бы не приложима к созданиям барочной культуры. Она, эта модель, несомненно предполагает, что произведение как читаемый текст и читатель находятся на одном уровне и могут состоять в равноправных и самых тесных, интимных отношениях между собою. Горизонтальность таких отношений резко перебивается теми требованиями, какие выставляет барочное создание. Если попробовать перенести на такое создание представление об «идеальном читателе», то такой читатель вынужден был бы занять позицию высоко над произведением, – только тогда он мог бы надеяться обзреть ту необозримость, которая берет начало внутри произведения и все еще относится к его сущности. Ведь, как известно, произведение (книга) уподобляется в традиции миру, а сам мир – книге <...>. Если произведение уподобляется миру, то идеальный читатель, будь таковой возможен, должен был бы уподобиться Богу; от реальности существовавших в культуре барокко отношений мы при этом отнюдь не далеки, – ведь еще раньше Ю. Ц. Скалигер (1484–1558) продумал представление о художнике-творце как «втором Боге» <...> а за таким представлением открывается вообще возможность для человека быть богом – мысль, осваивавшаяся мыслью еще в античности <...>. Идеальный читатель второго бога был бы тогда третьим, но не менее могущественным богом. <...>. Однако <...> он лишь продолжил бы то самое, что начато уже в самом произведении, в самом тексте. Барочное произведение парадоксальным образом существует не для того, чтобы его читали, но для того, чтобы его комментировали, разворачивая всякий появляющийся в нем смысл.

<...> Гриммельсхаузен рассказывает нам о событии и тут же комментирует его, проявляя при этом удивительное мастерство рассказчика, овладевшего языком своего особого искусства, художественным языком барочной эпохи.

<...> Литература барокко – это ученая литература, а писатель той эпохи – это ученый писатель, откуда, впрочем, не следует, что писатель – это непременно ученый; нет, сама литература требует учености и воспитывает в писателе установку на ученость. В таких условиях неудивительно, что большинство писателей – это люди с университетским образованием, откуда в свою очередь вовсе не следует, что лица без такого образования перестают быть писателями учеными. Гриммельсхаузен, по старой традиции <...> – это «народный» писатель, однако он пишет как писатель ученый <...> и его «Симплициссимус», долгое время читавшийся как сочинение автобиографическое и наивно рассказанное, тоже есть своего рода свод частей, правда, со своими смещениями и акцентами в таком построении целого. Есть части, где ученость конденсируется. Так, в этом произведении, на довольно небольшом пространстве, мы встречаем: перечень исторических лиц, отличавшихся особо хорошей памятью, – он начинается с Симонида Кеосского и кончается Марком Антонием Муретом, причем нередко даются точнейшие ссылки на источники <...>; рассуждение о почитании почетных званий – вновь с большим списком исторических и мифологических лиц и их заслуг <...>; перечень знаменитых людей, которыми, по самым разным поводам, были недовольны их современники <...>, – список, который делает честь его составителю и который весь продиктован тем самым «любопытством» (*curiositas, curieusité*), что создавало кунсткамеры как собрания всяких вещей, выпадающих из нормы, всяких «уродов» <...>, и впоследствии было почти полностью утрачено. Читать историю под углом зрения всего «куриозного» требовало особой наблюдательности и того специфического для эпохи «острого ума» (*argutia, agudeza, esprit, Witz, wit*), который способен прорезать мир в самых неожиданных направлениях и нанизывать на одну нить далекие друг от друга вещи. Так и здесь: мы узнаем, что афиняне были недовольны громким голосом Симонида, а лакедемоняне – Ликургом, ходившим с низко опущенной головой, римляне не любили Сципиона за храп, Помпея – за то, что он чесался одним пальцем, а не

всей рукой, Юлия Цезаря – за то, что тот не умел ловко препоясываться, и т.д. и т.д. Нет сомнения, что все подобные перечни нужны были Гриммельсхаузену не как собственно поэтический прием; правда, ему удавалось ввести их в роман с незатрудненной элегантно-стью, так что они не напоминают у него ученую справку, – и тем не менее можно быть уверенным, что такие ученые вкрапления рассматривались как серьезные источники знания – хотя бы в том плане, в каком источником знания мог бы послужить уголок какой-нибудь кунсткамеры. Возможность их появления в романе заложена не в особом мире именно этого романа, и не в романном действии, и не в развитии сюжета, но в более общем – в том, как вообще мыслится произведение как целое. Поэтому составить последний из названных перечней выпадает на долю юного простака Симплиция, который по ходу действия и импровизирует этот по-своему блестящий ряд примеров. Хотя иной раз Гриммельсхаузен и считал нужным упомянуть о происхождении различных сведений, неожиданно ставших известными полудикарю, каким был Симплиций в отрочестве, однако писатель, очевидно, понимал, что в целом такую чудесную начитанность, памятьливость и оборотливость и не нужно объяснять, – ученость романного героя протекает оттуда же, откуда и ученость самого сочинителя, – она идет из установки на комментирование любого появляющегося в произведении смысла и отнюдь не должна и не может оправдываться ситуацией, психологическими моментами и т.п. Подобно автору, персонаж приговорен к тому, чтобы слыть и быть ученым.

<...> Итак, в романе царит «конфузия», которая должна быть разрешена в счастливом завершении, – финал предвосхищает еще не наступившую развязку романа самого мира. <...> «поэт-рассказчик постепенно, шаг за шагом, приоткрывает свой вымышленный мир, который в своей заключительной зримой концепции порядка постигается как зеркальное отображение божественного Провидения». Притом приоткрывание мира – и для читателей, и для действующих лиц – совершается так, что в этом же процессе шаг за шагом разворачиваются и обман, и заблуждение; «параллельно процессу приоткрывания вымышленного мира в его целокупности протекает predetermined судьбой жизненный путь отдельного вымышленного персонажа, столь же темный и непроглядный, как и лабиринт окружающего мира, кото-

рому беспомощно противостоит персонаж. Ткань сопряжений, поначалу казавшаяся бессвязной и бессмысленной <...>, в конце раскрывается во всем своем блеске как полное смысла отображение божественного порядка (глубинная структура)» (Хаслинггер <...>).

<...> Барокко, в полном согласии с процессами обобщения, начинает постепенно даже расширять границы доступного культуре, выходя, например, и за пределы классической древности с ее текстами, с ее мифологией и всем литературным наследием <...>. Барокко с его любознательностью заглядывает и во все неизведанные уголки мира, воспринимая и осмысляя все обретенное здесь в духе той «истории», которой совершенно неведом позднейший принцип развития.

<...> Культура барокко на пути к своему финалу стремится создавать предельно широкие смысловые объемы («пространные опусы», по выражению К. Томазиуса), занятые элементарными смысловыми единствами, или смысловыми элементами. В таких объемах осуществляется компромисс между движением вперед, линейным измерением произведения и вертикальным смысловым выявлением, останавливающим движение. Внутри произведения проходят более или менее заметные, более или менее частые границы; движение идет не плавно, но соскакивает от одного смыслового элемента к другому. Словарь с алфавитным расположением статей оказывается предельным выражением такого прерывного строения барочного произведения.

<...> После Г. Штреллера, попытавшегося расшифровать символику чисел, лежащую в основе «Симплициссимуса», и Хезельхауса, исследовавшего применимость к этому произведению Гриммельсхаузена учения о четырех смыслах (историческом, аллегорическом, типологическом, или моральном, и аналогическом) <...>, огромное значение для исследования барокко в целом имели работы Гюнтера Вейдта о «Симплициссимусе», который показал роль в этом произведении астрологически-алхимического системного мышления, <...> в основе даже и такой книги с последовательным изложением сюжета, <...> лежит композиционная схема (определяемая изнутри слоя «тайной поэтики» – астрологически, алхимически и аритмологически) <...>. В «Симплициссимусе» предполагается семь планетарных «домов», через которые проходит все действие, – оно стоит под знаком сфер влияния (иногда перекрывающихся на стыках) Сатурна – Марса – Солнца – Юпитера –

Венеры – Меркурия – Луны, причем Гриммельсхаузен изменяет обычный порядок следования планет, чтобы поместить в центр произведения сферу Юпитера, – именно в главе 70-й (по общему счету) из общего количества 139 упоминается, как символ жизни и прояснения ее тайн, философский камень, означающий в мистическом смысле Христа (Вейдт <...>): “Симплициссимус” от созерцания покоящегося и почти вневременного, от учения о постоянстве вещей (Сатурн) ведет через постижение опасностей, какие несет с собою мирское (Марс), через опыт обманчивого земного счастья (Солнце, Юпитер, Венера), к постижению изменчивости (Меркурий) и непостоянства (Луна) мира» <...>. На семь планетных сфер в романе накладывается независимое от такой диспозиции деление его на пять книг, в каждой из которых герой знаменует один из типов характера: в книге первой он выступает как «чистый простец», во второй – как мнимый шут и «дурак», в третьей – как преуспевающий «охотник из Зёста», в четвертой – как искатель приключений, в пятой – как искатель смысла бытия <...>.

Подобное устройство целого исключает развитие персонажа, хотя его характер и подвержен частным сдвигам <...>. От романов эпохи барокко до романа развития, или романа воспитания, как пытались понимать «Симплициссимуса» еще совсем недавно <...>, еще очень далеко – эти жанры разделены глубочайшими переосмыслениями самых оснований творчества.

<...> Можно сказать, что автор и его персонажи близки, потому что не успели разделиться, размежеваться. Они близки, потому что не успели утвердиться каждый в своей osobosti. Таково и у Гриммельсхаузена отношение между автором и Симплицием <...>. Герой романа – все равно что одна из ролей, присужденных, назначенных судьбой автору, – одна из ролей, настолько сходных с другой такой же ролью, именно ролью автора, что ему и героя романа легко вообразить себе автором – рассказчиком произведения.

КЛАССИЦИЗМ В ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ КЛАССИЦИЗМА В ТРАГЕДИИ ПЬЕРА КОРНЕЛЯ «СИД»

КОРНЕЛЬ, Пьер (1606 – 1684) – французский драматург, один из крупнейших представителей классицизма. Родился в семье Руанского адвоката, сам получил юридическое образование и практиковал в родном городе, сохраняя лицензию до 1650 года. Первые произведения – галантные стихи в духе прециозной изысканности – должны были проложить Корнелю путь в аристократические салоны, чего не случилось. Молодого литератора, однако, заметил кардинал Ришелье и включил в число пяти приближенных к нему драматургов, через которых первый министр Франции хотел проводить свою политику в области театра. Но Корнель вскоре вышел из кружка и вернулся в Руан.

Столичная слава пришла к Корнелю в сезон 1636/37 годов, когда театр Маре поставил его трагедию «Сид». Основу пьесы составило жизнеописание героя реконквисты Родриго Диаса о котором рассказывается в «Песнях о моем Сиде», поэме «Родриго» и множестве средневековых испанских романсов. Около 1618 г. в Испании появилась драматическая диалогия Гильена де Кастро о молодых годах Диаса – «Юность Сида». Корнель переработал испанский сюжет в соответствии с требованиями классицизма. Две пьесы, входившие в диологию, превратились в одну. Из истории были убраны второстепенные персонажи, события были предельно сконцентрированы. Корнель разрабатывает новый общий конфликт: борьбу между рациональным долгом и иррациональным чувством через систему более конкретных, частных конфликтов. Первый – конфликт между личными устремлениями и семейным долгом. Второй – между чувствами героя и долгом перед государством и своим королем. Третий – конфликт семейного долга и долга перед государством. Сюжет строится как последовательное раскрытие системы конфликтов.

Характерам Корнеля не свойственна ренессансная многогранность внутреннего мира, они не индивидуализированы. Не случайно одна и та же проблема встает перед несколькими персонажами, при этом все они решают ее одинаково. Классицизму было свойственно

под характером понимать какую-то одну черту, которая как бы подавляет все остальные. В «Сиде» характером обладают те персонажи, кто может свои личные чувства подчинить велению долга.

Пьеса была горячо принята зрителями, но у нее нашлись и критики, утверждавшие, что драматург не знает и не соблюдает правила, по которым нужно писать трагедии: сюжет взят из легенд средневековой Испании, а не из истории Древней Греции или Древнего Рима; не выдержан принцип «чистоты жанра»; «единство времени» также не соблюдается; «единство места» понято слишком широко; нарушено «единство действия» в линии инфанты; включение «стансов Сиды» нарушает неизменность александрийского стиха, которым было положено писать трагедии. Наконец, Химена изображена безнравственной, поскольку в день гибели отца готова стать женой его убийцы.

По настоянию кардинала Ришелье в спор вмешалась Французская Академия, вынесшая вердикт о неудачности пьесы. После критики «Сиды» и вердикта Академии Корнель уехал в родной Руан и несколько лет не выступал с новыми произведениями.

В 1640–1643 годах драматург предьявляет на суд столичной публики свои так называемые «римские трагедии»: «Гораций», «Цинна», «Полиевкт», «Смерть Помпея». В них, помимо следования формальным «правилам», выделяются следующие черты: воспевание гражданского героизма и величия; прославление идеальной, разумной государственной власти; изображение борьбы долга со страстями и обуздание их разумом; организующая роль высшей власти; ораторская форма; ясность, динамизм, четкость сюжета; особое внимание к слову, стиху. Корнель пересматривает природу аристотелевского катарсиса, в основе которого оказывается не сострадание герою – носителю «трагической вины», но восхищение идеалом.

Пьесы, написанные после 1643 года, принято относить к так называемой «второй манере» Корнеля. После смерти Ришелье и Людовика XIII начинается полоса смут. Корнель ощущает, что его идеал сильного государства, основанного на мудрых законах и подчинении личных стремлений каждого гражданина общественному долгу, становится все более неосуществимым. Обычной темой новых трагедий становится борьба за престол. Герои «Родогунны», «Андромеды», «Никомеда», «Эдипа», «Софонисбы» утрачивают благородство и вызывают

не восхищение, а ужас. В этих трагедиях все больше сказывается влияние эстетики барокко.

В 1647 году Корнеля избирают в члены Академии, в 1662-м он переезжает в Париж, но его пьесы не выдерживают конкуренции с произведениями более молодых драматургов – Расина и Мольера. Изменение художественного вкуса очень тонко отметил писатель-моралист XVII века Жан де Лабрюйер: «Корнель нас подчиняет своим характерам, своим идеям. Расин смешивает их с нашими. Тот рисует людей такими, какими они должны быть, этот – такими, какие они есть. В первом больше того, что восхищает, чему нужно подражать, во втором больше того, что замечаешь в других, что испытываешь в самом себе. Один возвышает, дивит, господствует, учит; другой нравится, волнует, трогает, проникает в тебя. Все, что есть в разуме наиболее благородного, наиболее возвышенного, – это область первого; все, что есть в страсти наиболее нежного, наиболее тонкого, – область второго. У того изречения, правила, наставления; в этом – вкус и чувства. Корнель более занят мыслью, пьесы Расина потрясают, волнуют. Корнель поучителен. Расин человечен...».

План практического занятия

1. Сценическая история «Сиды», от первых постановок к концу XX века.
2. Основной конфликт пьесы. Развитие действия и развитие конфликта по актам.
3. Система образов в трагедии. Отражение в ней конфликта между разумом и чувствами. Образы вестников.
4. Три единства и их функция в трагедии.
5. Академия о «Сиде».

Литература:

Корнель П. «Сид». Любое издание.

Корнель П. Предупреждение. Разбор // Театр французского классицизма. Пьер Корнель. Жан Расин. М., 1970.

Бояджиев Г. Н. Вопрос о классицизме // Драматургия и театр. М., 1966.

Или:

Бояджиев Г. Н. Вопрос о классицизме XVII века // Ренессанс, барокко, классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. М., 1966. С. 290–340.

Балашов П. Пьер Корнель. М., 1966.

Сигал Н. Пьер Корнель. М., 1968.

Сигал Н. Тенденции барокко во французской драматургии 30–40 годов XVII века // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1970. С. 239–269.

Кормилов С. Трагедия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 1081–1083.

Материалы к занятию

Пьер Корнель. Предуведомление к трагедии «Сид» (1648):

«[Предуведомление открывается приведенной на испанском языке выдержкой из «Истории Испании» Марианы] “За несколько дней до того он сразился с доном Гомесом, графом де Гормас. Одолел его и предал смерти. И впоследствии из этого события то, что он женился на донье Химене, дочери и наследнице сказанного графа. Она сама испросила у короля решить это дело так: либо пусть Родриго женится на ней (уж очень она была влюблена в великие его достоинства), либо пусть его покарают, согласно законам, за убийство отца”.

Вот что история подсказала дону Гильену де Кастро, который еще до меня переложил знаменитое это событие для театра. <...> Две хроники о Сиде добавляют, что бракосочетание совершил архиепископ Севильи в присутствии короля и всего двора. Но я ограничился текстом историка, ибо обе хроники пахнут романом, и достоверность их ничуть не больше достоверности тех стихотворных хроник, которые были сложены у нас вокруг Карла Великого и Роланда. Того, что я извлек из рассказа Марианы, с лихвой хватает для характеристики Химены и ее замужества во времена, в кои она жила в таком блеске, что короли Арагона и Наварры посчитали за честь жениться на ее дочерях. <...> [французский сочинитель истории Испании] пожелал приписать легкомыслию то, что современники и свидетели приписывали душевному величию и редкому мужеству. Два испанских романа <...> говорят еще больше в ее пользу. <...>

<Аристотель> был неукоснительно точен в рассмотрении движения души, природа которой остается неизменной: он показал, какие страсти трагедия должна возбуждать в душе зрителей; он определил условия, необходимые как вводимым персонажам, так и изображаемым событиям, чтобы вызвать эти страсти. Аристотель завещал нам средства, безотказно действовавшие повсюду с сотворения мира... Составляя свои предписания, Аристотель тем не менее учитывал, что места действия и времени могут меняться, и потому даже количество актов он не стал уточнять <...>.

<...> счастливое мое сочинение получило прочный успех единственно из-за присутствия в нем двух «царственных» условий, которые великий учитель полагал необходимыми для всякой совершенной трагедии и которые столь редко сочетаются в одном произведении. <...> Первое условие заключается в том, что страдающий и преследуемый не должен быть ни всецело злым, ни всецело добродетельным, но должен быть скорее добродетельным, чем злым, должен быть существом, которое благодаря человеческой слабости попадает в беду, коей не заслуживает; другое условие заключается в том, что преследование и угроза исходят вовсе не от врага и не от человека безразличного, но от человека, который любит гонимого и этим гонимым любим».

А. С. Пушкин. Наброски предисловия к «Борису Годунову»:

«Создавая моего Годунова, я размышлял о трагедии – и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал – это, может быть, наименее понятый жанр. Законы его старались обосновать на правдоподобии, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч., какое, чёрт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделённой на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках?»

ПОЭТИКА ТРАГЕДИЙ ЖАНА РАСИНА («АНДРОМАХА», «ФЕДРА»)

Жан Расин (1639–1699) – французский драматург, один из ярчайших представителей классицистической трагедии.

Расин родился в семье провинциального чиновника, в три года остался сиротой, был отдан на воспитание в приют при монастыре Пор-Рояль. Пор-Рояль был центром янсенизма во Франции. Учение голландского епископа Корнелиуса Янсена базировалось на идее предопределения, вызванного первородным грехом. Впоследствии янсенистские идеи повлияли на концепцию трагического в драматургии Расина.

Литературный дебют Расина приходится на 1660 год, когда он представил оду «Нимфа Сены», написанную по случаю свадьбы Людовика XIV. Через несколько лет Расин начинает сотрудничать с труппой Мольера, которая ставит его ранние трагедии «Фиваида, или Братья-враги» (1664) и «Александр Великий» (1665).

Второй, наивысший, период творчества Расина охватывает 1667–1677 годы. Он открывается трагедией «Андромаха» (1667), ставшей поворотным пунктом в истории французской классицистской трагедии. В этой трагедии полностью воплотились художественные идеи Расина. Традиционный конфликт чувства и долга связан здесь с идеей «трагической вины» героев. Структура сюжета напоминает структуру пасторальных романов XVII века: любовь каждого героя оказывается безответной, но в «Андромахе» действуют не пастухи и пастушки, а властители, ответственные за судьбы своих народов, что позволяет воплотить основной классицистический конфликт.

Концепция «трагической вины» возвращается на сцену в «Андромахе». Если герои Корнеля были свободны в своем выборе, то героиня Расина лишена этой свободы, поскольку выбор между тем, быть ли женой убийцы ее семьи или погубить сына, не имеет разумного и нравственного решения. В подобном тупике оказываются все главные герои трагедии. Неизбежность античного рока находит аналогию в обреченности расиновских героев, причиной которой оказывается сама человеческая природа. Каждый герой, которого Р. наделяет «трагической виной», погибает либо сходит с ума. Лишь оставшаяся верной долгу

Андромаха остается жить, но, став царицей Эпира, она снова оказывается в несвободной ситуации: теперь она должна заботиться о народе, который участвовал в разгроме ее родной Трои.

К числу шедевров, созданных Расином в десятилетие высшего творческого взлета, принадлежат «Британик» (1669), «Ифигения» (1674) и «Федра» (1677). Именно в последней автор видел наиболее полное воплощение целей собственного театра: «Могу только утверждать, что ни в одной из моих трагедий добродетель не была выведена столь отчетливо, как в этой. Здесь малейшие ошибки караются со всей строгостью; один лишь преступный помысел ужасает столь же, сколь само преступление; <...> страсти изображаются с единственной целью показать, какое они порождают смятение, а порок рисуется красками, которые позволяют тотчас распознать и возненавидеть его уродство. Собственно, это и есть та цель, которую должен ставить перед собой каждый, кто творит для театра...».

Премьера «Федры» сопровождалась скандалом. Расин на продолжительное время оставил драматургию. Заключительный период его творчества отмечен созданием трагедий на библейские сюжеты – «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (1690). В обеих трагедиях осуждаются преступления властителей и обличается деспотизм. «Гофолию» высоко ценил Вольтер, считается, что она оказала значительное влияние на создание просветительской трагедии XVIII века.

В театре Расина на сцене появляется не доктрина, но человеческая психология. Конфликт переносится внутрь души героев, и души эти не величественны. Драматург принимает положение Аристотеля о «трагической вине»: героям «надлежит быть средними людьми по своим душевным качествам, иначе говоря, обладать добродетелью, но быть подверженными слабостям, и несчастья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвращение», – писал Расин в предисловии к трагедии «Андромаха». Перенос конфликта из внешней сферы во внутреннюю делает пьесы Расина почти бессобытийными, если сравнивать их с трагедиями Корнеля. Эта особенность компенсируется красотой и точностью поэтического слова, выражающего чувства героев. Психологизм Расина объективен и рационален: он не ведет классицистическую литературу к формированию представлений о ценности частного, субъективного,

индивидуального, но именно эти свойства расиновского человека и расиновского театра оказываются благодатной почвой для сценических интерпретаций в XX и XXI веке.

План практического занятия

1. Теоретическая модель «образцовой» трагедии в трактате Николая Буало и художественная практика Жана Расина. Соотнесите фрагмент из 3-й песни трактата Буало «Поэтическое искусство» и трагедии Расина.
2. Герой трагедии – носитель трагической вины. Федра и Ипполит. Андромаха – Пирр, Орест – Гермиона, Гермиона – Пирр.
3. Реализация янсенистской концепции слабости и греховности человеческой природы в характерах Расина. Ее связь с развитием действия и углублением конфликта.
4. Как развивается внешний и внутренний конфликт в трагедии? Продемонстрируйте на примере одного сценического эпизода.
5. В чем принципиальные различия в художественной манере Корнеля и Расина? Применимо ли к пьесам Корнеля и Расина понятие «психологизм»?

Литература:

Расин Ж. Федра. Андромаха.

Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. М., 1968

Барт Р. Расиновский человек // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994

Кадышев В. Расин. М., 1990

Старобинский Ж. Поэтика взгляда у Расина // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. В 2-х томах. Т.1. М., 2002. С. 204–216.

Материалы к занятию

Жан Расин. Предисловие к трагедии «Андромаха» (1668):

У Вергилия в третьей книге «Энеиды» Эней говорит:

Мимо проходили Эпира берегов и, Хаонии в гавань

Внидя, мы пристаем к высокому граду Буфроту...

В самый тот праздник, когда трапезу и грустные жертвы

Праху Андромаха мужа свершала, и Ман на могилу
Гектора гласом звала, что, пустую, зеленым почтила
Дерном она и двумя, как поводом слез, алтарями...
Взор опустила она и гласом упавшим сказала:
О, между всеми блаженна одна Приамейева дева!
Та у враждебной могилы, высокой под стенами Трои
Смерть приняла, никаких жребьев о ней не метали,
Пленницу не преклонял победитель-хозяин на ложе.
Родины после пожара, по разным влеченные водам,
Спесь потомка Ахилла, надменного юноши, в рабстве
Мы, рождая, сносили. Когда, наконец, устремился
Он за Ледейской Гермией, Лакедемонийским браком,
Гелену отдал меня он, рабыню рабу, в обладанье.
Пирра, однако, Орест, к супруге похищенной страстной
Воспламененный любовью и мстительных фурий во власти,
Подстерегает и губит, врасплох, алтарей близ отцовских...

Вот в немногих стихах сюжет этой трагедии; вот место действия, происходящие события, четыре главных персонажа и даже их характеры, за исключением характера Гермией, чья ревность и пылкость достаточно обрисованы в «Андромахе» Еврипида.

Поистине мои персонажи были так знамениты в античной древности, что достаточно ее знать хотя в малой мере, чтобы ясно увидеть, что я оставил их такими, какими нам дали их античные поэты. Я и в самом деле не считал, что мне дозволено что-либо менять в их нравах. Единственная вольность, какую я допустил, состоит в некотором смягчении жестокости Пирра, которую Сенека в «Троиде» и Вергилий во второй книге «Энеиды» изобразили гораздо более резко, нежели считал это нужным сделать я.

Все же нашлись люди, которые жаловались на то, что Пирр неистовствует против Андромахи и что он желает взять пленницу в жены любой ценой. Я признаю, что он недостаточно покорен воле возлюбленной и что Селадон лучше него знал совершенную любовь. Что делать? Пирр не читал наших романов. Он был от природы жесток. И не все герои созданы быть Селадонами.

Как бы то ни было, публика была ко мне достаточно благосклонна, чтобы я мог пренебречь недовольством двух-трех особ, желавших

преобразовать всех героев древности, дабы превратить их в «совершенных героев». Я считаю вполне достойным их желание видеть на сцене лишь безгрешных людей. Однако прошу вспомнить, что я отнюдь не уполномочен изменять законы театра. Гораций советует нам изображать Ахиллеса суровым, непреклонным, неистовым, каким он и был п каким описывают его сына. Точно так же Аристотель не только весьма далек от того, чтобы требовать от нас совершенных героев, но, напротив, желает, чтобы трагические персонажи, то есть те, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были ни до конца добрыми, ни до конца злыми. Он не желает, чтоб они были чрезмерно добродетельны, ибо наказание достойного человека вызовет в зрителе скорее негодование, нежели жалость; равно он не хочет и того, чтобы они были слишком злы, ибо нельзя испытывать жалости к злодею. Отсюда следует, что они должны обладать средними достоинствами, то есть добродетелью, способной на слабость, и что они должны чувствовать себя несчастными из-за какой-нибудь ошибки, которая вызвала бы к ним жалость, не вызывая отвращения.

Ролан Барт. Расиновский человек [конспективный план]:

Структура. Три внешних пространства (смерть, бегство, событие).

В расиновских трагедиях три Средиземноморья (внешнее пространство) – античное, иудейское, византийское («единый комплекс воды, пыли, огня»):

«Окружающее пространство становится от палящего солнца совершенно безлюдным и резко выделенным... Вне дома все бездыханно: вокруг заросли, пустыня, неорганизованное пространство».

Основные события разворачиваются во внутреннем пространстве трагедии, иными словами – в тени (Покой и Передняя):

«вся жизнь сосредоточена в тени; тень – это и покой, и тайна, и обмен, и вина».

Три трагедийных локуса: Покой, Передняя, Внешний мир.

а) Покой. Пространство Власти и Тайны. Покои равнозначны отсутствию правителя:

«...это недоступное взору, наводящее страх место, где таится Власть: покой Нерона, дворец Артаксеркса, Святая Святых, где жи-

вет иудейский Бог». Покои «замещает внешняя удаленность Царя (поход, отсутствие). Эта удаленность тревожна, потому что никогда не известно, жив Царь (Мурад, Митридат, Тесей) или нет».

Дверь – трагедийный объект между покоем и передней (обмен, смежность, отношения охотника и жертвы).

б) Передняя. Место Ожидания (сцена), а также место Слова (декламация героев). Находится между внешним и внутренним пространством трагедии:

«...она сопричастна и внутреннему и внешнему пространству; и Власти, и Событию; и скрытому, и протяженному. Зажатая между миром (место действования) и Покоем (место безмолвия)».

в) Внешний мир. «Не-трагедия». Между Передней и Внешним миром проведена граница, одевающая пространство трагедии от того, что «не есть трагедия»:

«Эта смежность выражена в поэтическом плане линейностью трагедийных границ: стены Дворца спускаются прямо в море, дворцовые лестницы ведут к кораблям, всегда готовым отчалить... а если есть потайные пути, то они уже не принадлежат трагедийному миру; потайной путь – это уже бегство».

Внешний мир: пространства смерти, бегства, События.

а) Смерть. Физическая смерть выносится за рамки трагедии (сфера языка):

«В телесной смерти содержится принципиально чуждый трагедии элемент, некая "нечистота", некая плотная реальность, которая оскорбительна, потому что она уже не относится к сфере языка – единственной сфере, которой принадлежит трагедия».

б) Бегство. О бегстве говорят наперсники, слуги, гонцы, матроны и стражники, закрепленные за Внешним миром:

«...советуют героям бежать на одном из тех бесчисленных кораблей, что курсируют на заднем плане всякой расиновской трагедии, напоминая, сколь близка и легко достижима не-трагедия».

в) Событие. Также эти персонажи наполняют трагедию событиями («облагороженными фрагментами внешней реальности») в форме новостей и рассказов :

«...они предохраняют героя от профанирующего контакта с действительностью, избавляют его, так сказать, от пошлой кухни действований и передают ему событие в очищенном виде, в качестве чистой причины».

Отношения вождения – отношения власти.

Согласно Барту, все трагедии Расина сводимы к одной древней фабуле (кровосмешение, соперничество братьев, отцеубийство, ниспровержение сыновей):

«...отец, безраздельно владеющий жизнью сыновей (Мурад, Митридат, Агамемнон, Тесей, Мардохей, Иодай и даже Агриппина); женщины – одновременно и матери, и сестры, и возлюбленные – всегда желаемые, но редко получаемые (Андромаха, Юния, Аталида, Мони́ма); братья, всегда враждующие из-за отцовского наследства, при том, что отец оказывается еще не умершим и возвращается, чтобы их покарать» и т.д.

Особенности персонажей, «разыгрывающих первобытное действие».

В эпоху Расина персонажи назывались действующими (acteurs). Это маски, фигуры, чьи признаки и отличительные черты обусловлены трагедийной ситуацией:

«они определяются функцией (например, отец противопоставлен сыну); иногда – степенью независимости в сравнении с крайним представителем той же породы (Пирр независимее Нерона, Фарнак независимее Кифареса, Тит независимее Антиоха, верность Андромахи гибче, нежели верность Гермiony)».

Отец.

Противостояние отца и сына – «борьба между Богом и тварью».

Отец – абсолютная власть, предшествование:

«В этом смысле Отец бессмертен: его бессмертие выражается не столько продолжительностью жизни, сколько возвращением; Митридат, Тесей, Мурад (в облике чернокожего Орхана) возвращаются из смерти, напоминают сыну (или младшему брату, это одно и то же), что Отца невозможно убить».

Отец, он же Бог, выполняет функцию воздаяния и отмщения. Схожие варианты отношений: раб и властелин, жертва и тиран, возлюбленный и возлюбленная.

Герой.

«Поведение расиновского героя – поведение по преимуществу словесное; но возникает и некое встречное движение: слово героя все время выдает себя за поведение, поэтому речь расиновского человека проникнута непосредственным порывом – она брошена нам в лицо».

Герой берет на себя вину Отца (т.е. Бога), оправдывая его.

Наперсник.

а) Обеспечить связь с Внешним миром (наперсник питает трагедию событиями);

б) Раскрыть секрет героя, узнать его тайну:

«он провоцирует героя, наивно выставляя перед ним гипотезу, противоречащую устремлениям героя, короче, "допускает бестактность"».

в) Рекомендовать действия: бегство, выжидание.

Наперсник – «внетрагедийный Разум», снимающий с героя часть ответственности.

Эрос в трагедиях Расина (Два Эроса / Эротическая «сцена»).

I. Первый Эрос. Возникает между влюбленными «давней общности существования» (основания: длительность, прошлое, законность) – Британик и Юния, Антиох и Береника, Баязид и Аталида.

II. Второй Эрос (Эрос-Событие). Непосредственная любовь. Появляется внезапно, «не терпит вызревания»: Нерон и Юния, Береника и Тит, Роксана и Баязид, Федра и Ипполит и т.д.

«Два эти Эроса несовместимы друг с другом, человек не может перейти от одного Эроса к другому, от любви как восхищения (любви, всегда обреченной) к любви-длительности (любви, всегда чаемой)».

В трагедийном пространстве Расина основное место занимает второй, непосредственный Эрос. По Барту, полюбить – значит увидеть (любовь как одержимость, замороженность):

«...явившись в полном вооружении из сферы чистого видения, он замирает под непрерывным гипнотическим воздействием чужого тела, бесконечно воспроизводя породившую его первоначальную ситуацию (Береника, Федра, Эрифилла, Нерон заново переживают рождение своей любви)».

В персонажах отсутствует всякая индивидуальность:

«Есть только ситуации в самом строгом смысле слова – то есть положения. Сущность каждой фигуры всецело вытекает из ее места в общей расстановке сил».

Эротическая «сцена». Эрос выражается через рассказ – воспоминание о зарождении любви. Воспоминание поглощает реальность, а прошлое замещает настоящее:

«Нерон вновь и вновь переживает миг, когда его сразила любовь к Юнии<...> Андромаха – миг, когда перед ней впервые предстал ненавистный Пирр (ибо ненависть подчинена тем же правилам, что и любовь) <...> смятенная Федра прозревает в Ипполите образ Тесея».

Любой эротический образ может быть выстроен вновь, не потеряв прежней яркости и красоты:

«Расиновский фантазм более всего напоминает, скажем, картину Рембрандта: в обоих случаях материя организована даже в своей им-материальности, воссоздана сама ее поверхность».

Основные элементы трагедийного универсума Расина: Раскол, Переворот, Вина, Выход из тупика.

I. Раскол. Основа трагедии. Внутренний раскол свойственен лишь герою трагедии:

«Расиновский человек раздираем не между добром и злом: он просто раздираем, и этого достаточно. Его проблема лежит на уровне структуры, а не на уровне личности».

Раскол, проявляясь в сфере «Я», находит свое воплощение в монологе, который также делится на две части:

«Раскол требует выражения и обретает его в монологе. Расиновский монолог обязательно членится на две противоположные части (Ах, нет... Но что я?., и т. д.); он представляет собой переживание раскола через слово, а не подлинное размышление».

Основа раскола: герой чувствует, что им движет некая страшная сила, «чьей игрушкой он себя ощущает».

Раскол разрешает проблему верности:

«Будучи расколот, расиновский человек оказывается как бы депортирован вдаль от своего личного прошлого к некоему внешнему прошлому, не им прожитому. Болезнь расколотого героя состоит в том, что он не верен себе и слишком верен другому».

II. Переворот. Принцип трагедийного зрелища (перемена всех вещей в их противоположность):

«...универсум состоит из чистых противоположностей, лишенных какого бы то ни было опосредования. Бог или низвергает, или возвышает – таков монотонный ход творения».

В расиновской трагедии переворот всегда имеет низвергающую направленность – удар Судьбы:

«...герой, пораженный ударом Судьбы, совмещает в своем душераздирающем восприятии два состояния – прежнее, которого он лишился, и новое, уготованное ему отныне».

III. Вина. Трагедии Расина – это бесконечная тяжба с Богом. Трагедия строится на противоречии: сын, узнавший том, что Отец «дурен», не отрекается от него (в итоге все равно сын подвергается наказанию): *«...сын должен взять на себя вину Отца, виновность твари должна*

оправдать божество. Отец несправедливо мучает тебя: достаточно будет заслужить его гнев задним числом, и все мученья станут справедливыми».

Трагический герой изначально невиновен: он берет на себя вину Отца (Бога), чтобы его спасти (такова его функция):

«признание своей виновности – это не великодушное самопожертвование: это боязнь открыть глаза и увидеть виновного Отца».

IV. Выход из тупика. Один из вариантов – включение третьего элемента в конфликт, благодаря которому будет преодолено отношение палача и жертвы:

«Для Пирра третьим элементом становится Астианакс, реальная жизнь ребенка, создание нового, открытого будущего, противостоящего закону вендетты, который воплощает эриния Гермiona».

Главный выход – нечистая совесть:

«Герой успокаивается, уклонившись от конфликта, не пытаясь его разрешить. Он спасается под сенью Отца, уподобляя Отца абсолютному Благу: это конформистский выход из положения».

КОМЕДИЯ Ж.-Б. МОЛЬЕРА «МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ»: ЖАНР КОМЕДИИ-БАЛЕТА

Жан-Батист Мольер (1622 – 1673) – великий французский драматург, реформатор комического театра, театральный деятель.

Мольер родился в семье придворного обойщика и декоратора Жана Поклена и его супруги Марии Поклен-Крессе. Обучался в престижном Клермонском коллеже в Париже, по окончании которого выдержал экзамен на степень лиценциата права в Орлеане, однако юридическую карьеру начинать не стал и отказался продолжать дело отца. Воспользовавшись наследством, оставленным матерью, Жан-Батист собирает труппу под названием «Блистательный театр» и под псевдонимом Мольер начинает выступать на сцене.

Репертуар «Блистательного театра» состоял из трагедий, начинающие актеры не могли конкурировать труппами Бургундского отеля или Марэ и, пережив финансовый крах, Мольер со своими актерами в 1645 году на 12 лет покидает столицу, чтобы давать спектакли в про-

винции. Именно здесь Мольер начинает адаптировать принципы и приемы «низкого» развлекательного жанра комедии к требованиям и задачам «высокого» классицистического театра.

В 1658 г. труппа Мольера вернулась в Париж. Она представила перед Людовиком XIV и его двором трагедию Корнеля «Никомед». Постановка не понравилась королю, но желая исправить впечатление, сразу после «Никомеда» Мольер показал свою комедию «Влюбленный доктор», созданную в духе итальянских комедий дель арте. Успех был огромным. Король оставил труппу в Париже, отдал ей театр Пти-Бурбон и выделил Мольеру ежегодное содержание.

Первой пьесой для нового театра стала одноактная комедия «Смешные жеманницы» (1659). В ней осмеиваются провинциалки Мадлон и Като, которые, увлекшись прециозной культурой, мечтают об аристократической жизни. Сатира Мольера не осталась без ответа: труппа была изгнана из Пти-Бурбона, а здание театра снесено. Мольера опять поддерживает король, выделивший его труппе зал во дворце Пале-Рояль, прозванный впоследствии «Домом Мольера».

Впервые идея совмещения моральной проблематики трагедии с изображением современной жизни и обычных людей осуществлена Мольером в комедиях «Школа мужей» (1661) и «Школа жен» (1662). Эксперимент по соединению высокого содержания и комической формы стал началом пути к созданию жанра «высокой комедии», который наиболее ярко воплотился в пьесах, написанных с 1664 по 1670 годы: «Тартюф» (1664–1669), «Дон Жуан» (1664), «Мизантроп» (1666), «Скупой», «Мещанин во дворянстве» (1670).

Комедия «Тартюф, или Обманщик» была впервые поставлена в 1664 году, но была запрещена из-за резкой критики «Общества Святых Даров», покровительницей которого была королева-мать Анна Австрийская. Вторая редакция появилась в 1667 году, через год после ее смерти. Не смотря на смягчение наиболее острых мест, эта версия разделила участь первой. Наконец, в 1669 г. Мольер поставил третий вариант «Тартюфа». На этот раз он усилил сатирическое звучание пьесы, а ее художественная форма была доведена до совершенства. Именно этот, третий вариант «Тартюфа» стал каноническим. В центре комедии – характер лицемера и святоши, но сам герой появляется лишь в третьем действии. Первые два содержат спор о Тартюфе. Третье и четвертое действия построены очень сходно: Тартюф дважды разоблачается,

его сущность становится очевидной. Пятое действие, в котором Тартюф, сбросив маску, угрожает Органу и его семье самыми большими бедами, едва не превращает комедию в трагедию, но вмешательство короля, подобно античному *Deus ex machina*, разрешает и гармонизирует ситуацию. Главный комический герой – Оргон – жалок и одновременно смешон в своей слепой вере лицемеру.

Комедия «Дон Жуан» появилась в результате необходимости замены запрещенного «Тартюфа» в репертуаре театра. Сюжет взят из пьесы Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630). Мольер несколько упрощает сюжет испанской драмы, но усложняет характеры, делая фигуры Дон Жуана и его слуги Сганареля неоднозначными. Симпатии к героям сменяются осуждением, комическое соседствует с трагическим. Вольнодумие и благоразумие, сталкиваясь в лице Дон Жуана и Сганареля, не выявляют победителя.

В комедии «Мизантроп» исследуется еще один порок – человеконенавистничество, однако он не делает героя комедии мизантропичного Альцеста отрицательным персонажем. Смех Мольера направлен не столько на героя, сколько на тех, кто называет его позицию мизантропической. Альцест предвосхищает тот тип героя, который не имеет сферы для приложения своих сил. У Мольера это служит источником комического, а для Жан-Жака Руссо «везде, где Мизантроп смешон, он лишь исполняет долг порядочного человека».

Последняя великая комедия Мольера «Мещанин во дворянстве» написана в жанре «комедии-балета». По указанию короля в нее были включены турецкие танцы, музыку для которых создал Жан-Батист Люлли. В «Мещанине во дворянстве» комизм характера Журдена разворачивается на фоне комедии нравов. Сфера нравов – обычаи, традиции, привычки общества. Персонажи могут выразить эту сферу только вместе, в совокупности (таковы жена и дочь Журдена, его слуги, учителя, аристократы Дорант и Доримена). Они наделены характерными чертами, но не характером. Черты эти, даже комически заостренные, тем не менее не нарушают правдоподобия. Журден, в отличие от персонажей комедии нравов, выступает как комедийный характер. Особенность мольеровского характера состоит в том, что тенденция, существующая в действительности, укрупняется, концентрируется, и герой выходит за рамки естественного, разумного порядка.

Мольер умер в своем театре сразу после представления его последней комедии «Мнимый больной» (1673), где он исполнял главную роль. Церковь отказывалась хоронить великого драматурга по христианскому обряду и уступила просьбам вдовы лишь после личного указания Людовика XIV.

Мольер не только изменил жанр комедии, но во многом определил способ восприятия комического в Новое время.

План практического занятия

1. История создания пьесы. Отражение в ней социальной реальности эпохи.
2. Принцип создания характера в комедии.
3. Что такое комедия характеров и комедия нравов как два комедийных жанра? В каком жанре написан «Мещанин во дворянстве»?
4. Какая черта лежит в основе характера Журдена?
5. Охарактеризуйте остальных героев пьесы. По какому принципу их можно разделить?
6. Явление резонерства и его связь с идеей произведения.
7. Система образов в комедии и традиции комедии дель арте.
8. Карнавальная составляющая комедии. Особенности жанра комедии-балета. Облачения и разоблачения в пьесе.

Литература:

Мольер Ж.-Б. Мещанин во дворянстве.

Гликман И. Мольер. М. –Л., 1966. С. 236–241.

Бордонов Ж. Мольер. М., 1983.

Обломиевский Д. Французский классицизм. М., 1968. С. 217–254.

Практические занятия по зарубежной литературе / Под ред. Н. П. Михальской и Б. И. Пуришева. М., 1981. С. 83–99.

Разумовская М. В. У истоков нового жанра: Комедии-балеты Мольера на музыку Люлли // Литература и музыка. Л., 1975.

Кормилов С. Комедия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 369–373.

Чекалов К. А. Комедия дель арте // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. 2001. Ст. 378–380.

Материалы к занятию

Ж.-Б. Мольер. Критика «Школы жен» (1663). Здравомыслящая Урания не выносит следующую прециозной моде Климену:

«Урания. Я люблю разумных людей, а от причудников отворачиваюсь.

Элиза. Это верно: причудники скоро надоедают, с большинством из них при второй встрече уже скучно. Да, кстати о причудниках: помоги мне избавиться от твоего несносного маркиза! Неужели я должна весь век с ним возиться и терпеть его вечное паясничество?

Урания. Но такой язык нынче в моде! Шутки ради так говорят даже при дворе.

Элиза. Не поздравляю тех, кто так говорит, – они сами устают от этого непонятого жаргона. Чудесное занятие – сыпать в Лувре избытыми каламбурами, подобранными в рыночной грязи, где-нибудь на площади Мобер! Шуточки, как раз подходящие для придворных! Подумай, как это остроумно: “Сударыня, вы до того восхитительны, что вас следует привлечь к суду: вы похитили целый воз сердец”. Ах, как изящно, как тонко! <...>

Климена. <...> Ни один остроумец не вынесет тех пошлостей, которыми уснащена эта комедия, уверяю вас! Я во всяком случае не обнаружила в ней ни крупинки остроумия. “Детей родят из уха” – по моему, это дикая безвкусица. От “пирожка” меня стало мутить, а когда речь зашла о “похлебке”, меня чуть не вырвало» (Перевод А. М. Арго).

Ж.-Б. Мольер. Версальский экспромт (1663).

«Вы играете поэта. Вам надлежит перевоплотиться в него, усвоить черты педантизма, до сих пор еще распространенного в великосветских салонах, поучительный тон и точность произношения с ударениями на всех слогах, с выделением каждой буквы и с строжайшим соблюдением всех правил орфографии» (Перевод А. М. Арго).

ЖАНР ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛЬЕРА («ТАРТЮФ», «ДОН ЖУАН»)

1. Концепция высокой комедии в предисловии к «Тартюфу», пьесах «Критика школы жен», «Версальский экспромт».
2. Центральный персонаж комедии. Как строится классицистический характер?
3. Система образов в пьесах. Образы слуг. Оппозиции Дорина – Тартюф, Сганарель – Дон-Жуан.
4. Воплощение принципа «поучать, развлекаая» в действии пьес.
5. Смысл финалов.
6. Кто играет роль героя-резонера в «Тартюфе» и «Дон-Жуане»?
7. Как меняется жанр высокой комедии в пьесе «Дон-Жуан» в сравнении с «Тартюфом»?

Литература:

Мольер Ж.-Б. Тартюф, или Обманщик. Дон Жуан, или Каменный гость.

Мольер Ж.-Б. Предисловие к «Тартюфу» // Ж.-Б. Мольер. Комедии. М., 1972.

Гликман И. Мольер. М. –Л., 1966. С. 123–136 (положения теории высокой комедии).

Бояджиев Г. Н. Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967. С. 477–535.

Обломиевский Д. Французский классицизм. М., 1968.

Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. СПб., 2000. С. 302–311 (Глава «Святоша»).

Материалы к занятию

Ж.-Б. Мольер. Критика «Школы жен». В салоне Урании спорят о пьесе Мольера «Школа жен»:

«Дорант. Итак, господин Лизидас, вы полагаете, что остроумными и прекрасными могут быть только серьезные произведения, а комедии – это безделки, не стоящие внимания?

Урания. Я с этим не могу согласиться. Разумеется, трагедия в своем роде прекрасна, – конечно, если она хорошо написана, но и в

комедии есть своя прелесть, и, по-моему, написать комедию так же трудно, как и трагедию.

Дорант. Ваша правда, сударыня. И, пожалуй, вы бы не погрешили против истины, если б сказали: «еще труднее». Я нахожу, что гораздо легче распространяться о высоких чувствах, воевать в стихах с Фортуной, обвинять судьбу, проклинать богов, нежели приглядеться поближе к смешным чертам в человеке и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было занимательно. Когда вы изображаете героев, вы совершенно свободны. Это произвольные портреты, в которых никто не станет доискиваться сходства. Вам нужно только следить за полетом вашего воображения, которое иной раз слишком высоко заносится и пренебрегает истиной ради чудесного. Когда же вы изображаете обыкновенных людей, то уж тут нужно писать с натуры. Портреты должны быть похожи, и если в них не узнают людей вашего времени, то цели вы не достигли. Одним словом, если автор серьезной пьесы хочет, чтобы его не бранили, ему достаточно в красивой форме выразить здравые мысли, но для комедии этого недостаточно – здесь нужно еще шутить, а заставить порядочных людей смеяться – это дело нелегкое. <...>

Дорант. Чудаки вы, однако! Носитесь с вашими правилами, ставите в тупик неучей, а нам только забиваете голову. <...> На мой взгляд, самое важное правило – нравиться. Пьеса, которая достигла этой цели, – хорошая пьеса. Вся публика не может ошибаться, – каждый человек отдает себе отчет, получил он удовольствие или не получил.

Урания. Я подметила одно совпадение: те господа, которые так много говорят о правилах и знают их лучше всех, сочиняют комедии, которые не нравятся никому.

Дорант. Отсюда следствие, сударыня, что к их путаным словопрениям прислушиваться не стоит, ибо если пьесы, написанные по всем правилам, никому не нравятся, а нравятся именно такие, которые написаны не по правилам, значит, эти правила неладно составлены. Не будем обращать внимание на это крючкотворство, которое навязывают нашей публике, – давайте считаться только с тем впечатлением, которое производит на нас комедия!» (Перевод А. М. Арго)

Ж.-Б. Мольер. Версальский экспромт. На «Критику “Школы жен”» сразу же появилось два отклика: комедия-памфлет Визе «Зеллинда, или Истинная критика “Школы жен”» и полемическая комедия Бурсо «Портрет живописца, или Ответная критика “Школы жен”». «Версальский экспромт» является ответом критикам. Она изображает репетицию труппы Мольера:

«Мольер. <...> Нынче маркиз – самое смешное лицо в комедии. А что может быть благодарнее такой роли? В старых комедиях неизменно смешил публику слуга-шут, а в нынешних пьесах для увеселения зрителей необходим смешной маркиз. <...>

Брекур. “Я слышал недавно, как Мольер выражал свое возмущение в разговоре с людьми, которые обвиняли его в том же, в чем обвиняете вы. Он говорил, что больше всего его огорчает попытка угадать, с кого списан тот или иной его персонаж, что его задача – изображать нравы, не касаясь личностей, что герои его комедий – создания вымышленные, что это видения, которые его фантазия облекает плотью, дабы позабавить зрителей...”

Если задача комедии – рисовать человеческие недостатки вообще и главным образом – недостатки наших современников, то Мольер не может создать такой характер, который не напоминал бы кого-нибудь в нашем обществе. Но если его обвиняют в том, что он имел в виду всех, в ком можно найти обличаемые им пороки, то пусть уж лучше ему запретят писать комедии”.

Г-жа Мольер. “Так ему и надо! Зачем он сочиняет злые комедии, на которые валом валит весь Париж? Зачем он так изображает людей, что каждый узнает себя?”» (Перевод А. М. Арго).

Ж.-Б. Мольер. Предисловие к комедии «Тартюф» (1669):

«...у древних комедия берет начало из религии <...> она была в свое время составною частью тогдашних религиозных действий; <...> у нас она возникла благодаря стараниям братства, коему и поныне принадлежит Бургундский отель; <...> это место было нарочито отведено для представления наиболее значительных мистерий¹; <...> там сохранились тексты комедий, оттиснутые готическими литерами и подписанные одним из докторов Сорбонны...

¹ Театр Бургундский отель был сооружен «Братством страстей господних», которое еще в 1402 году получило привилегию на исполнение мистерий.

<...> театр обладает огромными возможностями для исправления нравов. Самые блестящие трактаты на тему морали часто оказывают куда меньшее влияние, чем сатира, ибо ничто так не берет людей за живое, как изображение их недостатков. Подвергая пороки всеобщему осмеянию, мы наносим им сокрушительный удар.

<...> необходимо сорвать с комедии покров двусмысленности и рассмотреть истинную ее сущность <...> она есть плод поэтического искусства, сочетающий в себе приятность и поучительность с целью обличения людских недостатков. <...> комедии воздавали хвалу прославленные философы древности, философы, проповедовавшие суровые правила жизни и неустанно бичевавшие пороки своего времени. <...> неусыпно трудился на пользу театра Аристотель, <...> он взял на себя заботу изложить правила, коим должно следовать драматическое искусство. <...>

Я признаю, что были и такие времена, когда природа комедии искажалась. Да есть ли что-либо в этом мире, что не подвергается искажению повседневно? <...> Медицина – искусство общепольное и чтимое всеми <...>, а меж тем бывали времена, когда она вызывала ненависть <...> Философия – дар небес, она дарована нам, дабы приобщить наши умы к познанию божества через созерцание чудес природы, и тем не менее общеизвестно, что нередко ее сбивали с пути и заставляли открыто служить нечестию. <...> Никому не приходит в голову запрещать медицину по той причине, что она подвергалась гонениям в Риме, или философию за то, что она была всенародно осуждена в Афинах; равным образом не следует добиваться запрещения комедии потому лишь, что когда-то ее порицали» (Перевод М. Донского).

ЭПИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В ПОЭМЕ ДЖОНА МИЛЬТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»

Джон Мильтон (1608–1674) – один из крупнейших эпических поэтов Англии, автор «Потерянного рая», памфлетист, защитник религиозных, гражданских и политических свобод.

Родился в семье нотариуса и композитора Джона Мильтона. Получил образование в школе св. Павла и в Кембридже, получив в 1626 г. степень бакалавра, а в 1632 г. степень магистра. Первоначально готовился к принятию сана, писал стихи, в основном на латинском и итальянском языках, на религиозные темы. Первое английское стихотворение «На смерть прелестного ребенка» (1628) было написано по случаю смерти его племянницы Анны Филлипс. В дальнейшем Мильтон написал еще несколько заметных эпитафий. Его стихотворения «Жизнерадостный» (“L’Allegro”) и «Задумчивый» (“Il Penseroso”), посвященные описанию радостей от занятий медитацией, являются предшественниками медитативной лирики XVIII века. В числе произведений, относящихся к раннему этапу творчества, следует отметить пасторальную драму «Комус» (1634) и элегию «Люсидас» (1637). Последняя оказала значительное влияние на развитие жанра «траурной» или «погребальной» в английской литературе.

В следующие тридцать лет Мильтон отдаляется от занятий поэзией, и хотя в 1646 году выходит книга его стихотворений, он поглощен политической деятельностью. В 1642 году начинается гражданская война в Англии, Мильтон активно поддерживает восставший против короля парламент и высказывается на актуальные темы в жанре памфлета. Занимая пост латинского секретаря в республиканском правительстве, он получил общеевропейскую известность из-за антимонархического трактата «Защита английского народа» (1651). Кроме политики в памфлетах Мильтона затрагивались темы религиозной свободы, морали, воспитания, брака. По многим вопросам его взгляды предвосхищали идеи просветителей.

В 1652 году Мильтон окончательно ослеп, но сохранял пост при диктатуре Кромвеля. После реставрации династии Стюартов поэту пришлось скрываться и даже подвергнуться тюремному заключению. Благодаря хлопотам влиятельных друзей он был освобожден от преследований и сосредоточился на литературном труде. В этот период

были написаны или завершены, в частности, поэмы «Потерянный рай», «Рай обретенный» (1671), исторические труды «История Британии» (1670), «Краткая история Московии» (опубл. 1682), трагедия или, по авторскому определению, – драматическая поэма «Самсон-борец» (1671).

Первое издание эпической поэмы «Потерянный рай» датируется 1667 годом (второе, доработанное, появилось в 1674). Мильтон не сразу пришел к идее создания эпоса по библейскому сюжету. Изначально поэт хотел обратиться к опыту своего предшественника Э. Спенсера, продолжив эпическую традицию о подвигах короля Артура и рыцарей Круглого Стола, однако впоследствии он отказался от первоначального замысла. Одной из причин отказа, как считает А. Н. Горбунов, стал тот факт, что короля Артура «защитники династии Тюдоров-Стюартов сделали одним из символов своей официальной пропаганды» и писать о нем «рьяному республиканцу Милтону было не к лицу». Создание Потерянного рая приходится на эпоху реставрации Стюартов. Отказавшись от Артуриады, поэт обращается к библейскому сюжету.

Главные герои «Потерянного рая» Мильтона – библейские персонажи: Бог, Дьявол, Мессия, Адам и Ева. В основе эпической поэмы лежит сюжет о грехопадении – 1-3 главы Книги Бытия (первой книги Ветхого Завета): «И сотворил Бог человека по образу Своему <...> И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь...». Мильтон сохраняет основные мотивы: искушение Евы Сатаной в облике змея; Адам и Ева, которые нарушая запрет Бога, вкушают плод с Дерева познания; изгнание из Рая (Эдема):

О первом преслушанье, о плоде
Запретном, пагубном, что смерть принес
И все невзгоды наши в этот мир,
Людей лишил Эдема, до поры,
Когда нас Величайший Человек
Восставил, Рай блаженный нам вернул, –
Пой, Муза горняя!

Однако Мильтон расширяет сюжетную канву произведения, включая события, которые разворачиваются до сотворения мира: восстание Люцифера (Сатаны) и падших ангелов, их поражение и низвержение в Ад, иначе – перевозданный Хаос. Стоит отметить, что Мильтон, описывая войско Сатаны, обращается к эпической традиции – к «Илиаде» Гомера в частности (описание списка кораблей во второй песне):

Поведай, Муза, эти имена
Кто первым, кто последним, пробудясь,
Восстал из топи, на призывный клич?
Как, сообразно рангам, шли к Вождю,
Пока войска держались вдалеке?
<...>
Молох шел первым - страшный, весь в крови
Невинных жертв. Родители напрасно
Рыдали; гулом бубнов, ревом труб
Был заглушён предсмертный вопль детей,
Влекомых на его алтарь, в огонь.

Также поэт открывает панораму будущего (книги XI и XII) – Архангел Михаил возвещает Адаму об изгнании из Рая и о том, что ожидает Праотца и его «предбудущих сынов» – т.е. человечество:

Но ты свои права
Высокие утратил; на равнину
Ты будешь низведен, чтоб наравне
С твоими сыновьями обитать.
<...>
Отверзи взор и прежде созерцай
Влиянье первородного греха
На некоторых из твоих сынов
Предбудущих. К запретному плоду
Они не прикасались и в союз
Со Змием не вступали, не грешили
Твоим грехом, но смертный яд греха
Их заразил и много за собой
Ужасных злодеяний повлечет!

Совмещение прошлого, настоящего и будущего, грандиозность событий (например, впечатляющие баталии между небесным легионом и войском Сатаны, символизирующие противостояние Добра и Зла как и в жизни, так и в сердцах людей), которые разворачиваются «на фоне необозримых просторов Вселенной» возводят поэму Мильтона до эпического, и даже божественно-космического масштаба.

Поэма «Потерянный рай» написана белым стихом (blank verse), образцом для которого послужили итальянские поэмы Триссино, Аламани и Тассо, а также пьесы Шекспира. Как пишет А.Н. Горбунов, в «Потерянном рае» барочные элементы совмещаются с классицистическими. Классицизм проявляется в поиске «гармонического сочетания разума и добродетели», в подражании эпосу древних поэтов (Гомеру и Вергилию), в монументальности формы эпопеи. Барочные элементы – это выраженное драматическое начало, которое совмещается с эпическим и лирическим, противопоставление различных планов действия преисподняя – небо, космический бой – райская идиллия, а также «возвышенный слог и пышная риторика, яркие контрасты образов (тьмы и света), аллегорические характеры (Смерть и Грех)».

План практического занятия

1. Источники поэмы Мильтона. Соотношение сюжета поэмы с христианской традицией. Что для автора выступает сюжетным ядром поэмы?
2. Охарактеризуйте особенности хронотопа поэмы Мильтона. Как соотносятся прошлое, настоящее и будущее, временное (земного) и вечное (небесное) в поэме?
3. Как проявляется эпическое и драматическое начало в «Потерянном рае»? Аргументируйте свой ответ примерами из текста.
4. Доминантные черты образов Бога и Сатаны. В чем заключается неоднозначность образов этой антагонистичной пары?
5. Ренессансные и пуританские составляющие образов Адама и Евы.
6. Какова роль бунта в эпической поэме (восстание Люцифера, слушание Адама и Евы)?
7. Прокомментируйте финал поэмы. Как он соотносится с замыслом Мильтона: «Пути Творца пред тварью оправдать»?

Литература:

Мильтон Дж. Потерянный рай.

Кольридж С.Т. Лекции о Шекспире и Мильтоне // Писатели Англии о литературе. М., 1981. С.35-42.

Соловьева Н.А. Милтон // Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь. В 2 ч. Ч. 2, М. 1997. С. 49–55.

Чамеев А.А. Дж. Мильтон и его поэма «Потерянный рай». М., 1985.

Материалы к занятию

Гарольд Блум. «Сатана Мильтона и Шекспир»:

«Потерянный рай» великолепен оттого, что не только эпичен, но и убедительно трагичен; это трагедия падения Люцифера, его превращения в Сатану, хотя Люцифер, денница и сын зари, повелитель звезд, которые спадут с неба, в нем не показан. Мы видим лишь падшего Сатану – притом, что Адама с Евой наблюдаем до, во время и после грехопадения. Если понимать «трагическое» по-другому, то «Потерянный рай» – это также трагедия Евы и Адама: им, как и Сатане, неизбежно присущи некоторые Шекспировы свойства, но они при этом изображены несколько менее убедительно, чем Сатана: тому досталось больше Шекспирова развития глубинной сущности.

Великая поэма Мильтона свидетельствует, что он вопреки себе остался шекспирианцем. В его Сатане соединяются онтологический нигилизм Яго и фантазии-предчувствия Макбета, а сдобрена эта смесь Гамлетовым презрением к речи. Для чего у Сатаны есть слова, с тем он уже и покончил – как и Гамлет. Сатаной движет что-то похожее на эстетическую гордость Яго, который упивается подстраиваемой трагедией. А еще что-то вроде все усиливающегося возмущения Макбета – возмущения тем, что любое присвоение власти приводит лишь к одному результату: бедный актер в очередной раз вступает не вовремя. Все безупречные драматические элементы злоклучений Сатаны – изобретения Шекспира, как и способность Сатаны меняться, услышав себя и задумавшись над своими словами».

Томас Стернз Элиот. «Мильтон»:

«Работая над «Потерянным Раем», Мильтон не стремился к пониманию своих героев, ибо оно проистекает из равнодушного наблюдения за мужчинами и женщинами. Подобный интерес к человеческим индивидуальностям и не требовался – напротив, его отсутствие было необходимым условием для создания таких персонажей, как Адам и Ева. Они не принадлежат к числу обычных мужчин и женщин из числа наших знакомых; если бы это было так, они не были бы Адамом и Евой. Они – изначальные Мужчина и Женщина, не типы, но прототипы. Они наделены общими чертами мужчин и женщин, и, наблюдая за их искушением и падением, мы различаем в них первые движения будущих пороков и добродетелей, ничтожество и благородство их потомков.

Мильтону больше всего удалось образы, передающие ощущения необъятного пространства, безграничной протяженности, бездонной глубины, света и тьмы. Ни одна другая тема или обстановка, кроме темы и обстановки «Потерянного Рая», не дали бы ему такого простора для образности, где он наиболее преуспел, и не предъявили бы меньше требований к способностям визуального воображения, чего ему явно не хватало.

<...> Насколько неуместной была бы большая конкретизация характеров Адама и Евы, настолько менее райское впечатление производила бы более живая картина земного Рая. Будь Эдемский сад описан с большей определенностью, будь детальнее представлена его флора и фауна, он слился бы с земными, хорошо знакомыми нам пейзажами. Но прочитав поэму, мы получаем наиболее подходящее впечатление об Эдеме, которое к тому же наилучшим образом отвечает возможностям Мильтона впечатление от света – дневного света и света звезд, света от восхода солнца и света сумерек, света, который в воображении слепого человека обретает сверхъестественное величие, незнакомое людям с нормальным зрением».

«ПРИНЦЕССА КЛЕВСКАЯ» МАРИ-МАДЛЕН ДЕ ЛАФАЙЕТ КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН

Мари-Мадлен де Лафайет (1634–1693) – французская писательница. С ее творчеством связано возникновение жанра европейского психологического романа.

Мари-Мадлен – в девичестве – Пиош де ла Вернь родилась в незнатной дворянской семье. Ее отец командовал полком, пользовался покровительством кардинала Ришелье. Будущая писательница получила домашнее образование в провинции. Переехав в Париж в 1655 году вместе с матерью и отчимом, стала посещать прециозный салон маркизы Рамбуйе, познакомилась с многими литераторами и в том же году была выдана замуж за Жана-Франсуа Мотье, графа де Лафайета. После свадьбы на 4 года уезжает вместе с мужем в имение в Оверни, откуда возвращается в столицу в 1659 году и погружается в гущу литературной жизни. Ее ближайшим другом становится писатель и философ-моралист Франсуа де Ларошфуко, который познакомил её со всеми виднейшими литераторами эпохи, от Расина до Буало.

Первый литературный опыт – словесный портрет известной писательницы мадам де Севинье был напечатан в коллективном сборнике в 1659 году. Через три года появляется историческая новелла «Принцесса Монпасье», а в 1669–1671 печатается двухтомный барочный роман «Заида», наполненный восточной экзотикой, приключениями и вставными новеллами. Поскольку в XVII веке занятия литературой считались для женщины неприличными, роман был опубликован под псевдонимом и, вероятно, является плодом коллективного творчества. Из-за особенностей литературного этикета эпохи авторство некоторых произведений мадам де Лафайет остается сомнительным.

Появление в 1678 году самого значительного сочинения Лафайет – романа «Принцесса Клевская» также было анонимным. Имя автора появилось только в издании 1780 года. Роман вызвал бурный интерес у современников и сопровождался полемикой о жанре. Несмотря на то, что роман находился на периферии жанровой системы классицизма, в «Принцессе Клевской» легко обнаруживается родство с трагедийной коллизией. Борьба чувства и долга сосредоточена во внутреннем мире трех героев, место действия ограничено парижским салоном и загород-

ным именем, время – одним годом и несколькими месяцами. Повествовательная структура определяется диалогом и авторским анализом, внешнее действие представлено крайне скупо. Наконец, композиция романа включает пять частей: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминационную сцену и развязку. Сравнение же с традиционным романом «амадисовского» типа сразу обнаруживает радикальное несоответствие жанровому стереотипу. Роман мадам де Лафайет начинается с замужества, в то время как этот мотив обычно оказывался в финале. События, о которых рассказывает мадам де Лафайет, относятся к прошлому, но королевский двор XVI столетия изображен не как пространство героических деяний и благородных характеров. Борьба и интриги двух придворных партий образуют вневременную картину нравов, тем самым все события романа обретают высокий символический смысл.

После смерти Ларошфуко в 1680 году и мужа в 1683 году мадам де Лафайет вела уединённый образ жизни и не публиковала новых сочинений.

План практического занятия

1. Психология героя в литературе классицизма: составляющие и способы изображения.
2. Сюжет и конфликт в романе.
3. Функция историко-мемуарного материала.
4. Образ принцессы Клевской.
5. Госпожа де Шартр в идеологическом строе романа.
6. Особенности изображения мужских персонажей.
7. Стиль романа.
8. Приемы авторской рефлексии и психологического анализа.

Литература:

М.-М. Де Лафайет. Принцесса Клевская.

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

Женнет Ж. Фигуры II. Правдоподобие и мотивация. // Женнет Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1. – М., 1998. – С. 299–321.

Кожин В. «Принцесса Клевская» – первый психологический роман. // Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М., 1963.

Чекалов К. А. Мари-Мадлен де Лафайет и её творчество // М.-М. Де Лафайет. Сочинения. М., 2007.

Материалы к занятию

Пьер-Даниэль Юэ. Трактат о возникновении романов (1666):

<...> Действительно, есть основание удивляться тому, как далеко наш народ ушел вперед, при том, что мы уступили другим первенство в эпической поэзии и истории, – самые лучшие иноземные романы могут едва сравняться с самыми средними нашими. Мне кажется, этим преимуществом мы обязаны нашей изысканной галантности, которая, по моему мнению, является следствием той большой свободы, какую во Франции мужчины предоставляют женщинам. Последние в Италии и в Испании живут почти затворницами и отделены от мужчин столькими преградами, что их редко видят и с ними почти не разговаривают, так что искусство изящного обольщения там забыто, ведь для него редко предоставлялись возможности; все усердие мужчин уходит лишь на то, чтобы преодолеть трудности и добиться встречи, а когда это сделано, они пользуются временем, не тратя его на внешние условности. Но во Франции женщины живут по велению совести и, не имея никакой иной защиты, кроме целомудрия и своего собственного сердца, создали из них более мощную и надежную преграду, чем все замки, все решетки и вся бдительность дуэний. Так что мужчины вынуждены были преодолевать эту преграду обходительностью, и они употребили столько старания и ловкости, чтобы эта преграда пала, что создали целое искусство, почти неведомое в других странах. Именно благодаря этому искусству французские романы отличаются от других, и их чтение приносит такое наслаждение, что заставляет пренебречь более полезными книгами. Женщины первыми попались в эту ловушку: все уроки они черпали в романах и настолько презрели древнюю мифологию и историю, что уже и не понимали более тех книг, наивысшая красота которых основывалась на мифологии и истории. <...> Мужчины последовали примеру женщин, чтобы понравиться им. Они осудили то, что те осуждали, и прозвали педантизмом то, что еще во времена Малерба составляло неотъемлемую часть хорошего воспитания. Поэты, а вслед за ними все французские писатели вообще вынуждены были отказаться в своей практике от применения приобретенных ими знаний.

Так, хорошее начало привело к очень плохому концу, красота наших романов вызвала презрение в царстве словесности, и поскольку невежество произвело их на свет, они, в свою очередь, породили невежество. Я не требую вовсе запретить из-за этого чтение романов, если таковыми не злоупотребляют. Наилучшие вещи в мире всегда имеют какие-нибудь пагубные последствия, у романов могут быть и худшие, нежели невежество; я знаю, в чем их обвиняют: из-за них оскудевает набожность, они внушают дурные страсти, они развращают нравы. Все это может иметь место и иногда действительно случается. Но что только порочные умы не в состоянии обратить во зло? Слабые натуры сами себя отравляют и все обращают в яд, – из этого можно было бы сделать вывод, что не следует знать и историю, где приводится столько пагубных примеров, и мифы, в коих преступления как бы освящены примером самих богов. <...> В большинстве греческих и старых французских романов обращается мало внимания на благопристойность нравов, что объясняется порочностью времени, в которое эти романы создавались. Итальянцы были в этом отношении еще менее щепетильны, и я не понимаю, как Тассо и Гварини при всей тонкости их ума не почувствовали низменность непристойностей и двусмысленностей, которые омрачили красоту их пасторалей. Даже *Астрея* и некоторые французские романы, которые последовали за ней, все-таки не совсем благопристойны, но романы нашего времени, я имею в виду достойнейшие из них, настолько далеки от этого недостатка, что в них не найдется ни одного слова, ни одного выражения, которые могли бы неприятно поразить целомудренный слух, ни одного действия, которое могло бы оскорбить невинность. Мы <...> видим, что в них безнравственность и порочность после долгого и напрасного торжества кончатся позором и несчастьем, а честность и добродетель после долгих преследований, напротив, вознесены и прославлены. Душа, совершенно готовая предаться злу, находит опору в превратно понятых и неуместных примерах, она видит лишь начальную соблазнительность порока, не желая знать, к чему он приводит. Для нее зарождение и развитие предосудительной страсти – это нечто подлинное, достойное подражания, а конечный позор – выдумка. Причина такой путаницы кроется не в книге, а в дурных наклонностях читателя. Если мне скажут, что о любви в романах рассказывается так тонко и осторожно, что соблазн этой опасной страсти легко проникает в некоторые юные

души, я отвечу, что для молодых девушек, вращающихся в обществе, не только не пагубно, но даже некоторым образом необходимо иметь представление об этой страсти, чтобы отвернуться от нее, если она преступна, и быть в состоянии разобраться в ее уловках, и чтобы как подобает вести себя, когда цель ее честна и свята. Это совершенная истина, ибо доказано опытом, что те, кто меньше знают о любви, наиболее ей подвержены, и что ничего не понимающие в ней чаще всего оказываются обманутыми. Прибавьте к этому, что лишь чтение хороших романов снимает с юного ума университетскую ржавчину, служит его развитию и наделяет качествами, которые требует от него свет. Романы – это молчаливые наставники, которые приходят на смену преподавателям коллежа и по методу, дающему гораздо больше знаний и гораздо более убедительному, учат молодых людей, как говорить и как жить, и окончательно сдувают школьную пыль, еще покрывающую их. Я имею в виду лишь тех молодых людей, которым суждено вращаться в высшем обществе, где им не следует выглядеть смешными и где бы это часто случалось с ними, если бы они ничего не смыслили в языке, которым пользуется галантность; для тех же, кто призван вести жизнь неприметную и уединенную, знание любви и ее хитростей в высшей степени бесполезно. <...> Было бы преувеличением требовать, чтобы власти вменили чтение романов в обязанность, как и не стоит настаивать на том, что Платон предлагал в отношении мифов: сделать их изучение обязанностью матерей и кормилиц, ради воспитания детей – с тем, чтобы преподать им вымысел прежде, чем они познакомятся с правдой, и чтобы эти искусные выдумки лучше служили развитию их ума, чем материнский уход служит их телесному развитию; дабы воспитание матерей сменилось затем руководством наставников, под эгидой которых молодые люди прошли бы курс мифологии, то есть изучили бы мифы. Было бы излишне желать и того, чтобы романы читались вслух в школах, как читаются в настоящее время те древние поэмы, которые несмотря на то, что они полны низких и нечестивых выражений и примеров, противоречащих святости нашей религии, а иногда и благопристойности нравов, тем не менее безбоязненно предлагаются самому незрелому юношеству. Но для романов не слишком поздно требовать, по крайней мере, того, чтобы к ним, когда они покоряются законам скромности и целомудрия, терпимо относились критики, и чтобы на них смотрели как на театр и на бал <...>. Так что я вполне присоединился

бы к мнению Платона, желавшего, чтобы существовали ценители мифов, которые бы выбирали хорошие из них и отвергали плохие.

К. А. Чекалов. Мари-Мадлен де Лафайет и ее творчество:

Мир для героев госпожи де Лафайет преисполнен сердечных опасностей. В этом они сродни барочным героям. Как избавиться от напасти страстей? Ведь столь глубокий мыслитель, как Паскаль, чья рефлексия во многих отношениях созвучна писательнице, считал их самой естественной склонностью человека («Рассуждение о любовных страстях»). *Retraite*, временный отдых – единственный путь преодолеть тиранию чувств. Тем более что распознать истинное чувство под покровом «кажимости» не всегда возможно. И здесь перед нами другая ключевая особенность лафайетовского универсума: мир полон обмана, притворства, иллюзий, декораций. Не случайно одно из ключевых понятий романа – *paraître*, которое вообще существенно для культуры XVII века. Собственно, оно звучит уже в первой фразе романа. Формулы типа «казалось, что...» также встречаются очень часто. И только мудрая госпожа де Шартр внятно произносит свой приговор кажимости: «видимость здесь почти никогда не совпадает с истиной». Все это близко тому видению мира, которое представлено в «Максимах» Ларошфуко, приверженного представлению об обманчивой видимости, характерному еще для святого Августина.

Страсти вносят смятение в души героев, которые ходят по краю пропасти. Так рождается необходимость обдумывания чувства при помощи произнесенных про себя монологов («солилогов»). «Принцесса Клевская» считается одним из этапов на пути формирования структуры внутреннего монолога, столь важного для литературы XX века. Причем смятение героев госпожи де Лафайет не ведет к дисгармонии, прозрачность языка сохранена, хотя на их поступки падает отблеск неуверенности. Несмотря на всеведение повествовательной инстанции, искусство повествования в «Принцессе Клевской» приводит нас к постепенной эмпатии, заражению, и мы порой оказываемся на позиции главной героини.

Интересно, что излечение от страсти совпадает у принцессы Клевской с недугом. Тут можно снова вспомнить Паскаля, его «Молитву об использовании во благо болезней», где путь к Богу пролегает через физическую неспособность наслаждаться прелестями мирского.

Только так душа видит, «что в своем ослеплении ставила превыше всего любовь к миру». Правда, Бог почти совершенно не упоминается в романе (точнее, упоминается лишь единожды), но это вовсе не значит, что соответствующее трансцендентное измерение для госпожи де Лафайет не значимо. Просто она пишет «галантную историю» и потому спиритуальное начало прячется между строк. Сакральное и светское не должны смешиваться – это и веление жанра, и требование христианской доктрины эпохи госпожи де Лафайет. Так или иначе, в финале принцесса Клевская уходит в монастырь. И это уже явный протест по отношению к светской системе ценностей.

Сцена признания Клевской мужу о своей любви к Немуру – одна из ключевых в романе и вместе с тем часто привлекающая внимание критики (включая М. Фуко). Оно происходит в павильоне в Куломье, причем Немур тайком подслушивает его. Признание изобилует лакунами: не все здесь проговорено до конца, а самое главное – предмет страсти не назван. В признании Клевская представляет себя в героическом ореоле, и тем не менее оно проваливается, не достигает своей цели. Дальнейшее развитие действия во многом разворачивается под знаком этого провала. В реальном мире героический персонаж приходит в столкновение с действительностью.

Мы уже обращали внимание на значимость госпожи де Шартр в системе образов романа. Есть все основания считать ее четвертым главным героем «Принцессы Клевской» – и это притом, что уже в конце первой части она сходит со сцены. Женщина исключительной добродетели, она внешне как будто бы принадлежит двору и наделена всеми ценными при дворе атрибутами – красотой, умом, высоким положением в обществе, добродетелью. Но на самом деле она отделена от него по ряду признаков и в конечном итоге отвергается им.

Существенно, что именно по отношению к госпоже де Шартр автор романа употребляет слово *vertu*. Причем это такая добродетель, которая в большой степени связана с долгом. Лаконичная, но действенная этическая система госпожи Шартр соотносится с героической этикой первой половины XVII века. Только служит она не славе, а ценностям семейным, спокойствию семейной жизни и возвышению в социальном плане. Настороженное отношение к проявлениям собственного «я» – важный урок госпожи Шартр. Правда, ей ведомы и не прямые

пути к истине— чтобы отвлечь дочь от Немура, она фактически прибегает к яду ложных похвал и ведет себя едва ли не как галантная дама. Но на поверку галантный стиль жизни подвергается в романе развенчанию, и прежде всего — в устах все той же госпожи де Шартр. И действительно, одним из важнейших признаков галантности является легкомысленное отношение к любви, тогда как госпожа де Шартр и ее дочь занимают прямо противоположную позицию. Галантность — это молчаливое узаконивание непостоянства и признание свободы каждого из партнеров, пусть даже и связанного брачными узами; для героинь госпожи де Лафайет эти узы священны.

ЛИТЕРАТУРА РОКОКО И ПРОСВЕЩЕНИЯ

«РОБИНЗОН КРУЗО» ДАНИЭЛЯ ДЕФО: ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН И РОМАН-ПРОПОВЕДЬ

Даниель Дефо (1660–1731) – английский писатель, журналист. Один из основоположников европейского романа нового времени.

Дефо родился в Лондоне в семье пуритан-диссидентов (противников англиканской церкви). Даниеля отдали на обучение в пуританскую духовную академию, но, обладая бурной предприимчивой натурой, религиозным проповедником он не стал. Коммерческие предприятия не приносили Дефо стабильного дохода, несколько раз он объявлял себя банкротом. Заметных успехов он добился как журналист, автор памфлетов, постоянно выступавший с проектами разнообразных изменений и преобразований.

Дефо было пятьдесят девять лет, когда появился роман о Робинзоне Крузо. Неожиданный успех навел автора на мысль о продолжении истории своего героя. Вторая часть романа была напечатана в том же 1719 году, третья – год спустя.

За «Робинзоном Крузо» последовали: приключенческие романы «Молль Флендерс» (1722), «Полковник Джек» (1722), «Роксана» (1724); морской роман «Капитан Синглтон» (1720); исторические романы «Мемуары кавалера» (1720) и «Дневник чумного года» (1722). Можно сказать, что Дефо стоит у истоков нескольких жанровых модификаций романа.

Сюжетное ядро романа о Робинзоне было подсказано очерком о матросе Александре Селкирке, который был высажен на остров Хуан Фернандес за неповиновение капитану, где и провел в полном одиночестве четыре месяца. История Селкирка была подробнейшим образом рассказана в журнале «Англичанин» в 1713 году. К концу четырехмесячного пребывания на острове Селкирк обрел душевный покой и ощутил гармонию естественной жизни. Очерк завершается назидательным выводом: «Счастливее всех тот, кто ограничивает свои желания одними естественными потребностями; у того же, кто поощряет свои прихоти, нужды возрастают наравне с богатством».

Представленный в очерке факт у Дефо трансформировался в развернутое повествование, в котором сочетались занимательность, эффект достоверности и философский смысл. Установка на занимательность и достоверность считывается в полном названии романа: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля кроме него погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим». Эффект достоверности усиливается благодаря естественности тона и незатейливости перволичного повествования. Значительное место в романе отведено разного рода перечням, спискам, подсчетам и измерениям, а изготовление любой вещи подвергается подробнейшему протоколированию. За счет этого возникает ощущение, будто читатель сам проживает с Робинзоном его жизнь. Однако, подобного рода «универсализация» повествования не может основываться лишь только на достоверном описании действий и событий. У романа есть еще как минимум два взаимосвязанных смысловых пласта, восходящих к протестантской доктрине и просветительской философии, что позволяет воспринимать повествование как аллегорию человеческой жизни. Библейские аллюзии, возникающие в самом начале романа, поддерживаются организацией его сюжета, воспроизводящего структуру пуританской проповеди. В этом смысле обретение героем понимания смысла и цели собственной жизни подобно возвращению человека к Богу, за что Робинзон получает вполне материальное вознаграждение в финале. Так же давно замечено, что герой в начале романа подобен *tabula rasa* английского философа Джона Локка. Труд, приобретение опыта заполняет чистую доску и делает человека человеком. Важную роль в становлении Робинзона играет разум, анализирующий и умиряющий естественную природу страстей в душе героя и цивилизующий дикость необитаемого острова. Наконец, философско-религиозный смысл романа не противоречит восприятию его как своеобразного гимна предприимчивому буржуа – герою Нового времени.

Вторая и третья части «Робинзона Крузо» и по глубине содержания и по художественным достоинствам уступают первой. В них речь идет о жизни и делах Робинзона после того, как он покинул остров, – о

его торговых путешествиях в Индию, Китай и Сибирь, об организации им колонии поселенцев на том острове, где прежде он жил в одиночестве. Робинзону приходится преодолевать многие препятствия, однако теперь это уже не столько приключения, сколько деловые авантюры, торговые сделки и спекуляции, да и сам Робинзон показан как ловкий предприниматель. Третья часть романа содержит дидактические рассуждения Робинзона о жизни.

«Робинзон Крузо» оказал влияние на развитие литературы, философии и политической экономии XVIII в. Его идеи и образы преломились в творчестве писателей и мыслителей многих поколений. Они получили отклик в «Кандиде» Вольтера, в работах о воспитании Руссо, в «Фаусте» Гете.

План практического занятия

1. Как понимала природу человека эпоха Просвещения? Как виделось место человека в мироздании?
2. Структура пуританской проповеди («доктрина», «доводы», «приклад» – урок, извлекаемый из доктрины) и структура романа:
 - Какой эпизод романа содержит в себе «доктрину»?
 - Какой философский смысл Дефо вкладывает в «доктрину»? Как видит новая просветительская эпоха место человека в Великой Цепи Бытия?
 - Как история Робинзона Крузо подтверждает правоту его отца?
 - Какой урок извлекает для себя герой?
3. История духовного прозрения Робинзона Крузо.
4. Как Дефо добивается эффекта достоверности повествования?
 - Прокомментируйте название романа и его функцию.
 - Какие жанровые формы использует Дефо?
 - Выберите и прокомментируйте эпизод, показывающий внимание автора к детали.
5. В чем источник занимательности романа?
6. Образ одиночества в романе. Понятие робинзонады.

Литература:

Урнов Д. Робинзон и Гулливер. М., 1973.

Практические занятия по зарубежной литературе / Под ред. Н. П. Михальской и Б. И. Пуришева. М., 1981. С. 90–96.

Папсуев В. В. Даниэль Дефо-романист: К проблеме генезиса романа Нового времени в английской литературе XVIII века. М., 1983.

Гуминский В. М. Путешествие // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 839–841.

Лавджой А. Великая цепь бытия. История идей. М., 2002.

Материалы к занятию

Александр Поуп. Опыт о человеке (1734):

«Бог начал цепь, навек связавши ей
Существ эфирных, ангелов, людей,
Зверей и рыб; нельзя постичь итога
Ее пути, идущего от Бога
До нас и дальше; как нельзя, чтоб связь
В цепи существ великой порвалась,
Иначе равновесие на свете
Нарушится; ни третье, ни сто третье,
Ни даже миллионное звено
Нельзя сместить, как ни мало оно.
Наш мир – лишь часть в необозримом целом,
Но связанная с ним одним уделом;
Разрушья он, запаянный в мирах,
И Целое обречено на крах;
Задумай он покинуть ось земную,
И ринутся планеты врассыпную;
А потесни мы Ангелов с высот, –
И лопнет цепь, и мир на мир падет,
И вся природа к Божьему подножью
Прихлынет враз, охваченная дрожью!»

(Перевод И. Кутика)

Артур Лавджой. Великая цепь бытия. История идей. Лекция VI. Цепь бытия в мысли XVIII в. Место и роль человека в природе:

«В восемнадцатом столетии концепция вселенной как цепи бытия и те принципы, что лежали в основе этой концепции – принципы

изобилия, непрерывности, градации – получили самое широкое распространение и общее признание. <...> Наравне со словом “Природа”, выражение “Великая цепь бытия” было священной коровой восемнадцатого века... <...> на ней настаивали оба философа конца семнадцатого столетия, что пользовались самой значительной репутацией и наибольшим влиянием в последующие полвека. Локк не менее упорно, хотя и не так велеречиво, как Лейбниц, повторял этот тезис: “<...> если мы обратим внимание на бесконечную силу и мудрость творца, у нас будет основание думать, что в величественной гармонии все-ленной, великой цепи и бесконечной благодати ее строителя соответствует то, чтобы виды сотворенного восходили от нас к его бесконечному совершенству точно так же плавными переходами, как они постепенно нисходят от нас”. <...> Человек <...> является “средним звеном” в том смысле, что опосредует собой переход от существ, обладающим лишь восприятием к существам разумным. Может ли человек гордиться этим или это унижительно для него? Для поэта Юнга, истолковывающего понятие о срединном месте буквально, <...> человек это

Distinguished link in being's endless chain,
Midway from nothing to the deity.

[Заметное звено в бесконечной цепи существ,
Расположенное на пути от Ничто к Божеству.]

<...> Аддисон <...> видит в срединном положении человека, опосредующего животную и разумную природы, основания для гордости... <...> порядок, то есть иерархическая градация, есть то, что повсеместно утверждается божественным разумом, есть основополагающая предпосылка оптимизма в “Опыте о человеке”. <...> Поуп <...> указывает, что причиной отпадения человека от “природного состояния”, то есть “царства Божьего”, был грех гордыни<...>.

<...> Благо каждого существа того или иного ранга состоит – это казалось само собой разумеющимся – в соответствии своему классу, в проявлении того, что есть его Идея, идея, определяющая его место в общем ряду. Существует, следовательно, специфически человеческое достоинство, к нему человек и должен стремиться – достоинство, не

совпадающее ни с достоинством ангелов и Бога, ни с достоинством неразумных тварей. И домогаться положения созданий, расположенных в космической иерархии выше, или подражать их поступкам также аморально, как опускаться до тварей, пребывающих ниже. Метод такой этики – придерживаться того естества, которым мы наделены, наших специфических склонностей, желаний, природных способностей, и понимать свое благо как их баланс и практическое применение. А поскольку человек занимает не слишком высокое место, поскольку он соединяет в себе и животное, и разумное, то мудрость его состоит в том, чтобы помнить о пределах, положенных ему, и держаться их.

Главным, хотя и не первым, апостолом этики срединного звена был Поуп:

The bliss of man (could pride that blessing find)
Is not to act or think beyond mankind:
No pow'rs of body or of soul to share,
But what his nature and his state can bear.

[Блажество человека (могла б гордыня указать на это благо?)
Не в том, чтоб действовать иль думать не как человек:
Не в том, чтобы разделять силы тела и души,
Но в том, чтобы быть в состоянии вести себя согласно своей
природе и положению].

<...> Руссо в “Эмиле” вторит поучениям Поупа: “О человек! Придерживайся своих пределов, и ты более не будешь жалок. Оставайся на том месте, что отвела тебе Природа в цепи бытия и ничто не сможет вынудить тебя выпасть из нее... Человек силен, когда довольствуется бытием, которое есть он сам; он слаб, когда желает возвыситься над человеческим”.

Эти моральные настроения чаще всего получают выражение в постоянном осуждении “гордыни” <...>. Гордыня – это прегрешение “против законов порядка”, то есть восходящей градации; это попытка “противодействовать Первопричине”, посягнуть на сам универсум.

<...> “порядок”, то есть иерархическая градация, есть то, что повсеместно утверждается божественным разумом <...>. Доктрина цепи бытия давала, таким образом, метафизическую санкцию требованиям

англиканского катехизиса: каждый должен честно трудиться “дабы исполнить свой долг в том месте” – космического или общественного порядка – “в которое Богу было угодно поместить его”. Стремление к изменению своего места в общественной иерархии есть “нарушение законов порядка”».

Структура пуританской проповеди.

В проповеди высказывание основывалось на анализе библейского текста, который давал материал для самого высказывания. За библейской цитатой следовало ее краткое пояснение, составляющее «доктрину». Затем цитата разбивалась на несколько понятий, значение которых выявлялось в проповеди, образуя аргументы проповедника, «доводы». Общее движение осуществлялось от общего к частному, от неизвестного к известному. За детальным разъяснением каждого из пунктов в проповедях следовало по пунктам же расписанное «использование» доктрины, так называемый «приклад» (uses, application). Обобщая доводы, проповедник показывал, как именно доктрина связана с духовной жизнью слушателей, извлекал для них урок.

Перри Миллер. Новоанглийское мышление:

«...Пуритане начинали с чтения [библейского] текста, выстраивали аргументацию в порядке, определяемом логикой, <...> не прибегали в финале к цветистой и выпренокной речи, риторическому нарастанию [как это делали англиканские проповедники]».

«ПУТЕШЕСТВИЯ ГУЛЛИВЕРА» ДЖОНАТАНА СВИФТА КАК РОМАН-ПАМФЛЕТ

Джонатан Свифт (1667–1745) – великий англо-ирландский сатирик, публицист и поэт, религиозный деятель, автор всемирно известных «Путешествий Гулливера».

Свифт родился в Дублине, его отец – мелкий судейский чиновник – умер до рождения сына. Окончил Тринити-колледж в Дублине. После Славной революции 1688 года перебрался в Лондон, где работал секретарем государственного деятеля сэра Уильяма Темпла. В 1694 году принял сан священника англиканской церкви. В 90-е годы активно занимается политикой, начинает писать памфлеты. С 1713 по

1727 год служит деканом (настоятелем) кафедрального собора Св. Патрика в Дублине. Добивается правительственных мер по улучшению положения граждан Ирландии, избирается почетным гражданином Дублина. В связи с ухудшающимся состоянием здоровья сосредотачивается на литературном творчестве. В 1726 году публикует первые два тома «Путешествий Гулливера», которые выдерживают три переиздания в течение ближайших нескольких месяцев и переводятся на иностранные языки. Конец жизни Свифта отмечен борьбой с болезнями. В 1742 году он переносит инсульт и оказывается недееспособным.

С творчеством Свифта связана сатирическая традиция английской литературы, преисполненная гражданского пафоса. В его взглядах уживался просветительский гуманизм и скептицизм, внимание к злобе дня и способность к философским обобщениям.

Десять лет работал Свифт над романом «Путешествия в разные отдаленные страны мира Лемюэля Гулливера, вначале хирурга, а затем капитана нескольких кораблей». Жанровая природа «Путешествий Гулливера» определяется соединением особенностей романной и памфлетной форм. Памфлетная основа проявляется в публицистичности и открытой подчиненности всей структуры произведения и созданных в нем образов нарочито тенденциозному замыслу автора. Вместе с тем образ Гулливера выполняет романские функции: связывая все части произведения, он становится его центром. Герой не ограничивается функцией наблюдателя, его позиция претерпевает изменения.

Произведение строится как роман путешествий фантастического характера. Каждый из эпизодов романа, помимо занимательности, включает в себе и более глубокий аллегорический смысл. Можно рассматривать путешествия Гулливера как историю обогащения и корректировки представлений человека о мире, которые так и остаются относительными.

Рассказывая о Лилипутии, Свифт сатирически изображает современную ему Англию. Порядки, законы и обычаи этой страны представляют собой карикатуру на монархический строй, парламентские партии, церковные разногласия. Свифт пользуется здесь памфлетным приемом доведения изображаемого явления до абсурда.

В Лилипутии Гулливер поражает всех своими размерами, но среди великанов просвещенной монархии Бробдингнега он сам выглядит лилипутом. Сатирой на науку, оторванную от жизни, является эпизод, связанный с пребыванием Гулливера в Лапуте.

Последняя часть романа отражает состояние человечества в образе звероподобных йеху, которым противопоставлена естественная простота и гармония общины добродетельных лошадей гуигнгнмов. Однако патриархальная гармония не выглядит утопическим идеалом и целью, к которой может стремиться общество, поскольку оно находится во власти прогресса.

План практического занятия

1. Памфлетное творчество Дж. Свифта и «Путешествия Гулливера» (преимственность проблематики и художественных приемов).
2. Жанровое своеобразие «Путешествий Гулливера» (роман-путешествие и его пародийный, сатирический, утопический и философский аспекты).
3. Трансформация просветительских идеалов в «Путешествиях Гулливера»:
 - композиция романа как способ воплощения концепции государства (I, II и III части);
 - представление об относительности понятий (контраст I и II частей);
 - изображение республиканского устройства (III часть);
 - естественно-научные воззрения XVIII века и вера в силу разума в III части;
 - идеи «естественного мира» и «естественного человека» (IV часть);
 - IV часть как итоговое философское обобщение.
4. Фантастика в романе как средство создания модели мира и как основа пародийности.
5. Сюжетная и смысловая роль Гулливера.

Литература:

Свифт Дж. «Путешествия Гулливера».

Брандис Е. П. Джонатан Свифт и его роман «Путешествия Гулливера» // Джонатан Свифт. Путешествия Лемюэля Гулливера. М., 1984. Т. 2.
Муравьев В. С. Джонатан Свифт. М., 1968.
Муравьев В. С. Путешествие с Гулливером. М., 1972.
Рак В. Д. Предисловие и комментарии составителя // Джонатан Свифт. Избранное. Л., 1987.

Материалы к занятию

Джонатан Свифт. Полное и правдивое известие о разразившейся в прошлую пятницу битве древних и новых книг в Сент-Джеймской библиотеке (1704):

<...> Сатира – род зеркала, где каждый, кто в него глядится, находит обыкновенно все лица, кроме собственного; и поэтому, главным образом, она встречает в свете благосклонный прием и мало кого оскорбляет. Но и в противном случае опасность была бы невелика: многолетний опыт научил меня не опасаться неприятностей со стороны тех, кого мне удавалось раздражить. Ибо хотя телесные силы напрягаются под действием гнева и ярости, силы умственные в то же время расслабляются, и все старания ума становятся тщетными и бесплодными.

<...>

С иного мозга можно лишь единожды снять сливки; так пусть же обладатель осторожно собирает их и расходует свой небольшой запас экономно, а пуще всего да остережется он ударов сильнейших противников, которые могут взбить их до состояния дерзкого безрассудства, а новых ему уже неоткуда будет набраться. Разум без знаний – это род сливок, которые за ночь скопляются наверху, и искусная рука сумеет их взбить; но, коль скоро они сняты, то, что осталось внизу, никуда не годится, разве что на пойло для свиней.

<...>

Итак, тот, кому будет угодно принять это построение и приложить его к государству ума, или ученой республике, легко обнаружит первичные основания разногласий между нынешними двумя великими воюющими партиями и выведет справедливые заключения о достоинствах каждой из них. Однако не так-то просто предугадать события и

исход этой войны; ибо горячие головы с той и с другой стороны разжигают нынешний раздор с такою силой, а всевозможные их притязания столь непомерны, что не допускают ни малейшей попытки достичь соглашения. Раздор этот впервые возник (как мне довелось слышать от одного старика, проживавшего по соседству) по поводу крохотного клочка земли, лежащего и находящегося на одной из двух вершин горы Парнас, из которых более высокой и обширной, видимо, с незапамятных времен спокойно владели некие жители, именуемые *древними*, а другую владели *новые*. Эти последние, недовольные своим положением, направили к *древним* посланцев с жалобой на чрезвычайное неудобство, причиняемое высокой частью Парнаса, которая заслоняет им вид, особенно на *восток*, а потому, во избежание войны, предлагали следующий выбор: либо *древние* соблагволят переместиться со всем своим достоянием на более низкую вершину, которую *новые* милостиво им уступят, а сами перейдут на их место, либо же реченные *древние* разрешат *новым* прибыть с лопатами и мотыгами и срыть реченную вершину до того уровня, какой те сочтут удобным. На это *древние* ответили, что никак не ожидали получить подобное послание от колонии, которой сами же милостиво разрешили расположиться в столь близком соседстве. Что же касается их собственного местопребывания, они здесь коренные жители и всякие разговоры об их переселении или какой-либо иной уступке им попросту непонятны. А если высота горы с их стороны заслоняет *новым* вид, то они этого устранить не в силах, но предлагают тем подумать, не вознаграждается ли с лихвою данный недостаток (буде таковой существует) тенью и укрытием, какие он доставляет. Предложить же сравнять или срыть их вершину можно лишь по глупости или невежеству: разве *новым* не ведомо, что эта сторона горы – сплошная скала, о которую разобьются их орудия и сердца, не причинив ей ни малейшего изъяна. А потому они советуют *новым* не мечтать о том, как бы унижить вершину *древних*, но постараться возвысить собственную на что они, *древние*, не только дадут свое согласие, но и будут изрядно тому поспешествовать. Все это с великим негодованием было отвергнуто *новыми*, которые продолжали настаивать на удовлетворении одного из двух своих требований, и в итоге разногласий вспыхнула продолжительная и упорная война, поддерживаемая с одной стороны решимостью и бесстрашием некоторых вождей и их союзников, а с другой – многочисленностью войска,

непрерывно пополняемого при всяком поражении новобранцами. В ходе этой распри были исчерпаны целые реки чернил, и злоба обеих партий неизмеримо возросла. Здесь следует заметить, что во всех битвах ученых мужей главным метательным средством служат чернила, переносимые особым снарядом, именуемым перо, и доблестные воины с каждой стороны с равным умением и свирепостью мечут в противника бесконечное число этих перьев, словно сражаются дикобразы. Пагубная эта жидкость была составлена ее изобретателем из двух снадобий, а именно из желчи и купороса, дабы они своими горечью и ядом не только отвечали в какой-то мере духу сражающихся, но и разжигали бы его. А коль скоро греки, когда после битвы они никак не могли решить, кто же все-таки победил, имели обыкновение воздвигать трофеи с обеих сторон, и побежденные бывали довольны тем, что несут равные издержки и тем самым сохраняют свое достоинство (похвальный древний обычай, успешно возрожденный недавно в военном искусстве), то и ученые мужи после жестокого и кровавого спора также вывешивают с обеих сторон свои трофеи, сколь бы худо ни обернулась для них распря. На этих трофеях пространно начертаны обстоятельства дела: полное и беспристрастное описание битвы, из чего явствует, что победа досталась той самой партии, которая их водрузила. Трофеи эти известны свету под разными названиями, а именно: *споры, доказательства, частные соображения, ответы, возражения, замечания, размышления, протесты, опровержения*. Они сами или их представители <...> вывешиваются на несколько дней во всех общественных местах для всеобщего обозрения, а затем самые важные и большие переносятся в особые хранилища, именуемые библиотеками, где они и остаются в помещениях, нарочно им предназначенных, и с того времени начинают именоваться *полемическими книгами*.

В эти книги чудесным образом исподволь проникает и там хранится дух каждого воина, пока тот жив, а после смерти сама душа его туда переселяется и вдохновляет их. Таково, по крайней мере, распространное мнение; но я считаю, что библиотеки подобны другим кладбищам, где, как утверждают иные философы, некий дух, которого они называют *brutum hominis* <человеческое скотство>, витает над памятником до той поры, покуда тело не разложится и не обратится в прах или станет добычей червей, после чего он исчезает или распада-

ется. Точно так же, можно сказать, беспокойный дух обитает и в каждой книге, покуда она не станет прахом или ею не завладеют черви, что с одними случается через несколько дней, а с другими позднее; а поскольку в полемических книгах обитают самые бесчинные духи, их обычно заключают в особое жилье, отдельно от остальных, и, опасаясь их междоусобной свары, наши предки для поддержания мира предусмотрительно решили приковывать их железными цепями. Такой способ был придуман по следующему случаю. Когда творения Дунса Скота впервые вышли в свет, их доставили в одну большую библиотеку, где отвели им особое помещение; но едва лишь этот автор там обосновался, как отправился навестить своего учителя Аристотеля, и оба они сговорились захватить силою Платона и стащить его со старинного места среди богословов, где он мирно обитал почти восемьсот лет. Попытка их удалась, и два захватчика воцарились с тех пор вместо него; но тогда же для соблюдения в будущем спокойствия и порядка было установлено, что все полемисты большого формата должны содержаться на цепи.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА АНТУАНА ПРЕВО «ИСТОРИЯ КАВАЛЕРА ДЕ ГРИЕ И МАНОН ЛЕСКО»

Антуан Франсуа Прево д'Экзиль (1697–1763) – французский романист.

Прево родился в семье королевского прокурора. Воспитывался в иезуитском пансионе, который покинул ради военной карьеры, но вернулся в орден, чтобы вновь оставить его из-за несчастной любви. В 1721 году принимает постриг в бенедиктинском монастыре. Занимается богословием. В 1728 году бежит в Голландию, а затем в Англию, где занимается литературным трудом, издает журнал «За и против», переводит произведения новейшей английской литературы на французский язык. Роман «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731) является седьмой частью его «Записок и приключений знатного человека, удалившегося от света». В 1733 году роман издан во Франции, но после обвинений в безнравственности подвергается запрету. Прево

удалось добиться разрешения вернуться на родину и получить прощение Папы. В 1753 году он перерабатывает роман, добавляя морализаторские рассуждения и сокращая скандальные эпизоды.

«Манон Леско» считается одним из ярчайших образцов литературы рококо. «Истоки художественного мироощущения рококо обнаруживаются в том кризисе интереса к большой Истории, ослаблении героического пафоса и повороте к частному, интимному существованию человека, которыми отмечена культурная атмосфера конца 17 столетия» (Н.Т. Пахсарьян). Роман Прево отчасти опровергает представление о рококо как «мире малых форм и неглубоких чувств» (Б. И. Пурришев). Характерная фривольность не становится здесь предметом изображения или стилистической доминантой. Прево дает историю страсти, которая оказывается выше и сильнее рассудка и морали. Роман является важным этапом становления психологической прозы в литературе Нового времени, а образ главной героини предвосхищает появление загадочной «роковой женщины» в романтизме.

План практического занятия

1. Эстетические принципы рококо. Место рококо в литературе XVIII века.
2. Пасторальная традиция и правда жизни.
3. Трансформация черт пикарескного романа в сюжете «Манон Леско».
4. Любовь и этика в романе. Роман как «назидательный трактат».
5. Особенности психологизма в романе.
6. Особенности героя-повествователя.
7. Образ героини и поэтика рококо.
8. Роль Тибержа в сюжете.
9. Значение американского эпизода.
10. Расхождения с эстетикой рококо в романе Прево.

Литература:

Пинский Л. Е. Рококо // Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002. С. 511–550.

Пахсарьян Н. Т. Роман А. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» // Пахсарьян Н. Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов. Днепропетровск, 1996.

Кожин В. Зрелость жанра. «Манон Леско» Антуана Прево // Кожин В. Происхождение романа. М., 1963.

Виппер Ю. Два шедевра французской прозы XVIII века // Аббат Прево. Манон Леско. Шодерло де Лакло. Опасные связи. – М., 1967. – С. 5–24.

Михайлов А. Малая проза Прево // Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. История одной гречанки. Новеллы. – М.: Правда, 1989. С. 5-32.

Баженова Л.Е. Манон Леско // Энциклопедия литературных героев. – М., 1998. – С. 249–250.

Материалы к занятию

Леонид Ефимович Пинский. Лекции. Рококо:

<...> Генезис романа в общих чертах ясен. Он восходит к психологическому роману XVII века. Независимо от Ричардсона, опираясь на французские образцы (отчасти на Дефо), Прево сохраняет в «Манон Леско» авантюрную оболочку. Но это не основное в романе, главное в нем – изображение психологии чувства. <...>

Первое впечатление от образа Манон – загадочность, которая отличает Манон от всех других образов XVIII века (кроме, пожалуй, Мишеньки Гёте). Весь роман строится на загадочности натуры Манон, поведение которой необъяснимо – она не корыстна, не просто распущенна. Автор наделяет ее даже скромностью. Она любит де Грие.

Впоследствии романтики причислили этот образ к «лику святых», т. е. чертей (Лорелея). На самом деле образ Манон лишь внешне связан с этими типами – по существу, он не демоничен, только касается демонического. Образ этот иррационален в том плане, что всякий образ иррационален, не переводим до конца на язык понятий. Загадочность Манон обусловлена верностью ее сердца при всей распущенности поведения и способности к измене. Это непонятно самому де Грие. Манон не жадна к деньгам, хотя и суетна, но этим она не выделяется среди других женщин. Ее изменчивость, таким образом, нельзя объяснить легкомыслием (первое впечатление автора от нее – скромность) <...>.

Загадочность Манон можно объяснить, перевести на язык понятий, но и после этого остается противоречие между чувственным восприятием ее образа и иррациональным элементом, присущим ему.

Сознание Манон как тип сознания отражает двойственность освобождения личности в буржуазном обществе. Феодалное общество знало лишь привилегии корпорации. Поэтому только с возникновением буржуазного общества начинается изображение частной жизни человека, появляется интерес к ней. Но права человека буржуазным обществом только провозглашены, а фактически человек закрепощается силами более невидимыми и более демоническими, чем в феодальном обществе. Человек в буржуазном обществе не властен над собой, он продает себя, свой труд, так же и женщина продает свое тело. Проституция существовала и раньше (например, каста проституток в Индии). Но лишь в буржуазном обществе она приобретает характер полной законности – человек свободен распоряжаться своим телом. Освобождение духа человека и закрепощение его материального существа приводит к двойственности сознания. Человек начинает различать два мира: мир внешний, мир материальной нужды – и мир души (который скрыт для него и обусловлен материальным миром). Возникает то, что называется раздвоенным сознанием; раздвоение это выступает как раздвоение души и тела: человек нравственно свободен, но материально связан. Его поступки обусловлены, а сознание свободно (Кант). Царство Божие внутри нас, а царство дьявола в мире. <...>

Эта раздвоенность выражена в Манон. Она любит де Грие душой и готова продать свое тело, не любя, для материальной выгоды, считая, что не изменяет при этом любимому. Манон удивительна, так как раздвоенность выступает в ней в сконцентрированном виде, в виде типическом, который представляет собой всегда нечто поразительное (ср., например, ее поведение при измене с Г. М.). Верность, которую она требует от кавалера, это только верность сердца. Дуализм здесь проявляется достаточно резко. Когда Манон называет де Грие «душа моя», ее обращение имеет символический смысл – он действительно ее душа. Сознание Манон проникнуто всецело тем принципом, что человеческое поведение зависит от обстоятельств, – как существо телесное человек вполне подвержен им и смешно требовать от него верности и постоянства. <...> Это поведение принципиально беспринципное, и Манон – воплощение этого принципа.

Де Грие – прямая противоположность ей. Очень характерен в этом смысле эпизод с присланной ему девушкой. Его сознание – здоровый инстинкт, цельность, принципиальность, и в этом смысле он так же противоположен Манон, как рыцарское общество – буржуазному. Он – «кавалер», он принадлежит всецело родовому сознанию феодального общества. Он – сама вера, благоговейная, безупречная и цельная. О мире он судит по себе и потому не может понять Манон, боится оскорбить ее даже при явной ее измене (первая измена Манон). Он всегда готов ее простить. Это настоящая преданность: де Грие живет только для Манон. Тип его чувства – тип рыцарского служения даме с моментального возникновения чувства (не рефлексированного) до момента ее погребения – «была зарыта шпагой, не лопатой». Он последний Роланд, у него есть даже такой же верный друг (впрочем, друг – обычное лицо в аристократической литературе). Его шпага – это «Дюрандаль» Роланда. В де Грие на первый план выходит рыцарское сознание, постоянное и неизменное, всегда равное себе (как у Дон Кихота). В нем выступают наивность и цельность рыцарского сознания, его субстанциональность и идеализм в лучшем смысле слова. Де Грие – идеал уходящего рыцарского, привилегированного общества. Старое общество показано в романе с лучшей стороны. Герой представляет оба благородных сословия этого общества: дворянство и духовенство. Де Грие одновременно – аббат. Кавалер и Манон – противоположны, как старое и новое. Даже имя Манон – имя простонародное, вульгарное, плебейское (брат ее – вульгарный солдат). Плебейское имя соответствует плебейскому образу ее чувства, прозаичности его, противоположной героическому сознанию де Грие. Поэтому он не в состоянии понять ее.

Но если бы эти два образа представляли только контраст, они бы отталкивались друг от друга. Сходятся лишь противоположности, имеющие общую основу. Такая общая основа есть между де Грие и Манон. Вся жизнь де Грие приводит его к Манон, к ее точке зрения. Его чувство влечет за собой потерю связи со своим сословием, он перестает быть кавалером. Материальная нужда делает из де Грие игрока, шулера, лицемера, убийцу, пикаро. С известной стороны, кавалер – это деградирующее рыцарское сознание, а Манон – сознание очень раннее, еще не циничное, как в зрелом буржуазном обществе. К тому же не может быть категорической морали в обществе привилегированном.

Там, где есть корпоративные привилегии, не может быть универсальной этики. Сколько социальных групп, столько этических норм. Поэтому в разложении дворянского общества – цельность и простодушие аморальности. Распущенность может сочетаться со скромностью (когда нет сознания глубокого значения морали – то нет и цинизма, когда от морали отказываются). Де Грие начинает рассуждать, <...> требовать снисходительности к себе. Он вполне зависит от обстоятельств, кроме лишь своего чувства. Сходство его с Роландом только в его любви.

С другой стороны, Манон не так далека от де Грие как кавалера. Она по сознанию близка маркизам XVIII века в своей чистосердечной аморальности. У Манон нет вкуса к жизни без удовольствий, что характерно для времени регентства. У нее нет рефлексии оплакивания своего падения, мелодраматизма мещански честного их осознания. Это отличает ее от «падших созданий» романа XIX века (у Э. Сю, Бальзака). Она цельна и поэтична. Такой тип женщины близок де Грие. Романтики будут придавать ей «роковые» черты. Но Манон – вполне реалистический образ.

И в то же время в ней есть особая поэтичность: в простом и наивном чувстве – поэзия образа Манон. Она принадлежит той же исторической почве, что и де Грие. Она почти женщина его круга, так же как он для нее образцовый любовник. Таким образом, полной противоположности между ними нет. Полную противоположность представляют другие образы романа – Тиберж и брат Манон. Тиберж идеален именно потому, что не живет в настоящем мире. В брате Манон Леско сосредоточена вся мерзость мира Манон, где все продажно, вплоть до сестры. Тиберж и Леско – свет и тень романа, тогда как Манон и кавалер – живая светотень.

<...> Прево нельзя отнести к просветителям. Он не обладает их достоинствами, он ограниченней их, он смотрит на мир глазами человека своего общества. Хорошее для Прево есть только в «хорошем» обществе. В его сознании нет демократизма просветителей, и у него совершенно нет сатирического подхода к изображению мира регентства. Герой Прево окружен хорошими людьми: отец, Тиберж. Мир показан с хорошей стороны, добродетель вознаграждается по заслугам

<...>. Только иногда на заднем плане романа выступает образ откупщика, который может все купить. Но критического пафоса у Прево нет абсолютно, и в этом его основное отличие от просветителей.

Однако Прево не обладает и недостатками просветителей. Это сказывается в построении образа. Метод изображения полной зависимости человека от обстоятельств <...> отсутствует в романе. Манон живет в тех же условиях, что и кавалер, однако поведение их различно. Значит ли это, что Манон не зависит от условий? Нет, конечно, зависит, но не от тех, которые ее непосредственно окружают. Она продукт среды, но среды исторической, не биологической, что и придает ее образу жизненность <...>.

<...> В своем романе Прево демонстрирует новый тип интереса к герою. Манон – первое явление характерного в истории романа. В старом романе наблюдались интерес к достоинству, высоте образа (в плутовском романе – образцовый мошенник; образцовый средний человек – Робинзон). Прево интересуется своеобразное, неповторимое. Это различие не абсолютно. И старый герой – уже личность, но важно, что новый – уже не герой в первоначальном смысле слова. Интерес к простому величию сменяется интересом к сложному, хотя менее высокому. В старом романе интересно действие (натура простая), в новом – поступок (внутренняя жизнь). Деление на авантюрный и психологический романы в общем формалистично. Но в авантюрном романе действуют простые натуры. Де Грие интересен в старом смысле, поэтому он, носитель авантюрного начала, на втором плане. На первом – Манон, с точки зрения ее поступков. Она – продукт среды более широкой, к сознательному пониманию которой литература дошла лишь в XIX веке.

Если бы просветитель взялся за изображение падшей женщины, то он бы сделал ее образ вполне ясным как образ слабого существа, находящегося под давлением среды <...>, изобразил бы ее либо сатирически <...>, либо как сгусток цинизма этого общества <...>. Во всех случаях это не была бы Манон с ее обаятельной жизненностью, она не была бы характером.

Метод Прево наивен. Прево видит свой образ, но не понимает его, хотя и пытается осмыслить. <...> Назидания, которые он делает, не органичны, внешни. Так, в предисловии он объясняет, в чем назидательность изображения «недостойных» людей в привлекательном свете.

<...> К нравственным общим положениям надо добавить жизненный опыт, и чтение таких произведений, как «Манон Леско», должно заменить его. Это, конечно, очень наивно, и подобное рассуждение написано после того, как Прево «увидел» Манон и вдохновился ее образом.

Художник всегда прежде всего видит мир. Творческий процесс нельзя объяснить только сознательным подходом. Художник больше или меньше осознает то, что он творит, и Прево принадлежит здесь к более наивным художникам.

<...> Читатель XVIII века не рассматривал «Манон Леско» как философский роман, <...> читая, плакали, но считали Прево плохим писателем – ничему не научил, нет философии <...>.

<...> Лексика вполне характерная для рококо – «изящный», «очаровательный», «прелестный». Такой лексики нет у м-м Лафайет, она появляется в XVIII веке, но от рококо Прево отличает изображение чувства сильного, демонически властного. Прево показал роковую власть страстей. У Лафайет – герой все же властен над своим чувством. Рококо знает либо легкую влюбленность, либо холодный разврат. Де Грие магнетизирован страстью. Вся книга – это «песнь торжествующей любви». Весь мир ничего не стоит в сравнении с любимым предметом. Это высокая страсть, доходящая до безумия. Трагично композиционное обрамление. Автор видит героя в фатальные моменты его жизни. Характерны малофигурная композиция, интенсивный метод. Герой предвидит свои беды, но не стремится избежать их. Композиционный прием – рассказ об уже прошедших событиях, о роковой силе, влекущей героя к гибели, – сближает Прево с Расином (Орест). Но у Расина нет интереса к загадочному. Прево как писатель дворянского, рыцарского сознания еще связан с культурой салонов XVII века, из которой вырастает критическая мысль Просвещения.

«ИСТОРИЯ ТОМА ДЖОНСА, НАЙДЕНЬША» ГЕНРИ ФИЛДИНГА КАК «КОМИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ»

Генри Филдинг (1707–1754) – английский романист и драматург. Родился в семье военного. По материнской линии происходил из знатного рода. Генри был отправлен в Итон, где весьма преуспевал в занятиях. Будучи весьма легкомысленным молодым человеком, желавшим

поправить свое материальное положение выгодной женитьбой, Филдинг тем не менее зарабатывал себе на жизнь сочинением пьес. В 1728 году он стал студентом Лейденского университета, обучаясь литературе, углубляя свои знания классиков. По прошествии 18 месяцев вернулся в Лондон и продолжал свою деятельность драматурга. Ведя светскую жизнь и промотав поместье матери, Филдинг продолжал писать для театра. В 1736 году он взялся за организацию нового театра, для открытия которого написал сатирическую комедию «Паскен» (“Pasquin”), направленную против политических и религиозных споров. Акт о цензуре, принятый в 1737 году, положил конец драматургической карьере Филдинга. Он сделался адвокатом и журналистом. Вскоре Филдинг почувствовал, что здоровье его ухудшается, и дальнейшие занятия юриспруденцией невозможны. В 1740 году вышел роман Ричардсона «Памела», который сразу же завоевал невероятную популярность. Филдинг немедленно откликнулся на него пародийным по характеру произведением «Апология жизни миссис Шамелы Эндрюс». Через два года опубликовал роман «Приключения Джозефа Эндрюса и его друга мистера Абрагама Эламса». В 1746 году он начал писать роман «История Тома Джонса, Найденыша», который был опубликован в 1749-м. «Том Джонс» был восторженно принят публикой, исключая литературные круги. Следующий роман «Амелия» (1751) имел большой коммерческий успех, не сравнимый со всеми предыдущими произведениями. Однако художественным творчеством он больше не занимался. Главное его занятие отныне – журналистика. В октябре 1754 года Филдинг умер.

Филдинг считается основателем английского современного романа. Сам он определял этот жанр «как комический эпос в прозе». Отказавшись от эпистолярной прозы Ричардсона, Филдинг пошел оригинальным путем, создавая удивительно яркие жизненные характеры. Называя свои романы подражанием Сервантесу, он открывает богатый внутренний мир своих персонажей, изображает динамику развития характера, рисуя нравы и облик эпохи. В предисловии к «Джозефу Эндрюсу» он писал, что отдает себе полный отчет в том, что комический эпос в прозе должен существенно отличаться от комедии и от трагедии. Он хотел создать произведение с большим количеством событий и большим числом различных характеров. Филдинг создал новый тип

романа, в котором место возвышенного заняло комическое и достойное иронического и даже сатирического изображения, но характеры были взяты им из жизни.

«История Тома Джонса, Найденыша» относится к числу лучших произведений Филдинга. Роман отличает динамика повествования, роль каждой отдельной детали, умение вовремя дать диалоги, прервав описание или повествование. Большое количество персонажей и сюжетных линий, экономное использование выразительных приемов, верных характеристик сделали этот роман классическим образцом повествовательной романной формы. Жизнь Тома Джонса представляет собой постоянную борьбу между честностью и соблазном, причем каждый раз то одно, то другое качество одерживает верх, что естественно для обыкновенного человека, негероической личности. Отголоски Дон Кихота видны и здесь: Патридж, школьный учитель, ставший цирюльником, – это своеобразный Санчо Панса.

«Амелия» (1851) представляет собой совсем другой тип романа. Здесь нет панорамного изображения действия, множества персонажей, место действия ограничено Лондоном. Это роман семейный, изображающий с не меньшим мастерством психологию личности под давлением обстоятельств.

Влияние Ф. на последующую литературу огромно. Техника его романов остается во многих отношениях непревзойденной, характеры – образцом психологической убедительности и правдивости.

План практического занятия

1. Авторское определение жанра «комическая эпопея» («комедийная эпическая поэма в прозе», «героико-историко-прозаическая поэма»):
 - Специфика фабулы и действия.
 - Характер персонажей «комической эпопеи».
 - Особенности слога.
 - Соотношение «серьезного» и «смешного».
 - Роман как «история» и автор как «историк»: проблема статуса повествования и повествователя.

2. Повествователь и читатель в структуре произведения. Взаимоотношения героев и повествователя. Функция вступительных глав к каждой книге.
3. Вопрос о человеческой природе в произведении.

Литература:

Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша.

Филдинг Г. «Предисловие автора» к роману «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абрама Адамса».

Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966.

Соколянский М.Г. Творчество Генри Филдинга. Книга очерков. Киев, 1975.

Соколянский М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблемы типологии. Киев-Одесса, 1983.

Материалы к занятию

Леонид Ефимович Пинский. Лекции. Английское просвещение:

<...> Филдинг выступает против поверхностного суждения о жизни. Человеческая природа гораздо гибче и в то же время мягче, чем думают люди типа Сквирра и Твакума. Именно поэтому мораль без пятнышка представляется ему подозрительной. Весь роман построен на противопоставлении Тома Джонса, природы человека в ее естественной форме, и Блайфила – испорченной натуры. Но внешне с детства они обнаруживают себя не так, как можно было бы предположить. Том ведет себя отнюдь не примерно, тогда как Блайфил – образец добродетели. Дурные стороны Тома вытекают из его хороших наклонностей, тогда как добродетельное поведение Блайфила связано с его внутренней испорченностью (реакция обоих на болезнь и выздоровление отца). Поступок неблагоприятный – измена Тома Софье с Молли – следствие хорошего расположения духа, вызванного выздоровлением приемного отца. Том – хороший парень, из которого Филдинг не думает делать образец. В нем нет ничего порочного, он легко отдается своим страстям, в основе которых никогда не лежит дурное. Он не чувствует за собой никакой вины, принципы жизни в нем еще не выработаны, и поэтому он совершает ряд неблагоприятных поступков, являющихся следствием его юности и «аппетита к жизни». Он потом исправится. Блайфил же, наоборот, – внутренне порочный человек, знающий о

своей порочности и о необходимости скрывать ее. Он всегда насто-роже, никогда не бывает откровенен. Вывод из этого противопоставле-ния один – недостаточность поверхностного суждения о людях.

Снисходительность Филдинга к заблуждениям, связанная с лю-бовью к человеческой природе, роднит его с гуманистами Возрожде-ния (Рабле и его отношение к Панургу). По художественной же манере (не по тону) Филдинг ближе всего Сервантесу. Обязательная «донки-хотовская» пара, введенная Сервантесом в свой роман, проходит от-ныне через весь путь развития английского романа. Том Джонс – свое-образный Дон Кихот сердца. Он столь же непосредственно отдается своим чувствам, как Дон Кихот верит в свое высокое призвание. Он так же странствует по свету и восстанавливает справедливость, так же страдает от недостатка здравого смысла. Поэтому ему нужен Санчо Панса – Патридж, который поступает к нему на службу с самого начала его странствий и верно служит. Патридж такой же трус и обжора, как Санчо. Существенно то, что герой-джентльмен представлен в сопро-вождении народа, что характерно и для Дон Кихота.

Через виверскую мысль, наследницу Ренессанса, и снисходитель-ность к человеку Филдинг приходит к тому широкому взгляду на мир, который характеризует Возрождение. Но герой Возрождения вызывает нашу любовь своим характером, масштабом – герою же Филдинга не-достаёт характера, он зависит от условий и именно поэтому заслужи-вает снисхождения. Он – не герой, но только лицемеры станут осуж-дать его. Человек зависит от среды – это то новое, что вносит реализм Просвещения сравнительно с Возрождением.

Манера изображения человека у Филдинга отличается от манеры других писателей, бывших до него, которые описывали характер одной краской. Характер героя вполне проявлялся в каждом его слове, по-ступке – поверхность соответствовала сущности.

Совсем иное у Филдинга: поверхность и сущность героя состав-ляют контраст, светотень, несколько элементарную, но это уже преодо-ление рационалистической простоты, которое получит свое развитие и крайнее выражение в литературе романтизма.

В противоположность рисунку классицистов у Филдинга появля-ется колорит – это высшая точка рационалистической характеристики, переходящая почти в сентиментализм.

<...> В первой части «Тома Джонса» герой показан на фоне семейной жизни <...>. Во второй – герой выходит в большой мир.

<...> В начале романа представлен микрокосм: человеческая природа в простом «неподперченном» виде. Часть окружающих Джонса членов семьи расположена к нему доброжелательно, часть – враждебно. Английский роман до Голдсмита не склонен особенно идеализировать семейные отношения: в них всегда присутствует элемент вражды.

Выйдя из семьи, Том Джонс попадает на «большую дорогу жизни». Лондон показан всесторонне. Здесь также находятся у Тома и друзья и враги.

Роман семейный перерастает в социальный. Преодолевается узость содержания («комнатность»), роман становится широким полотном с разнообразными типажам. <...> Роман обретает гибкость и подвижность, которая присуща ему в Новое время и кажется иногда бесформенностью. Роман тяготеет к эпосу. <...> Все действующие лица так или иначе соотнесены с героем, несамостоятельны. Они – моменты его жизненного развития. Их взоры устремлены к герою. Все относятся к нему неравнодушно. Действующие лица не исчезают – они проходят до конца. Чужие оказываются родственниками. Патридж – возможный отец Тома. Дженни Джонс – возможно, мать. Герой путешествует, и не создается впечатления, что он один среди чужих людей. С ним всюду Патридж, все наслышаны о нем, о его приемном отце. Он везде и чувствует себя, как в своей деревне. Это особый принцип изображения мира, как большой семьи. В плутовском романе все равнодушно к герою. Он заводит лишь беглые знакомства. Это связано с официальным показом жизни в XVII веке. Семейный принцип изображения мира продолжается в английском романе XIX века. Вокруг Пиквика – все знакомые люди. В большом городе, как в большой деревне, он все время встречает знакомых людей. Этого совершенно нет у Бальзака и вообще во французском романе.

Художественное произведение требует определенной, даже подчеркнутой законченности – этим оправдан способ видения мира в английском семейном романе. В художественном произведении недопустима случайность, которая присуща отдельному эмпирическому факту. Тон романа Филдинга патриархален. Чувствуется старая Англия, где средние круги общества являются ведущими. Они и дают этот

тон теплоты, внимания к человеку, благополучия, которые отсутствуют в обществе уже победивших капиталистических отношений. Форма романа несколько условна – это «семейный роман» в высшем смысле слова, что определяет и манеру авторского повествования Филдинга, совершенно новую сравнительно со старым романом <...>. <...> у Филдинга дружеская, несколько легкомысленная манера беседы с читателем. Это то хорошее, что могла дать светская культура салона. Автор, как режиссер, «ведет» постановку, комментирует ее, объясняет. Он является богом – творцом своего романа, он знает гораздо больше читателя, забегает вперед. <...> Характерны вступительные главки, излагающие взгляды автора на жизнь, на литературу, что связано с расщепленностью литературы Просвещения, с классицизмом Филдинга, не допускающим ничего неясного в действии. Складывается несколько замедленный темп повествования. Это хорошая медлительность старого романа, которая находится во внутреннем родстве с темпом самой жизни. Поэтому удачно сказано, что «Филдинг – Гомер английской прозы» (не в смысле ранга). У него есть тот вкус к переживаемому моменту, который представляется самоцелью, а не является лишь подступом к развязке.

Виктор Борисович Шкловский. Конфликты у Филдинга:

В искусстве прозы, и, в частности, у Филдинга, сложные сюжетные построения служат не только для создания занимательности. Занимательность возникает из неожиданности раскрытия характеров.

<...> Основное сцепление романа – то, на что направлен анализ читателя, новая оценка поступков героев.

Герой Филдинга понят им в новой сущности. Старые толкования даются все время в противоречивых, но традиционных оценках воспитателей мальчиков – мистера Сквейра и мистера Твакома.

Удачей романа Филдинга является то, что интерес повествования связан с главным героем, с его поступками.

<...> Филдинг как будто отвергает изобретательность как создание запутанного способа изложения, который заинтересовывает читателя. Для него главное – способность проникать в предмет, то, что он называет «суждением».

Джонс – положительный герой, не смешной и не условный.

После многих измен Том Джонс, уже признанный наследником благородного богача, снова сватается за Софью; в качестве поруки и залога верности он приводит не доводы разума, а самое привлекательность героини: «...взгляните на эту очаровательную фигуру, на это лицо, на этот стан, на эти глаза, в которых светится ум. Может ли обладатель этих сокровищ быть им неверным? Нет, это невозможно, милая Софья...»

Джонс как мужчина тоже лучше всех.

Софья оскорблена изменами любимого, которые Филдинг с необыкновенным изяществом вскрывает при помощи интриги леди Белластон, жадной любительницы наслаждений и неотвязной любовницы.

Человек, который уличает Джонса, гораздо виновнее его и гораздо циничнее.

Образ Софьи несколько голубой, но и в ней Филдинг иронически вскрывает скрытую чувственность, которая и создавала терпение женщины к изменам.

Как же Филдинг решает конфликт?

Идеальная девушка после многих измен Джонса сперва отказывает ему, а потом соглашается на брак, как будто покоряясь приказанию отца. Истинное основание решения дается в охотничьих терминах буйного помещика: «Ату ее, малый, ату, ату! Вот так, вот так, горько! Ну что, покончили? Назначила она день? Когда же – завтра или послезавтра?»

Перипетии романа жизненны.

Леди неотвязна; она пишет письмо за письмом, снабжая гордые письма страстными постскриптумами.

Джонс, для того чтобы избавиться от своей богатой любовницы, пользуется социальным неравенством между собой и ею. Переписка принимает лихорадочный характер.

По совету Найтингейля он пишет ей условно благочестивое и тем самым печальное письмо, которое кончается словами:

«Поверьте, я не могу быть вполне счастлив, если вы великодушно не предоставите мне законного права назвать вас навсегда моей!»

Ответ следует немедленно; приведу из него отрывок: «...Так вы в самом деле считаете меня душой? Или воображаете себя способным настолько свести меня с ума, что я отдам в ваше распоряжение все свои средства, которые позволяют вам жить в свое удовольствие?»

Дальше идет темный намек, очевидно, на деньги. Письмо кончается приглашением. Джонс отвечает, явно издеваясь: «Неужели вы думаете, сударыня, что если, охваченный пылом страсти, я позабыл о подобающем уважении к вашей чести, то позволю себе продолжать сношения, которые едва ли могут долго укрыться от внимания света и, следовательно, окажутся роковыми для вашей репутации? Если вы такого мнения обо мне, то я при первой же возможности возвращу вам денежные подарки, которые имел несчастье получить от вас; за дары же более нежные навсегда пребуду и т. д.».

Леди ответила так: «Вижу, что вы мерзавец, и презираю вас от всей души. Если вы ко мне явитесь, то не будете приняты».

Безумные призывы леди могут создать впечатление, что она так же страстно любит Джонса, как Джонс любит Софью, но одна мысль о социальном неравенстве кончает их роман.

Однако и после решительного письма леди не хочет терять Джонса и показывает письмо Софье, уверяя, что Джонс хотел бросить невесту, чтобы жениться на леди.

Джонс оказывается наказанным за коварство, которое он первый раз в своей жизни применил.

Здесь одно и то же положение несколько раз использовано пересмысленным.

В деле коварства Джонс оказывается сразу побежденным.

ЖАНР ФИЛОСОФСКОЙ ПОВЕСТИ В XVIII ВЕКЕ «КАНДИД» ВОЛЬТЕРА

Франсуа-Мари Вольтер (1694–1778) – французский писатель, историк и философ, один из ярчайших представителей французского Просвещения.

Настоящая фамилия – Аруэ. Его отец был богатым буржуа, нотариусом. Вольтер получил образование в иезуитском коллеже Людовика XIV, а затем в школе правоведения. За сатиру на регента Франции герцога Орлеанского посажен в Бастилию, где провел почти год. Там он сочинил трагедию «Эдип» (1718), подписанную «Вольтер» и имевшую шумный успех.

Вскоре после освобождения Вольтер снова оказывается в Бастилии за вызов на дуэль, а затем изгоняется из Франции. Три года он провел в Англии, а по возвращении в Париж издает «Письма об Англии»

(1731), приговоренные к сожжению, поскольку в книге осуждается система французского абсолютизма.

Около пятнадцати лет Вольтер прожил в Сирее у своей приятельницы маркизы дю Шатле. Здесь он создает труды по истории, сочинения по математике и философии, трагедии, комедии, поэмы, повести.

После смерти Эмилии дю Шатле (1749) Вольтер принял приглашение Фридриха II Прусского, мечтая осуществить идеал просветителей – создать модель просвещенного абсолютизма, но пребывание в Пруссии закончилось скандалом, и он покинул двор Фридриха.

С 1755 года Вольтер поселяется в поместье Ферней на границе Франции и Швейцарии. Его дом стал центром притяжения интеллектуальной элиты Европы.

В незадолго до смерти в 1778 году писатель возвращается в Париж, где его встречают с триумфом.

Количество сочинений Вольтера поражает. Уже в XVIII в. Бомарше издал два собрания его сочинений – в 70 и 90 томах. Сам Вольтер шутил, что не отдает предпочтения ни одной из муз, а любит всех и «все жанры хороши, кроме скучного». Вершиной его поэтического творчества стала поэма «Орлеанская девственница». Как и в поэзии, в области драматургии он был последовательным классицистом.

Признанными шедеврами стали трагедии «Заира» и «Магомет», в которых речь идет о человеческих судьбах, поправленных религиозной нетерпимостью и деспотизмом.

Из огромного прозаического наследия Вольтера наиболее известны «Философские повести», которые создавались на протяжении длительного времени – с 1747 по 1775 годы. В них, в частности, вошли «Задиг, или Судьба» (1747), «Мемнон, или Благоразумие людское» (1749), «Микромегас» (1752), «Кандид, или Оптимизм» (1759), «Простодушный» (1767).

Истоки жанра философской повести Вольтера находят в «Персидских письмах» Монтескье и в произведениях английского Просвещения, особенно в сочинениях Дж. Свифта. Жанровое определение «повесть» условно. По своим свойствам это, скорее, роман. В качестве сюжетной основы Вольтер берет именно жанр любовно-авантюрного романа и наполняет его философским содержанием. По словам А. С. Пушкина, он наводнил Париж произведениями, «в которых философия говорила общепонятным и шутливым языком».

Характеры в философской беллетристике условны. Каждый воплощает некую концепцию или идею. Сюжет строится как попытка доказательства или обоснования справедливости или ложности убеждения, и именно гибкость сюжета, развитие идеи через ситуацию становится источником вольтеровского остроумия. При этом сюжет диалектичен. Его можно описать гегелевской триадой: тезис – антитезис – синтез. Обычно источником философской повести оказывается притча, и само повествование – это развернутая притча, отступающая от прообраза, но не утрачивающая универсального характера обобщений. Фантастическое и экзотическое у Вольтера интересны не сами по себе. Это инструмент, позволяющий установить объективную дистанцию между читателем и объектом.

«Философские повести» Вольтера создают узнаваемую традицию философской беллетристики в литературе последующих эпох.

План практического занятия

1. Истоки жанра философской повести.
2. Основные черты жанра. Какое значение для философской повести XVIII века имеет понимание Разума по И. Ньютону?
3. Философские повести Вольтера. Общая характеристика.
4. «Кандид» как философская повесть.
 - Теория Лейбница–Вольфа и ее отражение в повести.
 - Проблема мирового зла в повести.
 - Страна Эльдorado и смысл этого эпизода.
 - Критика современности в повести.
 - Функция фантастики и гротеска.
5. Классицистическая эстетика в повести.

Литература:

Вольтер. Кандид, или Оптимизм.

Державин К. Вольтер. М., 1946. С. 284–314.

Артамонов С. Вольтер и его век. М. 1990.

Аверинцев С.С. Два рождения европейского рационализма // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 329–347.

Материалы к занятию

Г. В. Лейбниц:

«Все во вселенной находится в такой связи, что настоящее всегда скрывает в своих недрах будущее, и всякое данное состояние объяснимо естественным образом только из предшествовавшего ему».

Артур Лавджой. Великая цепь бытия. История идей. Лекция VI. Цепь бытия в мысли XVIII в. Место и роль человека в природе:

«[Этика среднего звена приводила к представлению о том, что] Требование социального равенства “противоречит природе”. <...> Лейбниц отмечал существование параллели между лучшим из миров и лучшим из обществ:

“К беспорядкам нельзя причислять неравенство условий жизни, и г-н Жакло с полным правом спрашивал людей, желающих, чтобы все было совершенно одинаково: почему скалы не увенчаны листьями и цветами и почему муравьи – не павлины? Если бы равенству надлежало существовать повсюду, то бедняк подавал бы жалобу на богача, а слуга на господина”».

ТРАДИЦИИ И РЕФОРМЫ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ XVIII ВЕКА

(комедии К. Гольдони и К. Гоцци)

Карло Гольдони (1707–1793) – итальянский драматург, реформатор итальянской комедии.

Родился в Венеции в богатой купеческой семье. С детства играл в домашних спектаклях, пробовал писать пьесы. После разорения семьи покинул родной город, получил степень доктора прав в Падуе и практиковал как адвокат. В 1734 году вернулся в Венецию, сделавшись драматургом в одном из театров. Добившись популярности, Гольдони обзавелся врагами и соперниками: конкуренция между семью венецианскими театрами было очень велика. Самым непримиримым соперником выступил Карло Гоцци, с которым у Гольдони были и принципиальные эстетические расхождения.

Гольдони уступает венецианскую сцену сопернику и уезжает в Париж, где в 1762 году Людовик XV предлагает прославленному драматургу придворную должность преподавателя итальянского языка. Гольдони остается во Франции до самой смерти, получая королевскую пенсию. Всего им написаны более 150 комедий и 18 трагедий и трагикомедий.

Театральная реформа Гольдони была вызвана тем, что на итальянских подмостках господствовала народная импровизированная комедия дель арте с однообразной интригой, устойчивыми театральными амплуа, «масками», внешним фарсовым комизмом. Взяв за образец комедии Мольера, Гольдони создал реалистическую социально-психологическую комедию характеров, соединив сценический реализм с условными приемами комического театра. В отличие от Мольера, итальянский драматург сделал главным в комедии не сатирического героя, но героя положительного, воплощающего нравственный идеал разумного и доброго. Этот герой обычно вступает в конфликт с персонажами второго плана – такова любимая комедийная структура Гольдони.

К числу лучших комедий Гольдони относят «Хитрую вдову» (1748), «Слугу двух господ» (1749), «Памелу» (1750), «Мольера» (1753), «Трактирщицу» (1753), «Самодуры» (1760), «Кьоджинские перепалки» (1762) и «Ворчуна-благодетеля» (1771). В каждой из них представлена своя основа комического: от изображения характеров и нравов до почти шекспировской интриги с переодеваниями. «Памела» написана по мотивам романа Ричардсона, а «Мольер» опирается на биографический материал. Гольдони не отказывается от использования персонажей комедии масок, но наделяет их живыми характерами. Для его героев характерен симбиоз разумности и чувствительности. Еще одной особенностью творчества Гольдони является наличие сочных бытовых деталей, гротеска и карнавальной стихии. Для пьес венецианского цикла эти черты становятся приметамы местного колорита. По мнению Франческо де Санктиса, суть изменений, привнесенных в Гольдони в жанр комедии, проистекает из уверенности, что «жизнь не игра случая или скрытых сил, а такова, какой мы сами ее делаем, она есть дело нашего ума и нашей воли». Комедии Карло Гольдони жизненноподобны и динамичны. Диалог часто предстает действием, при этом реплики предельно лаконичны и эмоциональны.

Традиции Гольдони обнаруживаются в неореалистической комедии Эдуардо де Филиппо и кинодраматургия неореализма.

Карло Гоцци (1720–1806) – итальянский драматург и поэт.

Родился в Венеции, принадлежал к одному из древнейших дворянских родов в Италии. После разорения семьи ненадолго нанялся в армию. Систематического образования не имел, но много читал и был заядлым театралом. В своей ранней поэзии Гоцци следует традициям бурлескной поэмы. Общественно-политические взгляды Гоцци можно охарактеризовать как антипросветительские. Он считал общественное неравенство нормальным, в простом народе ценил покорность и невежество, в которых видел даже известную привлекательность, не принимал буржуазных новшеств, тем более «свирепой свободы». Гоцци был принципиальным противником Гольдони и азартно критиковал его театральные реформы. Жизнеподобию на сцене он предпочитал подчеркнутую театральность.

Гоцци создал новую жанровую разновидность комедии – фьябу – «сказку для театра». В понятие «сказка» он вложил почти тот же смысл, какой позднее вложат романтики, – повесть с глубоким поэтическим иносказанием. Фьябы Гоцци ориентировались на импровизированную комедию масок, которую драматург считал истинной душой итальянского театра. Фьябы писались немного архаическим белым стихом, а импровизация часть давалась прозой. Для фьябы характерно гротескное сочетание благородных характеров и утонченной фантастики с буффонадой комедия дель арте. Старик Панталоне, юнец Бригелла, плутоватый молодец Труффальдино и немного меланхоличный Тарталья комментировали события комедии, давая им смехотворное и веселое толкование.

Расцвет творчества драматурга приходится на 60-е годы, когда его сказки для театра захватывают венецианскую сцену, а Карло Гольдони перебирается в Париж, как будто признавая победу своего противника. В эти годы созданы: «Любовь к трем апельсинам» (1761), «Ворон» (1761), «Король-олень» (1762), «Турандот» (1762), «Женщина-змея» (1762), «Зобейда» (1763), «Счастливые нищие» (1764), «Синее чудовище» (1764), «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба» (1765), «Зеленая птичка» (1765). В сюжетах этих фьяб сплетаются мо-

тивы итальянского и восточного фольклора. Восточный колорит условен и близок к восточному колориту философских повестей Вольтера. Во фьябах усматриваются элементы барокко с его пристрастием к причудливому. В 70-х годах Гоцци обратился к жанру «комедии плаща и шпаги», явно в испанских традициях. В последние годы драматург занимался изданием своих сочинений. Первое собрание было опубликовано в 1772 году, ему предпослано «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра» – эстетическое кредо Гоцци.

Фьябы пользовались успехом у немецких романтиков. Э. Т. А. Гофман считал себя учеником Гоцци. Причудливость сказок для театра оказалась востребована в XX веке. В 1919 году С. Прокофьев написал оперу «Любовь к трем апельсинам», «Принцесса Турандот», поставленная в 1922 году Е. Вахтанговым, стала одним из знаковых спектаклей в истории отечественного театра. В 1925 году состоялась премьера оперы Дж. Пуччини «Турандот».

План практического занятия

1. Законы комедия дель арте. Кризис жанра в XVIII веке.
2. Реформа К. Гольдони: от комедии масок к комедии характеров.
3. Пространство комического.
4. Мольеровские традиции в комедиях Гольдони.
5. Черты культуры Просвещения в комедии «Слуга двух господ».
6. Новый комический герой. Традиции и новаторство в образе Труфальдино.
7. Poleмика Гольдони и Гоцци. «Подражание природе» в понимании Гоцци.
8. Жанровые особенности «сказок для театра»:
 - фольклорные источники сюжета,
 - персонажи-маски,
 - зрелищность, буффонада, фантастика,
 - двуплановость фьябы.
9. «Любовь к трем апельсинам» как аргумент в полемике с Гольдони.
10. Жанровая специфика и проблематика фьябы «Турандот».

Литература:

Гольдони К. Слуга двух господ.

Гоцци К. Любовь к трем апельсинам. Турандот.
Андреев М. Комедия дель арте // Энциклопедия литературных героев. Возрождение. Барокко. Классицизм. М., 1998.
Реизов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966.
Мокульский С.С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956.
Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981.
Мокульский С.С. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение. М., 1966.

Материалы к занятию

Карло Гольдони. Комический театр:

<Старый актер импровизированной комедии>

Комедии характеров перевернули вверх дном все наше ремесло. Злополучный актер, изучивший прежнее сценическое мастерство и привыкший, худо ли, хорошо ли, импровизировать все действие целиком, теперь, когда ему нужно выучить и говорить готовый текст, должен много работать, глубоко изучать свою роль и на каждой премьере трепетать, сомневаясь в том, достаточно ли он знает текст и правильно ли толкует характер.

<Актер>

В маске я Бригелла, а без маски – человек, который если и не может, по недостатку воображения, быть Постом, то все же не лишен некоторою разумения, достаточного для того, чтобы понимать свое дело. Невежественный актер не в состоянии успешно создать никакого характера.

<...> Теперь вся Италия гонится за такими комедиями. Скажу больше: за последнее время хороший вкус сделал такие успехи в душе людей, что даже простонародье отлично разбирается и в характерах, и в недостатках комедии... Я объясню вам, почему. Комедия была придумана для того, чтобы исправлять пороки и осмеивать дурные нравы. Античная комедия так и поступала, и весь народ мог судить о ее достоинствах, так как каждый узнавал на сцене себя самого или своего знакомого. Когда же комедии стали только смешными, никто уже не стал

обращать на них внимания. так как, желая только посмешить, они позволяли себе самый нелепый вздор. Теперь же, когда комедии снова вылавливают своё содержание из великого моря природы, зрители, сочувствуя страсти и характеру, изображенному на сцене, умеют ответить на вопрос, последовательно ли проведена страсть и логично ли выдержан и наблюден характер.

<...> Мы большею частью играем комедии с заранее разработанными характерами, но если и случается нам импровизировать, мы употребляем стиль обычный, естественный и легкий, чтобы не отходить от жизненной правды.

<...> Если главный герой порочен, то либо он должен исправиться, либо сама комедия окажется дурным поступком... На сцене можно изображать дурные характеры, но не характеры скандальные... Кроме того, если хочешь вывести в комедии порочный характер, то нужно поместить его в стороне, а не на первом плане, иначе говоря, сделать его эпизодическим, для контраста добродетельному характеру, чтобы тем более превознести добродетель и осудить порок.

<...> Несомненно, что во французских комедиях есть прекрасные и последовательно выдержанные характеры, страсти в них развиваются хорошо, а мысли тонки, остры и увлекательны, но зрители этой страны довольствуются малым. Французам для комедии достаточно только одного характера. Вокруг одной страсти, правда, хорошо разработанной и проведенной, вращается целый ряд ситуаций, которые кажутся оригинальными благодаря энергии выражения. Наши итальянцы желают большего. Они хотят, чтобы центральный характер был выразителен, не банален и отчетлив; и самое главное, чтобы все второстепенные персонажи также являлись характерами.

<...> Монологи необходимы для того, чтобы выразить внутренние душевные движения, обнаружить характер, показать силу и смену страстей... Наши комические авторы имели обыкновение пояснять содержание в первой же сцене, либо в разговоре Панталоне с доктором, либо господина со слугой, либо госпожи со служанкой. Но подлинный способ сообщить содержание комедии, не наскучив публике, это поделить его изложение на несколько сцен и разъяснить его понемногу, к удовольствию слушателя и неожиданно для него.

<...> К счастью нашему, со сцены изгнано не только дурное поведение, но и всякое неприличие. Вы не услышите у нас непристойного

слова, грязного намека, неприличных разговоров. Не увидите двусмысленных жестов, непозволительных движений, любострастных сцен, подающих дурной пример. К нам в театр могут ходить молодые девицы, не боясь услышать что-нибудь двусмысленное или нескромное.

<...>

Директор театра Орацио <о комедии>: лишь бы она была умеренной и направлена была на общее, а не на индивидуальное, на порок, а не на порочного человека, была бы действительно критикой, а не переходила бы в сатиру.

Карло Гоцци. Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра:

<...> Импровизированная комедия, иначе называемая *commedia dell' arte*, всегда была наиболее доходной для итальянских актерских трупп. Она существует триста лет. С ней постоянно боролись, и все-таки она не погибла. Кажется невероятным, что некоторые люди, которых в наше время считают писателями, не обращают внимания на то, как они смешны, заменяя свою обычную серьезность карикатурным гневом против Бригеллы, Панталоне, Доктора, Тартальи и Труффальдино. Этот гнев, который кажется вызванным чрезмерным количеством выпитого вина, явно обнаруживает, что импровизированная комедия существует в Италии во всей своей мощи, невзирая на преследования, гораздо более нелепые, чем она сама. Эта истина, удваивая слепую ярость вышеупомянутых писателей, еще более раздражает их и делает их еще более смешными. Мы слышим, как они в отчаянии утверждают, что благодаря новым талантливим реформаторам итальянского театра в Италии прекратили существование неуклюжие импровизированные комедии и упразднены их маски; они утверждают это в то самое время, когда театр импровизированной комедии посещается больше всего и государи приглашают маски к своим дворам, чтобы развлечься.

Принципиальные, остроумные и тонкие люди, способные удовлетворить даже самых требовательных ценителей, изображающие старинные маски нашей импровизированной комедии, благодаря естественной мимике и характерным забавным костюмам обладают для смехотворного эффекта верным оружием, настолько ярким, точным и сильно действующим, что никогда нельзя будет уменьшить их влияние

на народ; последний всегда будет иметь право наслаждаться тем, что ему нравится, смеяться тому, что его забавляет, и не обращать внимания на замаскированных Катонов, не желающих допустить его наслаждаться тем, что доставляет ему удовольствие.

Образованнейшие французы не имеют своей национальной импровизированной комедии, но у них есть комическая опера, которая ей равноценна. Пьеро, Арлекин, Панталоне, Мещетин, Скапен, Скарамуш, Доктор и многие другие маски – вот персонажи этих забавных и удачных представлений. Они вгоняют в пот серьезность великолепных трагедий и веселую учтивость обдуманной комедий.

<...> Я вижу в импровизированной комедии гордость Италии и смотрю на нее, как на развлечение, резко отличающееся от написанных и обдуманной пьес. Я приглашаю талантливых и образованных людей создавать хорошие, правильные пьесы и не обзываю с пьяной наглостью невежественной чернью благородную аудиторию импровизированной комедии, ибо вижу собственными глазами, что импровизированную и предумышленную комедию смотрят одни и те же зрители.

Я гораздо выше ставлю прекрасных актеров-импровизаторов, чем импровизирующих поэтов, которые, в сущности не сказав ничего, вызывают восторг собрания, толпящегося, чтобы их послушать.

<...> Можно либо сочинить совершенное произведение для образованных умов, обессмертив его в книге, либо осчастливить бедных итальянских комедиантов, сочинив произведения для благопристойного развлечения нашего народа. Если же эти пьесы не будут удовлетворять требованиям новизны, которая всегда имеет успех, и не будут отличаться по своему характеру от уже виденных или забытых, они не смогут приносить барышей или же попросту провалятся.

Все это доказывает неотразимую силу итальянской импровизированной комедии – силу, поддержанную находчивыми умами и шутовскими масками. Это волшебное чудовище исходит, может быть, из трехсот бесформенных сюжетов, заключающих в себе подбор самых сильных театральных положений, самых испытанных утонченных шуток, свойственных театру, неоспоримых по своему действию, испробованных и успешно повторявшихся. Она всегда остается постоянной, изменяясь лишь сообразно характеру своих исполнителей. Несмотря на то, что она во все времена подвергалась нападкам, она существует

более трех веков, и я предоставляю грядущим итальянцам свидетельствовать о ее существовании и в будущем.

Некоторые лицемеры (этот эпитет следует понимать лишь применительно к литературе) пользуются обстоятельствами нашего непостоянного века, погруженного в хаос неясностей и не сумевшего выработать себе определенный вкус, особенно в области изящной литературы, и устраивают с восхитительной смелостью собственную лавочку уродливых мнений, суждений и приговоров над произведениями духа. Они утверждают, но не доказывают, что импровизированная комедия не старинна и что единственной старинной комедией является правильная писаная комедия; к этому они прибавляют с поразительной откровенностью, что импровизированная комедия получила свое начало во времена упадка изящной словесности в XVII веке <...>. Отсюда они выводят с вежливостью, имеющей мало общего с тем французским воспитанием, которое они воспевают, все свои нападки на опытных и честных итальянских комедиантов, которые в наше время представляют эту комедию с гораздо большим успехом, чем прежде. Причина столь непристойных литературных ошибок совершенно ясна. Эти лицемеры, которые жадно стремятся расширить источник своих театральных доходов простыми переводами с французского, чувствуя бессилие своих талантов и не будучи в состоянии сделать данниками актеров-импровизаторов, желали бы своей бранью уничтожить итальянский театр и свести его к предумышленным представлениям, при которых все актеры должны терпеть тиранию их жадности и многословия.

<...> Неужели для того чтобы убедить глупых лицемеров «с благородными страстями», знакомящих Италию с новыми видами слезных мещанских драм, мне придется выбрать те из них, в которых особенно ярко отражаются пламенные чувства, направленные к ниспровержению всех законов Божественного промысла, к тому, чтобы сделать общество коварным и подозрительным, держать властителей в постоянном напряжении, заставить их всегда иметь наготове палачей, исказить великий образ католической веры и ввергнуть человечество в страшный хаос старинного варварства,— и все это под предлогом вернуть ему прежнюю чистоту?

Побуждаемый лучшими писателями, которые не принадлежат к числу лицемеров и непримиримых чернильных пачкунов, я произведу и эту показательную работу и в то же время, глубоко любя свою

родину, буду просить о тщательном исследовании того действия, которое может оказать на наш народ яд, преподнесенный ему «благородными страстями».

<...> Нетрудно доказать, что простой народ, воспитанный в простоте и на великих образах католической религии, в уважении к властям и законам, в приверженности к искусству, развлекающийся в театре фантастикой, легкими пародиями, сильными, но благородными страстями, более восприимчив к необходимой для общежития добродетели, чем тот же простой народ, которому постоянно напеваётся естественное право

<...> Благодаря этим строгим правилам публику одолела тоска, и многие драматические авторы, настаивавшие на них, наполнили свои произведения нелепостями, которых они не ввели бы, если бы совсем отказались от правил. Испанцы, англичане, итальянцы, желая идти навстречу публике, первые освободились от этих уз. Более тонкие французы сумели дольше сохранить эти правила, но теперь и они уже не придерживаются их.

<...> Что за развлечение и какие доходы приносят сегодня нашим театрам неисчислимые произведения синьоров Гольдони и Кьяри, которые в свое время наделали столько шуму, не изгнав, однако, нашу импровизированную комедию? Неужели невозможно побудить талантливых людей Италии сочинить какого-нибудь «Мудрого друга», какую-нибудь «Виргинию» или другое драматическое произведение, которое будет иметь успех, или заставить кого-нибудь правильно перевести хорошую иностранную пьесу, вместо того чтобы выставлять наши «установленные и допустимые» театральные забавы глупыми арлекинадами, неуклюжим шутовством, недостойным барышничеством, грязными низостями, пугающими дурным примером, что противно истине, приличию, справедливости, и вместо того, чтобы обрушиваться с грубыми и неосторожными выпадами на нашу публику, которая бежит туда, где ей нравится, и развлекается там, где ей приятно? Совсем не заботясь о том, чтобы доставить нашим театрам необходимое, эти лицемеры и ложные ревнители только и делают, что распространяют по всей Италии своей цветистой болтовней вредную и невежественную мысль о мнимой культуре, приводя большую часть людей к сознанию полного пресыщения и лишая их даже того ничтожного удовольствия, которое дается мимолетным театральным развлечением. С подобными

же принципами зловредная роскошь, прикрываясь разными личинами, расстраивает людское воображение и, называя скромность в одежде, воздержанность в нарядах и украшениях, умеренность и простоту в пище постыдной некультурностью и недостойной грубой невоспитанностью, заставляет человеческие мысли невероятно возноситься, внушает отвращение решительно ко всему и, под видом воображаемой утонченности, превращает мужчин и женщин в смешные карикатуры, заставляет бесцельно стонать мудрецов и для собственной забавы вносит разруху в современные семьи.

Сколько я вижу людей во власти этого призрака воображаемой культуры в области театра, которые, не слушая никаких доводов, называют настоящие шутки и остроты глупой буффонадой.

Как много дам, ставших смешными жеманницами под влиянием людей, совершенно серьезно распространяющих лицемерие нашего века и проникнутых неосновательными предубеждениями воображаемой культуры, утверждают со смешными гримасами тошноты, что не могут выносить народную комедию, но в то же время ни за что не соглашаются пропустить возвышенную трагедию. Однако, когда я искусно допрашивал их по поводу какого-нибудь места в трагедии, которая шла в данный вечер и про которую они бессовестно клянутся, что прослушали ее с вниманием и восторгом, в действительности оказывалось, что они не следили ни за ходом действия, ни за обстоятельствами, ни за развитием чувств.

<...> Синьор Гольдони, хорошо знакомый с театральным делом, отлично понимал, что в наших театрах новизна жанра, если только она не совсем лишена театральных достоинств, – единственный залог успеха, способствующего обогащению актеров и поэта, который желает извлечь пользу из собственных произведений, всегда недолговечных на подмостках, и что подражание или повторение мало-помалу уменьшает посещаемость театра. Учитывая это обстоятельство, он начал писать комедии с применением известных и популярных итальянских масок. Вслед затем, однако, он стал грозить, что хочет уничтожить в Италии эти кожаные маски, – жестокие слова, которые несколько не увеличили его заслуг и очень мне не понравились. Он перешел к сочинению новых комедий национальных характеров, и это были лучшие из его новинок, особенно наименее тривиальные, напи-

санные на диалекте Венеции – города, в котором он всегда имел большой успех. После этого он опустился до другой новинки – комедии мусульманских характеров, стал искать новизны в области чудесного, потом в слезной романтике, запутался в дебрях трагического, возродил новизну рифмованных мартеллианских стихов, уехал из Венеции, но в других городах Италии не нашел счастья, а потому вернулся в свое надежнейшее убежище – Венецию, – чтобы там снова повторять самого себя. Но театральным подражателям не везет. Вынужденный благодаря обилию своих пьес подражать самому себе, он начал вызывать зевоту и разговоры о том, что его последние комедии являются переделками первых, хотя это было и не так. В его пьесах начали замечать целое море нелепостей и неточностей, которых прежде не видели благодаря царившему предубеждению. Скука все возрастала, и в Италии явственно обозначилось падение его славы – все только потому, что по естественному ходу вещей и в силу необходимости источник его новизны иссяк.

<...> Я отдаю в печать не только произведения, написанные мною для театра, из которых, кстати, будет видно, что я не ограничился одними десятью сказками, но, руководствуясь рассуждениями, жемствами и духом моих соотечественников и пользуясь приемами, которые будут мною разъяснены и изложены в исторической постепенности, я разнообразил свой жанр ради невинного развлечения моей родины и ради прибылей актеров, принимавших мои дары. Я печатаю также большую часть тех произведений, которые, не имея ничего общего с театром, давали мне возможность по собственному разумению и без боязни быть непонятым народной аудиторией пользоваться точными выражениями, изяществом и разнообразием стиля соответственно избранным мною различным сюжетам. Что же касается той неизбежной грубости, которая встречается в моих писаниях о театре, я прошу за нее извинения у немногих современных истинных ценителей красоты и чистоты нашего языка, преданных в наши дни полному забвению.

«ЭМИЛИЯ ГАЛОТТИ» ГОТХОЛЬДА ЭФРАИМА ЛЕССИНГА КАК МЕЩАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781) – немецкий драматург, теоретик искусства, реформатор театра.

Родился в небольшом саксонском городке Каменце в семье пастора. Образование Лессинг получил в Мейсенской княжеской школе. Поступил в Лейпцигский университет на богословский факультет, который вскоре оставил ради медицинского.

Активно участвовал в работе театральной труппы, основанной актрисой Каролиной Нейбер, которая впоследствии поставила первое его драматическое произведение — комедию «Молодой ученый».

Следующие три года Лессинг провел в Берлине, стараясь заработать на жизнь пером. Он преуспел как критик и литератор, некоторое время издавал ежеквартальный журнал по проблемам театра, писал критические статьи для «Фоссише цайтунг», переводил пьесы и создал ряд оригинальных драматических произведений. В конце 1751 г. он поступил в Виттенбергский университет, где через год получил степень магистра. Затем вернулся в Берлин, и следующие три года упорно трудился, утверждая за собой репутацию проницательного литературного критика и талантливое писателя. Беспристрастность и убедительность его критических суждений снискали ему уважение читателей. Опубликованные в шести томах «Сочинения» включали, помимо вышедших ранее анонимно эпиграмм и стихов, ряд научных, критических и драматических произведений, Лессинг включил в книгу новую драму в прозе – «Мисс Сара Сампсон». В 1758 г. вместе с философом М. Мендельсоном и книготорговцем К. Ф. Николаи Лессинг основал литературный журнал «Письма о новейшей литературе», и, хотя его сотрудничество в журнале продолжалось недолго; его критические оценки взбудоражили застойную литературную атмосферу того времени. В 1760 г. Лессинг переехал в Бреславль (ныне Вроцлав, Польша) и стал секретарем военного губернатора Силезии генерала Тауэнцина. Здесь он в основном собрал материал для «Лаокоона», изучал Спинозу и историю раннего христианства, а также начал работу над лучшей своей комедией «Минна фон Барнхельм». В 1767 г. Лессинг занял пост критика и литературного консультанта в Немецком национальном театре, только что созданном в Гамбурге. В 1772 г. Лессинг опубликовал

наиболее значительную из своих драм – «Эмилию Галотти». Позднее он еще раз вернулся к сценическому творчеству, написав «драматическую поэму» «Натан Мудрый», самую популярную из всех его пьес. В 1780 г. Лессинг опубликовал эссе «Воспитание рода человеческого». После краха Национального театра и издательства, которое писатель основал в Гамбурге совместно с И.К. Воде, Лессинг занял пост библиотекаря в Вольфенбюттеле (Брауншвейг). Вечные темы Конец любви – цитаты Грустные и красивые цитаты и афоризмы об уходе любви За исключением девяти месяцев (1775 – 1776 гг.), когда он сопровождал принца Леопольда Брауншвейгского в путешествии по Италии, остаток жизни Лессинг провел в Вольфенбюттеле, где и умер в 1781 г.

План практического занятия

1. Лессинг о составляющих художественного образа.
2. Лессинг о жанре «мещанской трагедии»: роль современных тем; «ужасное» и «безобразное» в классицистических трагедиях; критика драматургии Вольтера.
3. Дидро и Лессинг о новом жанре. Лессинг о французском варианте «мещанской трагедии».
4. Сюжетная основа «Эмилии Галотти».
5. Жанровые черты «мещанской трагедии» в «Эмилии Галотти».
6. Просветительские мотивы пьесы.
7. «Эмилия Галотти» как реализация теоретических положений Лессинга.

Литература:

Лессинг Г. Э. Эмилия Галотти.

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии.

Лессинг Г. Э. Из «Гамбургской драматургии» [Электронный ресурс: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/lessing-iz-gamburgskoj-dramaturgii.htm>].

Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне». О драматической поэзии. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика / сост. М. Лифшица. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 135–206; 216–299; 538–590.

Хализев В. Е. Мещанская драма // Литературная энциклопедии терминов и понятий. М., 2001.

Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Материалы к занятию

Тит Ливий. История Рима от основания города:

Через послов прошены и доставлены в Рим афинские законы; для предложения и утверждения их вместо консулов избраны децемвиры, и никаких других должностных лиц, – так на 302 г. от основания Рима власть перешла от консулов к децемвирам, как прежде от царей к консулам. Децемвиры составили 10 таблиц законов, и так как в высокой своей должности они вели себя сдержанно, то власть их была продлена на второй год; они прибавили к 10 таблицам еще две, но повели себя разнузданно во многих отношениях, а сложить власть отказались и держали ее уже третий год, когда наконец ненавистное их господство пало из-за похоти Аппия Клавдия. Этот последний, влюбившись в девицу Виргинию, подослал человека объявить ее рабыней и этим вынудил отца ее Виргиния к мести. Он, схвативши нож в соседней лавке, сам умертвил свою дочь, не имея иной возможности оградить ее от власти осквернителя. Народ, возмущенный видом столь великой несправедливости, поднялся и занял Авентинский холм. Децемвиры принуждены были сложить власть; Аппий, больше всех заслуживший наказания, был брошен в темницу; остальные присуждены к изгнанию.

Готхольд Эфраим Лессинг. Гамбургская драматургия. Из статьи XIV:

16 июня 1767 года

Мещанская трагедия нашла себе весьма основательного поборника в том французском критике, который ознакомил своих соотечественников с «Сарою Сампсон» <...>. Французы вообще редко одобряют какие-либо произведения, если у них нет собственных образцов их.

<...> Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие, но нисколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых всего ближе к нашему, естественно, всего сильнее действуют на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям. Если благодаря сану их несчастья приобретают большее значение, то в нас они от этого не возбуждают большего сочувствия. Бывает, что речь идет и о целых народах, но для нашего сострадания нужна отдельная личность: государство не может вызвать нашей симпатии, как понятие слишком отвлеченное для ваших чувств.

<...> «Мы несправедливы к человеческому сердцу, – говорит также Мармонтель, – и не понимаем человеческой природы, если думаем, будто нужны титулы, чтобы волновать и трогать. Священные имена друга, отца, возлюбленного, мужа, сына, матери, наконец вообще человека патетичнее всех остальных; они всегда, навеки сохраняют свои права. Что нам за дело до того, каково положение, имя и происхождение того несчастного, которого снисходительность к недостойным друзьям и соблазнительный пример вовлекли в игру, который через нее лишился своего благосостояния и чести и теперь томится в тюрьме, мучимый стыдом и раскаянием? Если спросят, кто он, то я отвечу: он был честный человек, и на свое мучение он – муж и отец; его жена, которую он любит и взаимностью которой пользуется, теперь в крайней нужде и, кроме слез, ничего не может дать своим детям, когда они просят хлеба. Укажите в истории героев положение более трогательное, более вызывающее на нравственные размышления, одним словом – более трагическое! И если, наконец, этот несчастный отравится, если он, отравившись, узнает, что небо еще хотело спасти его в эту печальную и ужасную минуту, когда к страху смерти присоединяются мучительные мысли о том, что он мог жить счастливо, скажите мне, чего в этом сюжете недостает, чтобы он был достоин трагедии? Необыкновенного, чудесного, скажут нам. Как! Разве вы не видите этого чудесного во внезапном переходе от чести к позору, от невинности к преступлению, от самого сладостного спокойствия к отчаянию, одним словом – в той глубине несчастья, в которую человек низринут просто вследствие слабости воли?»

Но как бы французам ни развивали эти соображения их Дидро и Мармонтели, все же, кажется, мещанская трагедия не будет иметь у них большого успеха. Эта нация слишком тщеславна, слишком влюблена в титулы и другие внешние знаки отличия. У них все, даже самые простые люди, хотят знаться с высшими, а общество равных считается дурным обществом. Конечно, сильный талант может иметь большое влияние на свой народ; природа нигде не отказывалась от своих прав; она, может быть, и во Франции только ждет писателя, который был бы в состоянии изобразить ее во всем ее истинном величии и силе. Есть много красот в попытке, сделанной неизвестным автором в одной пьесе, которую он назвал «Картиной бедности», а пока она понравится французам, нам бы следовало сделать ее достоянием нашего театра.

ЛИТЕРАТУРА СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ТОПИКА В «ЭЛЕГИИ, НАПИСАННОЙ НА СЕЛЬСКОМ КЛАДБИЩЕ» ТОМАСА ГРЕЯ И ЕЕ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Томас Грей (1716–1771) – английский поэт. Один из выдающихся представителей школы «кладбищенской поэзии».

Родился в семье судейского чиновника. Получил образование в Итоне, затем поступил в Кембридж. В начале 40-х годов начинает работу над одним из самых известных своих произведений – «Элегией, написанной на сельском кладбище» (“Elegy Wrote in a Country Churchyard”).

Стихотворение написано в привычной для английской поэзии XVIII в. традиции медитативной поэзии.

Для элегии типично рассуждение об одиночестве, о неизбежности смерти и суетности земного существования. Фоном для неторопливых печальных рассуждений служит сельский пейзаж, тихое уединенное место, далекое от шумного общества. В элегии Грея этот топос вынесен в название.

«Кладбищенская поэзия» активно разрабатывалась поэтами-сентименталистами. В английской литературе к «поэтам погоста» принадлежали Эдвард Юнг, Джеймс Томпсон, Оливер Голдсмит, Кристофер Сمارт и многие другие.

С 1742 года Грей живет в Кембридже, занимаясь изучением истории и литературы. Он всерьез увлекается древней шотландской и скандинавской поэзией, создает многочисленные имитации скандинавской и шотландской народной лирики.

В России Грей стал популярен благодаря переводу «Элегии» Жуковским. Он был опубликован в «Вестнике Европы» (1802) под названием «Сельское кладбище», Греева Элегия, переведенная с английского; посвящается Андрею Ивановичу Тургеневу». Начиная с 1802 года «Сельское кладбище» публиковалось Жуковским много раз, каждый раз с довольно значительными изменениями. В 1839 году Жуковский снова начал работать над этим переводом. Поводом послужило

его путешествие в Англию, где он посетил кладбище, которое, как предполагают, послужило прототипом кладбища в элегии Грея.

Помимо Жуковского элегию перевел и прокомментировал Павел Иванович Голенищев-Кутузов (1803).

Стихотворение Грея оказало определенное влияние на формирование «поэзии чувства и «сердечного воображения» в русской литературе начала XIX века.

План практического занятия

1. Эмоциональные доминанты сентиментализма и способы их выражения.
2. История и жанровые черты элегии.
3. Разрушение пасторального мира в «кладбищенской поэзии»: причины и последствия.
4. Жанровые составляющие «Элегии...» Грея.
5. Особенности переводов «Элегии...» В. А. Жуковским и П. И. Голенищевым-Кутузовым.

Литература:

Жуковский В. А. Сельское кладбище. Элегия // Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4-х тт. М., 1959–1960. Том 1. [Электронный ресурс: <https://rvb.ru/19vek/zhukovsky/01text/vol1/01versus/011.htm>].

Жуковский В. А. Сельское кладбище. Элегия (Второй перевод из Грея) // Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4-х тт. М., 1959–1960. Том 1. [Электронный ресурс: <https://rvb.ru/19vek/zhukovsky/01text/vol1/01versus/236.htm>].

Голенищев-Кутузов П. И. Элегия, Сделанная на Сельское кладбище // Поэты 1790-1810-х годов. Л., 1971. [Электронный ресурс: https://rvb.ru/18vek/poety1790_1810/01text/20golenishev-kutuzov/167.htm].

Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. Глава «Сельское кладбище» и поэтика «кладбищенской элегии».

Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода. Очерки типологии и истории. М., 2013.

Гиривенко А. Н. Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века. М., 2002.

Материалы к занятию

Владимир Иванович Козлов. Жанровые «ингредиенты» «Сельского кладбища»:

«Кладбищенская» элегия пришла в Россию из Англии – и неслучайно оттуда. «Именно Англия явилась распространителем тех новых поэтических веяний, того нового тематизма, тесно сплетенного с мыслительно-медитативной деятельностью, который постепенно завоевал себе место в понятии “элегического”» <...>. Как отмечает исследователь, если Франция шла к элегии «через постижение “галантной тонкости страстей”», то Англия – по пути «открытия природы».

Освоение нового для европейского человека опыта велось на перекрестье дополняющих друг друга, но едва ли не противоположных жанров – пасторали с ее противопоставленным городу и свету идеальным пространством, «ночной» поэзии с ее медитативностью, оды с ее наработанным за предыдущий период величественным языком, дидактической поэмы с ее размышляющей и назидательной стилистикой и описательной поэзией, вызревшей в русле дидактической поэмы. «Кладбищенская элегия» преломила в себе все эти жанровые традиции XVIII столетия и предложила новую, которую русской поэзии было суждено подхватить в готовом виде. Русская поэзия получила «кладбищенскую элегию» уже в готовом виде, это была своеобразная форма восприятия жанров европейской лирики.

Английская поэзия – и этим объясняется ее влияние в конце XVIII века в России – первой стала разрабатывать исповедальный язык «чувствительного человека». Этот язык резко сблизил сферу поэзии с жанрами, которые еще недавно не могли претендовать на статус литературных, – дневниками и письмами. Соответственно, потребность в исповедальности постепенно выводила элегию на первые роли в лирике. В русской поэзии это выдвижение в начале XIX века жанра элегии на роль «старшего» жанра (термин Ю. Тынянова) произошло еще более отчетливо.

Встроенность «Сельского кладбища» в традицию английской пасторальной поэзии – общее место англоязычной критики. Особенность картины мира в пасторали – выключенность из исторического времени. Типовой персонаж – пастушок, носящий одно из распространенных мифологических имен. Как ни удивительно, но этот условный

персонаж – прообраз элегического чувствительного человека. Но постепенно сельский пейзаж стал отделяться от пасторального пространства. Пространство греевской элегии уже нельзя было назвать выключенным из реального мира человеческого социума, отличие этого текста сразу бросалось в глаза: «праотцы села» предстали в нем в двух ролях одновременно: как счастливые люди и как жертвы.

Но, конечно, главная перемена – превращение пасторального условного персонажа в лирического субъекта. Хотя «кладбищенскую элегию» не интересует лирическое «я» как тема, однако в медитации субъект раскрывает те свои качества, которые новой сентименталистской эпохой осознаются как ценность. Речь идет прежде всего о чувствительности. Между тем, лирический субъект меняет свою социальную функцию: из меланхолического мыслителя он превращается в фигуру поэта. Поэт и станет главным героем новой эпохи.

«Сельское кладбище» начинается пейзажной экспозицией, занимающей четыре строфы. Суггестивный, передающий не столько картину внешнего, сколько эмоциональное состояние наблюдателя пейзаж стал общим местом в сентименталистской элегии и других литературных жанрах: от баллады до готического романа.

В художественную систему, созданную из готовых жанровых элементов предыдущих эпох, Грей ввел пространство кладбища. В результате возникла новая жанровая модель, потребовавшая появления фигуры лирического субъекта. Кладбище же предопределило характер лирического сюжета в жанровом образовании нового типа. Хотя лирический субъект пока не стал темой для самого себя, его появление перестраивало язык поэзии – оно в некотором смысле переводило аллегорический язык оды на формирующийся язык элегии.

С четвертой строфы «Сельского кладбища» в пейзаж вплетаются мотивы, из которых и вырастет лирическое размышление <...>

В зримом пейзаже наконец найдена ключевая незримая точка, появление которой впервые задает внутреннее измерение лирической ситуации, – медитация становится пространством ценностной встречи с почившим в неизвестности другим.

<...> «надгробный» пейзажный, эмоциональный и медитативный потенциал эпитафии был реализован только в элегии предромантической и романтической эпохи. В «кладбищенскую элегию» перешла важная составляющая ситуации, лежащей в основе эпитафии. Само

предназначение эпитафии в том, чтобы о человеке не дать забыть, а сделать это можно, выделив главное в его жизни. Функциональный аналог такого деяния есть и в «Сельском кладбище». У Жуковского одическое размышление о равенстве и смерти, развиваясь, превращается в элегическую медитацию, в которой воображение поэта рисует судьбу почивших, подытоживает ее своим неравнодушным взглядом.

<...> главный предмет восхищения для открытого элегией «чувствительного человека», – смиренная жизнь, проведенная в неизвестности: «они беспечно шли» «без страха и надежд».

В то же время в «кладбищенской элегии» ситуация эпитафии очевидным образом воспринимается со стороны, является объектом авторского любования. Финальная картина «скромного памятника», который «зовет» «прохожего» «вздохнуть над прахом», предполагает уже позицию не столько лирического субъекта, находящегося внутри ситуации, на самом кладбище, но уже позицию вненаходимую – ее можно приписать авторскому сознанию. «Кладбищенская элегия», взяв лирическую ситуацию эпитафии, существенно ее усложнила – превратила надгробное слово в свершающийся на глазах читателя акт вживания в судьбы неизвестных.

<...> «Чувствительность», «мечта» становятся способом «услышать» другого, каким бы ни был его «жребий». Модель общения живого и мертвых возникает по мере разворачивания лирической медитации, она преодолевает исходную ситуацию забвения – и обещает ту же перспективу самому «певцу уединенному». Это – точка опоры для человека, который заглядывает в бездну смерти.

ЭСТЕТИКА СЕТИМЕНТАЛИЗМА В РОМАНЕ ЛОРЕНСА СТЕРНА «СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ФРАНЦИИ И ИТАЛИИ»

Лоренс Стерн (1713–1768) – английский романист, одна из ключевых фигур европейского сентиментализма.

Судьба классика европейской литературы небогата событиями. Стерн родился в семье младшего офицера, много переезжал вслед за назначениями отца, на средства состоятельных родственников окончил Кембридже, принял духовный сан и по протекции получил приход в Йоркшире (1738). В начале 40-х он участвовал в борьбе тори и вигов,

но быстро отошел от политики. Семейная жизнь Стерна не складывалась, обострился туберкулез, первые признаки которого появились еще в Кембридже. В 1759 году Стерн публикует сатирический памфлет «Политический роман», посвященный внутриепархиальным распрям. Текст оказался популярным, но его дальнейшая публикация была запрещена властями. Обнаружив литературный талант, Стерн обратился к жанру романа. В 1760 году появилась первая книга романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767). Опасаясь провала, автор начал публикацию анонимно, но уже к концу года стал литературной знаменитостью. Триумфы повторялись и в последующие частые наезды Стерна в Лондон. Очередные двухтомные выпуски романа вышли в 1761 и 1765 годах, последний, 9-й том – в 1767. Параллельно печаталист «Собрания Проповедей Йорика» (1760, 1766 и 1769). Успех ждал Стерна и на континенте, куда он выезжал на лечение в 1762–1764 и 1765–1766 годах. Его чествовали в Париже, затем писатель долго жил на юге Франции и ездил в Италию. Материалы этих путешествий вошли в 7-й том Тристрама Шенди и легли в основу последней, незавершенной книги Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». В последний год жизни был также написан исполненный нежности и остроумия «Дневник для Элизы», посвященный Элизабет Дрейпер, но этот текст стал доступен читателю лишь в 1894 году. Умер Стерн в Лондоне 18 марта 1768.

«"Тристрам Шенди", как он ни плох, – лучшая книга, написанная англичанином за последние тридцать лет», – это изречение, на первый взгляд парадоксальное, принадлежит философу Дэвиду Юму. Популярность первого романа Стерна во многом объясняется именно тем, что это была вещь «неправильная»: «Тристрам Шенди» демонстративно нарушал законы построения современного ему романа – романа сюжетного, где композиционные перестановки, как правило, мотивированы и оправданы. На его фоне «Тристрам Шенди» казался неупорядоченным, хаотичным, невозможным: вместо последовательного развертывания событий – неровное, скачкообразное повествование; действие в любой момент может оборваться или прерваться – потому только, что рассказчик вдруг вспомнил, что он должен был сказать много раньше, или перескочил через десять, сотню страниц, «позаимствовав» материал из следующей главы или тома. Странность проявляется уже в самом названии, где «деяния» заменены на «мнения». На

протяжении двух томов герой появляется на свет и достигает лишь пятилетнего возраста, когда девятый том уже на исходе, – традиционное для английского просветительского романа жизнеописание так и не состоялось. Вместо привычной романной сентенциозности и поучительности читатель получил пространные рассуждения о самом незначительном и несерьезном: о пуговицах и петлях, дамских ночных рубашках или размерах носа. Вместо панорамного описания, разнообразия картин, действующих лиц и ситуаций – малое пространство: Шенди-Холл с его немногочисленными обитателями.

Повествовательный метод Стерна напоминает «ассоциацию идей» Джона Локка, который отмечал, что помимо разумно постигаемой связи идей и представлений, бывают и их иррациональные связи.

Конец романа тоже необычен: повествование обрывается как бы на полуслове, с намеком на возможность продолжения или многократного повторения, поскольку суть повествования не в событийной его стороне. Как заметил один из самых пристальных читателей Стерна, В. Б. Шкловский, «Содержанием романа стало восприятие его формы». Стерн написал роман о романе, и в этом смысле «Тристрам Шенди» – завершенное произведение.

Герои романа оказались под стать его форме. Каждый персонаж имеет своего «конька», личность определяется не через соответствие поведенческой норме, но через индивидуальное своеобразие, через отклонение от нее.

Слово «сентиментальный», вынесенное в название второго романа Стерна, дало имя целому направлению в европейской литературе. В этом путешествии самым важным оказывается не причина и маршрут, не впечатления от увиденного, а собственная реакция сентиментального путешественника, его впечатления от впечатлений.

Рассказ Йорика – это особое построение, оправданное весомостью «мелочей». Принцип подвижности и неожиданности не только стал доминантой собственно содержательной стороны «Сентиментального путешествия» но и элементом его структуры. В этом смысле незавершенность вещи, вызванная смертью автора, может рассматриваться как часть общего замысла путешествия вне привычных координат и целей.

Последний роман Стерна открывает традицию чувствительных путешествий в Англии, Франции, Германии, Испании и России.

План практического занятия

1. Определите сентиментализм как литературное течение XVIII века, его основные черты, философские основания. Перечислите сентименталистские жанры, писателей и поэтов-сентименталистов.
2. Принцип «сентиментального путешествия» в романе Стерна.
 - Виды путешественников. Чем отличается от них сентиментальный, или чувствительный, путешественник?
 - Роль фабулы в структуре романа. Что заимствуется Стерном в жанре путевого очерка XVIII века? Проследите путешествие Йорика по миру его импульсов и ощущений. Какие происшествия составляют событийную цепь в романе? Путешествие по Франции: какого рода наблюдения делает Йорик-путешественник? (см. главы «Биде», «Парик. Париж», «Характер. Версаль» и др.)
 - «Чувственность» и «чувствительность» в словарях XVIII века и в романе Стерна. Какие проявления чувствительности и чувственности описывает Стерн в романе?
 - Слезы, проливаемые в романе. Какие представления сентименталистов и сентименталистские клише заключены в сцену с бедной Марией (см. главы «Мария. Мулен» и «Мария»)?
3. Образ пастора Йорика.
 - Особенности чувствования героя.
 - Рассказчик в романе: специфика повествовательной манеры.

Литература:

Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М. 1978.

Атарова К. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988.

Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. СПб., 1921.

Вулф В. «Сентиментальное путешествие» Лоренса Стерна // Писатели Англии о литературе. М., 1972.

Верховская Ю. Стерн // Зарубежные писатели. Библиографический словарь. М., 1997. Т. 2.

Гуминский В. М. Путешествие // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Статья «Сентиментализм» в Литературной энциклопедии терминов и понятий (М., 2001) и других литературных энциклопедиях и справочниках.

Материалы к занятию

Виссарион Григорьевич Белинский. Стихотворения Владимира Бенедиктова:

Чувственность <...> есть телесное ощущение, произведенное в организме каким-либо материальным предметом.

Владимир Иванович Даль. Словарь живого великорусского языка:

Чувственность <...> Плоть человека, тело, все земное, связанное чувствами с вещественным миром, особая склонность к чувственной, скотской жизни, плотоугодие, похоть.

Чувствительный человек, чутый, весьма восприимчивый, впечатлительный; мягкосердый; у кого острые чувства, или тонкое чувствительное, или нравственное чувство сильно развито.

Уэбстерский словарь английского языка:

Sentiment сущ. (зафиксировано в языке с 1639 г.) 1. а. Отношение, мысль и суждение, подсказанные чувством; б. Особые взгляды или представления, мнение. 2. а. Эмоция; б. Утонченное чувство; с. Эмоциональный идеализм.

Sentimental прил. (зафиксировано в языке с 1749 г.) 1. а. Отмеченный или ведомый чувством, восприимчивостью или эмоциональным идеализмом; б. Имеющий причиной чувство, скорее, чем рассуждение или мысль; 2. Чрезмерно чувствительный.

ГЕРОЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ ГЁТЕ «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА»

Иоганн Вольфганг Гете (1749–1832) – великий немецкий поэт, прозаик, драматург, философ, естествоиспытатель и государственный деятель. Сын состоятельного имперского советника Иоганна Каспара Гете и Катарины Елизаветы Текстор. Обучался в Лейпцигском и Страсбургском университетах, защитил диссертацию по юриспруденции.

В 1770 году в Страсбурге Гете знакомится с философом и историком культуры Иоганном Готфридом Гердером. В совместных беседах сформировались общие подходы к новому искусству, которое должно противопоставить классицистическому рационализму идеал непосредственного, не стесненного правилами творчества, а феодальной сословной морали – образ свободной личности, не признающей «неестественных» общественных установлений. Эти эстетические установки выглядят как радикализированный вариант сентиментализма и руссоизма с добавлением национального немецкого колорита. Гердер и Гете опирались, в частности, на учение Иоганна Георга Гамана, высказывавшего сходные взгляды о свободном религиозном чувстве. В 1773 году Гете и Гердер издали манифест – сборник «О немецком характере и искусстве». Постепенно вокруг двух идеологов образуется круг молодых литераторов-единомышленников, который получает название «Буря и натиск» (по названию драмы Ф. М. фон Клингера). В 70-е–80-е годы появляется ряд ярких произведений, воплощающих идеи «Бури и натиска» (штюрмеров) в драме, прозе, поэзии.

Роман Гете «Страдания юного Вертера» (1774) – его второе, после исторической драмы «Гец фон Берлихинген» (1773), значительное произведение, воплощающее идеи штюрмеров. Идея романа родилась под впечатлением личных жизненных обстоятельств:

«Когда весной 1772 г., после окончания университета, Гёте приехал в Вецлар и поступил на практику в имперский суд, он нашел утешение от провинциальной скуки в пылкой любви к дочери местного чиновника Шарлотте Буфф (ее имя и получила героиня романа – Лотта). Однако Лотта была обручена с секретарем посольства Альбертом Кестнером, с которым Гёте связывали дружеские отношения. Поэт все больше ощущал, что его чувство вырывается из-под контроля и может принести несчастье дорогим его сердцу людям. В результате он неожиданно уехал из Вецлара, оставив друзьям записку: «Он ушел, Кестнер. Когда вы получите эти строки, так знайте, что он ушел... Теперь я один и вправе плакать. Оставляю вас счастливыми, но не перестану жить в ваших сердцах» <...>. Позже, после приезда в родной Франкфурт, Гёте узнал о трагической истории своего коллеги по службе в вецларском суде – молодого чиновника Иерузалема. Тот любил замужнюю женщину, жену своего сослуживца, и, не видя вы-

хода, покончил жизнь самоубийством. Эта весть поразила Гёте, напомнила ему его собственную ситуацию, которая могла закончиться так же. Писатель решил соединить две частные истории, наполнив этот сплав более широким смыслом. Так возник замысел «Вертера» – романа в письмах, а точнее – лирического дневника, исповеди души. Избранная Гёте эпистолярная форма как нельзя лучше способствовала чрезвычайной искренности повествования и отчетливо напоминала читателю о великом романе Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1760) – самом популярном романе XVIII – начала XIX в. Гёте и выступил в своем романе как гениальный ученик Руссо – ученик, не менее полно, чем учитель, воплотивший в своем романе философию чувства и проблемы эпохи», – пишет об истории замысла романа Г. В. Синило.

План практического занятия

1. Творческая история романа.
2. Жанрово-стилевое своеобразие романа.
3. «Страдания юного Вертера» как сентиментальный роман.
4. Штюрмерская идеология в романе.
5. Руссоистские черты в романе.
6. Образ Вертера как «героя времени».
7. «Аберративная мотивировка» (Л. Е. Пинский) в романе.
8. Особенности изображения любовной коллизии.
9. Спор о самоубийстве (письмо от 12. 08.). Анализ эпизода.
10. Поэтика пейзажей в художественном мире романа.

Литература:

Г. В. Ф. Гете. Страдания юного Вертера.

Аникст А. А. Творческий путь Гёте. М., 1966.

Махов А. Е. «Буря и натиск» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Белоусов Р. Вецларская элегия, или страдания юного Гёте // Белоусов Р. Тайна Иппокрены. М., 1978.

Вильмонт Н. Н. Гёте. История его жизни и творчества. М., 1959.

Демченко В. Д. «Вертер» Гёте и проблема романа в критике немецкого Просвещения // Гетевские чтения. 1984.

Конради К. О. Гёте: Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1987. Т. 1.

Материалы к занятию

Леонид Ефимович Пинский. Лекции. Немецкий сентиментализм:

<Вертер> – тип непрактического человека, который, осознав свой недостаток, рвется к практической жизни. «Вертер» – порождение века, который всего ждал от книги, того этапа его, когда была осознана недостаточность книжного просвещения. Он – продукт оранжерейного воспитания, далекий от настоящей, практической жизни.

Это первый роман о современной жизни. Сама по себе фабула не столь из ряда вон выходящая, чтобы ею объяснить популярность романа. Дело в новом содержании, в том, что Вертер – тип предреволюционный, тип того времени, в нем чувствуется усталость от теоретизирования, жажда практической деятельности.

<...> Вертер ищет живой жизни в Лотте и в службе. Но мир чиновников – мир бездуховный, поэтому Вертер весь обращен к Лотте. Это руссоистское обращение к естественному и человеческому. Лотта далека от казенного мира, она – воплощение теплоты и семьи. Разочарованный большой мнимой жизнью, Вертер обращается к жизни маленькой, но настоящей (отсюда выход в природу – живая жизнь). Лотта появляется в тот момент, когда она – единственное решение вопроса. Но она обручена и остается верной своему жениху. Настоящие страдания Вертера даны как страдания человека общественного, человека в Германии 60—70-х годов. Это чувства человека, жаждущего живой деятельности и не находящего ее в пустыне предреволюционной Европы. История несчастной любви, разумеется, не нова. Но в «Вертере» переплетено личное с общественным (и здесь не столкновение, а смешение), дана абerratивная мотивировка (впервые в литературе), явлены новые краски в раскрытии чувства – чувства социального человека. Именно мадам де Сталь заметила о «Вертере», что в нем отражена «болезнь нашего века», хотя она пишет это уже в XIX веке. Наш дух, наши требования к жизни более бурны, более значительны, чем сознание людей древних времен, и наша жизнь гораздо меньше предоставляет свободы для развития индивидуальности. Это создает основание для разрыва между идеалом и действительностью, для романтизма. Вертер, принадлежа еще веку Просвещения, стоит в то же время на грани ро-

мантической эпохи. <...> И в этом плане очень важны сцены, изображающие Вертера на службе, где царит чиновничество, присущее феодальной закоснелости Германии.

<...> Первое явление Лотты символично – она, как сестра, заменяющая мать, олицетворяет патриархальные, теплые чувства. Для Вертера – это целая философия жизни, исцеление от всяких терзающих его контроверз.

<...> Основа коллизии «Вертера» имела общеевропейское значение. Но, кроме того, большую роль сыграла новизна самой формы. В «Вертере» <...> показан человек определенного поколения, определенного общества, а не просто передана история чувства. Ход чувства дан также необычайно интересно и ново. В чем причина страданий Вертера? В книге мы видим прежде всего его характер, а затем уже узнаем историю с Лоттой. Вертер – это характер, выросший в определенных условиях, болезненно чувствительный, и, наверно, он покончил бы с собой и без любви к Лотте. Двойственная мотивировка была отмечена многими <...>. Двойственность мотивировки послужила основанием для вопроса Наполеона к Гёте: «Что губит Вертера – любовь к Лотте или общественная жизнь Германии?» Гёте на это ответил, что он был молод тогда и, следовательно, мог допустить погрешности. Читатели чувствовали своеобразие мотивировки в «Вертере» – именно то, что он и гражданин, и любовник, – но тем не менее по-разному относились к нему.

Неудовлетворенный жизнью, Вертер находит в Лотте свой идеал, но так как он недостижим, то Вертер обращается к практической жизни и погибает, не найдя и здесь себе места. Лотта – всего лишь момент в жизни Вертера. Сложность мотивировки – это оправдание смутного – составляет существо сентиментального метода. Этот метод адекватен самому содержанию «Вертера». В трагедиях классицизма всегда была определенность, простота мотивировок (ср. поведение Федры, Родриго). У Гёте же преодолена эта рационалистическая мотивировка. <...>

Но Вертер – не просто любовник, как Ромео или де Грие, которые изображены только бессознательно-исторически и в основном как любовники. Вертер же – «болезнь нашего века». Целое поколение Европы увидело в нем свою трагедию. «Ромео и Джульетта», «Манон Леско» – это истории любви, «Вертер» – трагедия поколения, показанная на

частном случае. Робинзон Крузо, Том Джонс – это люди вообще, Вертер же – первый современный человек.

Вместо рационалистически простой мотивации – в «Вертере» мотивация сентиментально-аберрированная. Рисунок теряет четкость, тени расплываются. Человек взят как сложное существо: он принадлежит своему полу, стране, времени, подвержен действию случая <...>.

Вертеровский тип чувства

Форма «Вертера» полностью отвечает требованиям сентиментализма. Здесь тот же тип сентиментальных мемуаров, что и у Стерна. Это журнал-дневник, но не деловой, как в «Робинзоне Крузо», а лирический. В «Вертере» представлен эмоциональный мир, которого не знает английский роман Дефо, Филдинга, Смоллетта. У Гёте на первом плане пейзаж, живущий одной жизнью с героем, а не выполняющий только функцию орнамента, и природа как мать-природа, а не как вспомогательный фон. Эволюция героя от «Робинзона Крузо» через французский роман к немецкому показывает его постепенный интеллектуальный рост. У Дефо чувствуется английско-пуританская деловитость, эмпиризм. Во Франции роман усложняется – он приобретает философский аспект, становится общественным явлением, речь идет уже не только о завоевании места под солнцем.

<...> Мир чувства героев выдвигался на первый план уже у Руссо, но в «Вертере» он кульминирует. <...> В старой литературе это по преимуществу тип Дон Жуана – многолюба, Вертер же – однолюб. Первый экстенсивен, второй – человек интенсивного чувства. В этом проявляется и различие между двумя эпохами. Дон Жуан – человек светского общества, ему важны репутация, количество побед, он всегда обращен к миру <...>, тогда как чувство Вертера уводит его от общества. Любовь к Лотте поглощает Вертера целиком, он забывает о долге, обо всем на свете <...>. Для Вертера отношения с обществом перестают быть важными. Поэтому он близок Робинзону. Тип чувства Вертера – это тип чувства Нового времени. Здесь видно, насколько максимально историческое приводит к пониманию общечеловеческого. Исторически преходящее – единственная форма, в которой постигается общечеловеческое.

Вертер – «герой нашего времени» для Германии <...>. Там, где есть сознательно-исторический метод, всегда возникает тип «героя нашего времени». И только так создаются вечные образы. Постигнуть

значение нового типа чувства можно, только сравнивая его с чувством других времен. В чем отличие его от чувства античного человека? Это прежде всего – различие между двумя типами жизни, различие между объективным и субъективным. Чувство античного человека объективно, его вызывает объективно-прекрасное. Елена прекрасна для всех, а не только для Париса (вспомним ее появление перед старцами). Для чувства Нового времени красота уже не обязательна (Татьяна некрасива). <...>

<...> В греческих романах <...> образы героинь даны статуарно, их духовная жизнь слегка намечена. Женщина – драгоценный предмет. Обожествление телесного характерно для эллина (стихи Сапфо – физиологическое изображение любви). В романе Нового времени чувство приобретает духовный характер. Телесное не исчезает, но акцент смещается и на первый план выходит душевное. Чувство заполняет сознание, становится явлением высоких сфер душевной жизни. В античной литературе чувство любви играет очень маленькую роль: войны, подвиги заполняют жизнь героев. В античной трагедии есть и государственные и семейные мотивы. Только у Еврипида любовь становится темой трагедий. В новой литературе любовь заполняет все произведение, становится главным предметом изображения.

Для появления вертеровского типа чувства было необходимо показать человека, оторванного от общества, от рода. Чувство грека не могло быть таким сложным, ибо его душевную жизнь заполняли непосредственные связи с обществом. Нужно, чтобы человек оказался одиноким, чуждым обществу – лишь тогда он может полностью отдаться своему чувству. Лотта – звезда Вертера, Елена – солнце для всех. Исчезает свет большой жизни, и все чувства концентрируются на частном. Бюрократически-холодная атмосфера вокруг Вертера заставляет его с особой силой привязаться к другому существу, и оно становится для него всей жизнью. Античный герой, рыцарь вступает в поединок не только ради дамы. Старое общество не знало такой конденсации чувства на одном человеке.

ПРЕДРОМАНТИЗМ

«ЗАМОК ОТРАНТО» ГОРАЦИЯ УОЛПОЛА КАК ГОТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

Гораций Уолпол (1717–1797) – английский писатель, родоначальник готического романа ужасов.

Уолпол носил титул графа Орфорда, был сыном премьер-министра, получил образование в Итоне и Кембридже. В 1739–1741 одах он путешествовал по Италии и Франции вместе с поэтом Томасом Греем. С 1741 по 1767 год он состоял членом парламента. После смерти отца в 1745 г. Г. Уолпол решил обосноваться в окрестностях Лондона, где начал строить замок в готическом стиле Строберри Хилл.

Уолпол писал стихи и в 1748 году опубликовал три поэтических произведения. В 1757 г. он основал собственную типографию, издал «Оды в стиле Пиндара» Т. Грея, каталог живописи, созданной авторами с аристократическими и королевскими фамилиями, затем последовали публикации «Летучих набросков в поэзии и прозе» (1762) и «Анекдотов о живописи в Англии» (1762).

В 1764 году Уолпол анонимно издает свою «готическую историю» «Замок Отранто». Жанровая природа произведения вызывает споры. Сам автор дает подзаголовок «готическая история».

Увлеченность Уолпола прошлым отразилась в публикации «Исторических сомнения о жизни и царствовании короля Ричарда III» (1768), где он пытался реабилитировать короля, известного своими многочисленными преступлениями. В том же году он написал «Таинственную мать» – трагедию инцеста, наполненную мрачными событиями и страстями.

Литературная репутация писателя была довольно высокой благодаря письмам. Эпистолярное наследие Г. Уолпола обширно и отличается изяществом стиля и остроумием.

«Замок Отранто», по свидетельству самого Г. Уолпола, был написан в рекордно короткий срок, поскольку замысел возник во сне и связан с конкретным местом Строберри Хилл – с лестницей в западной части замка, достаточно пустынной, особенно в вечерние сумерки. Именно здесь автор во сне увидел гигантскую руку в железной пер-

чатке. Главный герой повести Манфред – историческое лицо. Он действительно правил княжеством, отличался неровным вспыльчивым характером, показал себя человеком, готовым пойти на любые преступления ради достижения собственной цели.

«Замок Отранто содержит все необходимые элементы готического романа ужасов. Действие происходит в замке, топография которого конкретна, воссоздана с завидной тщательностью, поскольку имелся в виду замок Строберри Хилл. Текст компактен, логично выстроен, очень динамичен. Впервые в английской литературе использована речевая характеристика для обозначения социального статуса.

Произведение Г. Уолпола только в XVIII веке выдержало 8 изданий. Несмотря на попытку выдать текст за произведение, созданное в 1529 году, «готическая история» содержит признаки современного романа. Это четкая конструкция сюжета, строящегося вокруг темы незаконно приобретенной собственности и титула, стройная система действующих лиц, среди которых значительное место уделено слугам. Речевые характеристики разбавляют героическое эпическое повествование (romance) и сообщают ему черты современного бытоописательного и нравоописательного романа. Динамика развития событий спровоцирована и темой бегства-преследования, причем преследование Манфредом Изабеллы в подземных коридорах замка содержит известную драматургическую интригу, поскольку напряженное ожидание создается благодаря причудливому калейдоскопу событий, отвлекающих внимание читателя от главного. События разворачиваются на разных пространственных уровнях – в покоях замка, в подземных коридорах, в башне, где томятся узники. Любовные сцены выдержаны в духе сентиментального чувствительного романа и оформлены соответствующей лексикой и действиями персонажей – обмороки, слезы, клятвы верности, борьба с преследователями и рыцарские поединки.

У Уолпола прекрасно выписаны характеры как мужских, так и женских персонажей. Женщины, несмотря на свою кротость и скромность, обладают твердостью духа и мужеством, которому могут позавидовать мужчины.

Исторический колорит романа заключен не только в готических декорациях, но и в воссоздании социальной иерархии и системы верований и суеверий, характерных для эпохи крестовых походов.

В. Скотт, восторгавшийся и вдохновлявшийся романом Уолпола, указывает: «Его намерением было нарисовать такую картину домашнего уклада и обычаев феодальных времен, которая была бы достаточно правдоподобна и при этом полна движения благодаря участию в действии сверхъестественных сил, в существование которых истово верило непросвещенное общество той эпохи. “Земные части” повествования задуманы так, что они связываются с чудесными происшествиями, и в силу этой связи различные ослепительные чудеса особенно поражают и впечатляют, хотя холодный рассудок не допускает их вероятия».

План практического занятия

1. Задачи готического романа в предисловии к первому изданию «Замка Отранто».
2. Сюжет и композиция романа.
3. Пространство и время в романе. Замок и его значение. Хронотоп готического романа по М.М. Бахтину.
4. Система образов. Полемика с просветительской концепцией человека.
5. Историзм, психологизм, авантюрная линия в романе. Мотивы тайны, рока, случая и Провидения.
6. «Ужасное» в романе: приемы создания и функции.
7. Черты *romance* и *novel* в «Замке Отранто».

Литература:

Уолпол Г. Замок Отранто.

Жирмунский В., Сигал Н. У истоков европейского романтизма // Гораций Уолпол, Жак Казот, Уильям Бекфорд: Фантастические повести. – Л., 1967.

Ладыгин М. Б. Английский готический роман и проблемы предромантизма. М., 1978.

Вацуру В. Э. Готический роман в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.

Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М., 1988.

Материалы к занятию

Михаил Михайлович Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе:

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – «времяпространство»). <...> Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы <...>.

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен <...>.

<...> К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом», или «черном», романе новая территория свершения романских событий – «замок» (впервые в этом значении у Горация Уолпола – «Замок Отранто», затем у Радклиф, Льюиса и др.). Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни владетельных феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает

специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах.

Историчность замкового времени позволила ему сыграть довольно важную роль в развитии исторического романа. Замок пришел из прошлых веков и повернут в прошлое. Следы времени в нем носят, правда, несколько музейно-антикварный характер. Вальтер Скотт сумел преодолеть эту опасность антикварности путем преимущественной ориентации на замковую легенду, на связь замка с исторически понятным и осмысленным ландшафтом. Органическая спаянность в замке (с его окружением) пространственных и временных моментов, примет, историческая интенсивность этого хронотопа определила его изобразительную продуктивность на разных этапах развития исторического романа.

Клара Рив. Развитие романа (1785):

The novel is a picture of real life and manners. And of the time in which it was written. The Romance is lofty and elevated; language describes what has never happened nor is likely to.

[Novel – это картина реальной жизни и реальных положений. Romance – <явление> возвышенное, язык описывает то, что никогда не происходило и, вероятно, никогда не произойдет].

«РАЗБОЙНИКИ» ШИЛЛЕРА КАК ШТЮРМЕРСКАЯ ДРАМА

Фридрих Шиллер (1759–1805) – немецкий поэт, драматург, философ и историк.

Отец – Иоганн Каспар Шиллер – военный фельдшер, мать – Доротея, урожденная Кодвейс, дочь трактирщика. С 1768 г. будущий поэт начал посещать латинскую школу. Будучи подданным герцога Вюртембергского Карла Евгения, отец вынужден был отдать сына в так называемую Карлову академию, где он без особого рвения сначала изучал юриспруденцию, а затем медицину. Восемь лет (1773–1780) провел Шиллер в этом «питомнике рабов», где царили шпионаж и слежка за учениками. Лишь по ночам Шиллеру удавалось урывками читать. Он по многу раз перечитывал сочинения Плутарха, оды и поэмы Клопштока, лирические стихотворения и роман «Страдания юного Вертера» своего старшего современника Гете. Позже он увлекся Шекспиром.

По выходе из академии Шиллер был назначен полковым лекарем. Над первой драмой «Разбойники» он начал работать, еще пребывая в академии. В 1781 году драма была завершена, а 13 января 1782 года «Разбойники» были впервые показаны на сцене Мангеймского театра. Спектакль имел колоссальный успех у публики. Затем последовали триумфальные представления во многих других городах Германии. Несмотря на то, что постановщики нередко на свой вкус или по цензурному произволу калечили текст пьесы, а действие было перенесено из современности в XVI век, невозможно было скрыть тираноборческий пафос драмы и благородство помыслов разбойника Карла Моора, который в одиночку вознамерился искоренить зло и беззаконие своем отечестве.

Главный герой драмы Карл Моор – студент, увлеченный, как и автор, жизнеописаниями великих мужей Греции, составленными Плутархом. Он мечтает превратить Германию в республику. Карл Моор – первый шиллеровский герой-идеалист и энтузиаст. Его родной брат Франц – полная ему противоположность.

Преданный братом и проклятый по его наущению отцом, Карл Моор становится предводителем отряда разбойников, чтобы вершить силою оружия справедливость. Однако вскоре насилие опьяняет разбойников, жестокость становится привычкой. Карл Моор постигает, что злодеяниями мир исправить невозможно, поэтому решает отдаться в руки правосудия. В финале обнаруживается характерная эволюция шиллеровского героя: если нельзя спасти все человечество, необходимо попытаться помочь хотя бы одному несчастному человеку. Шиллер уповает не на силу, а на моральное исправление общества.

Неистовая страстность персонажей, патетичность их речей, напряженность сюжета сделали «Разбойников» образцовым произведением «Бури и натиска» – ведущего литературного направления Германии 70–80-х годов.

В драме Шиллера возникает своеобразное двоemiрие, воплощенное и вовне, и субъективно – в образе Карла Моора. «Малый мир» воссоздается в духе сентименталистских тенденций Руссо: это мир гармонии, семейных радостей, красоты естественного чувства простых, обычных людей, мир добра и разума, живущий по закону любви – главному закону Природы. Черты этого мира, вполне соответствующего

идеалам просветителей, раскрываются в образах благородного, любящего, доверчивого старика Моора, Амалии, которая любит Карла, верного графского слуги Даниэля. К Шекспиру восходит изображение иного, «большого мира», где добро сталкивается со злом, разум – с безумием, естественные чувства с болезненными страстями, где царит хаос и дисгармония. Это мир гигантов и злодеев, мятежа и преступлений.

Так вырисовывается основа трагического у Шиллера: невозможно человеку больших страстей заключить себя в идеальном «малом мире», как бы он к этому ни стремился. «Большой мир» расширяет просветительское представление о Природе. В мрачной фигуре Франца Моора, брата Карла, воплощено абсолютное Зло.

Основная черта шиллеровского героя в «Разбойниках» – неистовость, резко отличающая его от героев классицизма и просветителей-последователей Лессинга. С неистовостью связан и специфический предромантический конфликт: на смену столкновению долга и чувства (у классицистов) или спорам о разуме и чувстве и их роли в жизни человека (у просветителей) приходит конфликт разумного и неразумного.

План практического занятия

1. Эстетика «Бури и натиска» в драме Шиллера.
2. Образ «благородного разбойника» в мировой литературе.
3. Историческая обстановка, отраженная в пьесе. Характеристика своего времени, данная персонажами пьесы «Разбойники» (акт I, сцена 1 и 2; акт II, сцена 2).
4. Причины и цели ухода Карла Моора в Богемские леса.
5. Эволюция характеров действующих лиц и читательские ожидания.
6. Значение финала пьесы.
7. Роль песенных вставок.

Литература:

Шиллер Ф. Разбойники.

Махов А.Е. «Буря и натиск» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 103–104.

История немецкой литературы: в 3-х томах. Том I. М., 1985. С. 277–281, 317–320.

Абуш А. Фридрих Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения. М., 1964.

Лозинская Л.Я. Шиллер. М., 1960.

Чичельницкая Г. Шиллер. М., 1959.

Неустроев В.П. Немецкая литература эпохи просвещения. М., 1958.

Материалы к занятию

Иоганн Готфрид Гердер. Шекспир (1773):

<...> Как медленно, неповоротливо начинаются у него происшествия в созданной им природе, как в подлинной природе: ибо он воспроизводит последнюю, лишь в уменьшенном масштабе. С каким усилием приходят в движение все пружины действия! Но с какой быстротой начинают затем чередоваться сцены! Речи становятся ©сё короче, души, страсть, самое действие летят словно на крыльях! Какая мощь в этом беге, в этих отдельных, мимоходом брошенных репликах – ведь ни у кого уже нет времени! И напоследок, когда читатель целиком подпал под власть иллюзии, когда он чувствует себя затерянным в этой бездне мира и страстей, как смело нагромождает он события! Лир, умирающий вслед за Корделией, Кент – за Лиром! Это как бы конец мира, день Страшного суда, все рушится и гибнет, свернулся небесный покров, горы низвергаются; мера времени канула в вечность. – Конечно, не для веселого, резвого потомка галлов, прибежавшего свеженьким и бодреньким к пятому акту, чтобы справиться то своим карманным часам – сколько человек успели умереть и за какой промежуток времени? Но, боже мой, если это считать критикой, театром, иллюзией, – то что же тогда критика, иллюзия, театр? Что значат все эти пустые слова?

И вот здесь-то, собственно, и (начинается самая суть моего исследования: «Каким образом, с помощью какого искусства, какими творческими средствами Шекспиру удавалось превратить какой-нибудь ничтожный романс, новеллу, сказку в живое целое? Какие законы нашего исторического, философского, драматического искусства за-

ключены в каждом его шаге, в каждом художественном приеме?» Какой предмет для исследования! Сколько материала для построения нашей истории, для философии человеческой души, для драмы! <...> <...> Трагедия, комедия, история, пастораль, историческая трагедия и историческая пастораль, пасторальная комедия и трагикомическая пастораль, и если придумать еще хоть сотню комбинаций из всех этих определений, чего мы в конце концов достигнем?

Все равно ни одна из этих пьес не будет и не должна быть греческой трагедией, комедией и пасторалью. Любая пьеса является в самом широком смысле «историей», которая приобретает только в большей или меньшей степени оттенки трагедии, комедии и т. п. Но краски так постепенно, так не определенно расплываются и переходят в бесконечность, что в конце концов каждая пьеса остается и должна остаться тем, что она и есть на самом деле: историей, героическим и государственным действием, как понимали в средние века, или <...> законченным, имеющим определенный объем изображением мирового события, человеческой судьбы.

Гораздо прискорбнее и существеннее то, что и этот великий творец истории и мировой души все более устаревает, что речи, нравы, особенности каждой эпохи вянут и опадают, как осенняя листва, и мы оставили уже так далеко позади себя эти величественные обломки рыцарской натуры, что даже Гаррик, этот ангел-хранитель его могилы, воскресивший его для потомства, вынужден многое менять, выпускать, уродовать; и все так быстро старится и меняет свое направление, что недалек, быть может, тот час, когда и его драмы будут непригодны для живой постановки и превратятся в обломки исполина или пирамиды, которым все дивятся и которых никто не понимает. Я счастлив, что живу еще в такое время, когда способен понять его и когда ты, о друг мой, узнавший и почувствовавший себя в этих строках, ты, кого я не раз заключал в свои объятия перед его священным портретом, можешь еще лелеять сладостную, достойную тебя мечту воздвигнуть ему памятник из наших рыцарских времен, на нашем языке, в нашем несчастном, выродившемся отечестве.

Я завидую твоей мечте, и – пусть не остывают твои благородные и истинно немецкие творческие усилия, пока они не будут увенчаны. И если даже тебе будет суждено свыше увидеть позднее, как покачнется почва под твоим зданием, и глазающая чернь будет осыпать его

насмешками, и уцелевшая от ударов времени пирамида не в силах будет воскресить дух древнего Египта, – твое творение пребудет в веках, и преданный потомок, разыскав твою могилу, начертает на ней благоговейною рукой слова о жизни всех достойных мира сего:

Voluit! quiescit! [Он стремился, он опочил! (лат.)]

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА «ФАУСТА» ГЕТЕ

В течение всего творческого пути Гете работал над трагедией «Фауст». В 1773–1775 годах он создал первый набросок «Фауста», содержащий основные сюжетные элементы. Этот так называемый «Пра-Фауст», который в рукописях Гете не сохранился, но был обнаружен в 1887 году в записи одной из поклонниц великого поэта. В 1790 году был опубликован «Фауст. Фрагмент», представляющий собой сокращенный вариант «Пра-Фауста». Его очень высоко оценил Фридрих Шиллер, который подвигнул автора на продолжение «Фауста».

Гете завершил работу над «Фаустом» в 1831 году. Полностью трагедия была издана годом позже в первом томе его «Посмертного издания сочинений».

Гете воспользовался сюжетом немецкой народной книги о докторе Фаусте. Врач и алхимик Иоганн (Генрих) Фауст действительно жил в первой половине XVI века. Легенда говорит о нем как об искусном маге и чарошее, которому подвластны потусторонние силы, за что его ожидала в аду расплата. По преданию, его задушил дьявол, что произошло около 1540 оду. В 1587 году во Франкфурте-на-Майне книгопечатник Иоганн Шпис издал книгу, на титуле которой значилось: «История о докторе Иоганне Фаусте, прославленном волшебнике и чернокнижнике. О том, как он на договорный срок продался дьяволу, какие диковинные приключения он за это время увидел, сам предпринимал и испытывал, пока не постигла его, наконец, заслуженная кара. Составлено на основе его собственных, им оставленных сочинений. Собрано и приготовлено к печатанию для добросердечного назидания всем высокоумительным, самоуверенным и безбожным людям. Да будет им это страшным примером, отвращающим поучением». Народная книга была переиздана в 1589 году, а в 1593-м повествование было дополнено жизнеописанием Вагнера – ученика Фауста. Вагнер предстает

беспутным бродягой, который овладел тайнами магии, а после смерти Фауста унаследовал его богатства.

Немецкая народная книга переводилась и издавалась в Англии, Голландии и Франции. Английский драматург Кристофер Марло (1564– 1593) использовал сюжет для своей трагедии «Трагическая история доктора Фауста». К сюжету о Фаусте обращались незадолго до Гете Клингера и Лессинга.

Постепенно легенда о докторе Фаусте сделалась столь популярна, что ее разыгрывали в спектаклях кукольного театра. Одно из таких представлений Гете увидел в детстве.

Гете существенно изменил и дополнил сюжет новыми персонажами и событиями. В первой части автор показал осуществление всех возможных желаний человека, а во второй – безграничные возможности всего человечества. Однако, с точки зрения Гете, максималистское осуществление свободной воли влечет за собой трагедию. В первой части погоня героя за наслаждением оборачивается гибелью героини. Во второй части трагедией оборачивается стремление героя усовершенствовать природу, внести свои прагматические поправки в мироздание.

По авторскому определению, «Фауст» создан в жанре трагедии. Однако в целом произведение не рассчитано на сценическое воплощение. В «Фаусте» сочетаются эпос, лирика, драма. По многим жанровым признакам он близок поэме.

«Фауст» открывается «Посвящением», написанным октавами. Четыре строфы отражают момент возвращения автора к заветному замыслу через четверть века с тех пор, как началась работа над трагедией. Первых ее слушателей уже не стало, и это придает «Посвящению» элегическое настроение.

В «Прологе в театре» отразились наблюдения Гете, многие годы руководившего Веймарским театром. Директор театра, поэт и комический актер толкуют об искусстве. Директор мечтает, чтоб публика валла валом в театр. Поэт презирает толпу, он устремлен в надзвездные выси. Комический актер ради аплодисментов готов потешать зрителя.

В «Прологе на небесах» возникает завязка трагедии. В пари, заключенном Мефистофелем с самим Господом, спор идет о человеке, о его достоинстве, мучениях и радостях, об удовлетворении и разочаровании. Предмет споров – Фауст.

В Фаусте с самого начала подчеркиваются важнейшие свойства человеческой природы: неудовлетворенность достигнутым и устремленность к идеалу. Ради того, чтобы прожить жизнь по-другому, он закладывает душу дьяволу. В обмен Мефистофель дарит Фаусту молодость, и начинается их совместное схождение в обыденную жизнь.

«Фауст» – это не только философская трагедия, оперирующая отвлеченными понятиями, но это и изображение конкретной реальной жизни Германии. Важное место в контексте занимают народные сцены, отмеченные лирикой и юмором. Из недр народной жизни вырастает и образ Маргариты. Фауст впервые встречает Гретхен выходящей из церкви. Она благочестива и скромна, у нее есть чувство чести, она долгое время не поддается на дьявольские ухищрения Мефистофеля.

Трагедия Маргариты состоит из бессознательного совершенного преступления и убежденно принятого за свою вину возмездия.

Фауст, стремившийся осчастливить Маргариту, стал причиной ее гибели. Он виновен, если смотреть на него как на обычного человека. Но он символ человечества, герой и героиня принадлежат к разным мирам. Счастье с Маргаритой для Фауста было бы преждевременным и невозможным, как остановка на пути в бесконечность.

Во второй части странствия Фауста продолжают, но теперь он путешествует не только в пространстве, но и во времени, своевольно блуждая по эпохам. Во второй части трагедии, чередуясь, сменяются два исторических периода: средневековье и античность. Гете создает множество образов-символов, черпая их из легенд и мифов, а также собственной безграничной фантазии.

В финале второй части Фауст слеп и не видит того, что оказался в плену Заботы, но он не смиряется, не останавливается в своих стремлениях даже в последний час. Душа Фауста спасена, потому что жизнь его прошла в стремлении к бесконечному.

План практического занятия

1. Как определяет жанр «Фауста» сам Гете? Почему? Что противоречит этому жанровому определению в тексте произведения?
2. История создания «Фауста». Литературные и фольклорные источники образа Фауста.

3. К кому Гете обращает «Посвящение»? Как проявляются литературные и философские интересы группы «Буря и натиск» в «Пра-Фаусте»? Как можно определить жанр первоначального варианта произведения? Как меняется замысел Гете?
4. Что такое «мещанская драма»? Как определяли этот жанр Дидро и Лессинг? Какие сюжетные ходы, обязательные для мещанской драмы, использует Гете в истории Маргариты? Что сближает историю Маргариты с трагедией и с комедией?
5. Какие три точки зрения на творчество выражены в «Прологе в театре»? Как характеризуется жанр «Фауста» в заключительной реплике директора?
6. Вопрос о природе человека в «Фаусте» как основа разворачивания сюжета.
7. Спор между Богом и Мефистофелем в «Прологе на небесах». Какую точку зрения на человеческую природу выражает каждый из них? Прокомментируйте метафорический образ кузнечика.
8. Искания Фауста. Какое знание кажется недостаточным герою? Зачем он вызывает Духа Земли? Значение образа Вагнера. Почему Фауст пытается покончить жизнь самоубийством и что его спасает?
9. Что ищет Фауст в Евангелии?
10. Договор между Фаустом и Мефистофелем. Что является его основным условием? Каким путем решает отныне идти Фауст?
11. Что познает герой с помощью Мефистофеля?
12. Просветительская апология «дела» в произведении.
13. Значение финальной сцены второй части. Почему душа Фауста не достается Мефистофелю?
14. Как определяется жанр «Фауста» в современном литературоведении?

Литература:

Гете И. В. Фауст. Часть первая. Из второй части: «Большой двор перед дворцом», «Положение во гроб». Перевод Н. Холодковского.

Аникст А. А. Гете и «Фауст». М., 1983.

История зарубежной литературы XVIII века / Под ред. З. И. Плавскина. М., 1991. С. 167–168, 257–258.

Хализев В. Е. Мещанская драма // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 540–542.

Жирмунский В. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 466–479.

Материалы к занятию

Дени Дидро. Рассуждения о драматической поэзии (1758):

«предмет [серьезной комедии] добродетели и обязанности человека. Трагедия, предметом которой могли бы послужить наши домашние несчастья; трагедия, предметом которой – общественные катастрофы и несчастья великих мира сего».

Дени Дидро. Беседы о «Побочном сыне» (1758):

«Я предпочел бы, чтобы пьеса была проста, а не насыщена событиями. И все же меня больше интересует связь между событиями, чем их количество. <...> Искусство интриги состоит в связывании событий таким образом, чтобы здравомыслящий зритель всегда находил в этом удовлетворяющие его мотивы. <...>

И всякое драматическое произведение будет интересным даже без забавных деталей, вызывающих смех, без опасностей, вызывающих содрогание, если сюжет его значителен, если поэт сумеет взять тон, свойственный нам в серьезных делах, а действие будет развиваться, преодолевая затруднения и препятствия. <...> Я назвал бы [этот жанр] серьезным жанром. Если этот жанр установится, то не будет ни одного общественного положения, ни одного значительного жизненного явления, которое нельзя было бы отнести к тому или иному разделу драматической системы. <...> Преимущество серьезного жанра в том, что, занимая место между двумя другими жанрами, он имеет возможность подняться до одного или спуститься до другого. В совсем ином положении находятся комический и трагический жанры. Все оттенки комического заключены между этим жанром и жанром серьезным; все оттенки трагического заключены – между жанром серьезным и трагедией. <...>

Сюжеты [серьезного жанра] должны быть значительны, а интрига должна быть проста, близка к нашему быту и действительной жизни. Среди действующих лиц не должно быть слуг. Порядочные

люди никогда не посвящают их в свои дела. И если действие разыгрывается только между хозяевами, от этого оно лишь становится интереснее. <...> Серьезный жанр допускает монологи. Отсюда я заключаю, что он ближе к трагедии, чем к комедии – жанру, в котором монологи коротки и встречаются редко.

<...> Комический жанр рисует типы людей, трагический жанр – отдельных индивидов. <...> Героем трагедии является всегда тот или иной отдельный человек: это Регул, или Брут, или Катон, но не кто другой. Главный герой комедии должен, напротив, представлять большое количество людей. Если бы ему случайно был придан образ столь индивидуальный, что в действительности жизни нашелся бы хоть один похожий на него человек, комедия вернулась бы к своему младенческому состоянию и выродилась бы в сатиру. <...> комедия и трагедия могут иметь место в любом общественном слое, с той разницей, что скорбь и слезы еще более часты под крышами подданных, чем развлечение и веселье во дворцах королей. Пьесу делает комической, серьезной или трагической не столько сюжет, сколько тон, страсти, характеры действующих лиц и их интересы».

ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОБУЧЕНИЯ

Планируемые результаты обучения по дисциплине «Зарубежная литература XVII – XVIII веков», соотнесенные с планируемыми результатами освоения ОПОП.

Код формируемых компетенций	Уровень освоения компетенции	Планируемые результаты обучения по дисциплине, характеризующие этапы формирования компетенций (показатели освоения компетенции)
ОПК-8 способность осуществлять педагогическую деятельность на основе специальных научных знаний	Частичное	<p style="text-align: center;">Студент должен</p> <p>знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> - методику научно-педагогического исследования в области преподавания литературы; <p>уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> - трансформировать специальные научные знания в соответствии с психофизиологическими, возрастными, познавательными особенностями обучающихся, в т.ч. с особыми образовательными потребностями; <p>владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - методами анализа педагогической ситуации, профессиональной рефлексии на основе специальных научных знаний в соответствии с предметной областью согласно освоенному профилю (профилям) подготовки.
ПК-4 способность использовать возможности образовательной среды для достижения личностных, метапредметных и предметных	Частичное	<p style="text-align: center;">Студент должен</p> <p>знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> - содержание образовательных программ по учебному предмету; <p>уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> - реализовывать образовательные

<p>результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета</p>		<p>программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов;</p> <p>владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - теоретическими и практическими знаниями для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета.
<p>ПК-8 способность проектировать образовательные программы</p>	<p>Частичное</p>	<p>Студент должен</p> <p>знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> - требования к оснащению и оборудованию учебных аудиторий и вспомогательных помещений к ним; средства обучения и их дидактические возможности; <p>уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> - разрабатывать и реализовывать проблемное обучение, осуществлять связь обучения по предмету (курсу, программе) с практикой, обсуждать с обучающимися актуальные проблемы современности; <p>владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - навыками проектирования образовательных технологий; навыками определения целей и задач реализации образовательной программы; навыками планирования реализации образовательной программы.

<p>ПК-9 способность проектировать индивидуальные образовательные маршруты обучающихся</p>	<p>Частичное</p>	<p>Студент должен знать: - механизмы управления обучением, образовательным процессом в целом, управление процессом освоения обобщенных способов действия, учебную мотивацию, индивидуально-психологические факторы, влияющие на успешность этого процесса, сотрудничество, личностные особенности обучаемых; уметь: - разрабатывать индивидуальные образовательные маршруты, индивидуальные программы развития и индивидуально ориентированные образовательные программы с учетом личностных и возрастных особенностей обучающихся; владеть: - современными методами психолого-педагогического исследования.</p>
--	------------------	---

Учебное электронное издание

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII – XVIII ВЕКОВ

Практикум

Автор-составитель
СОКОЛОВ Кирилл Сергеевич

Издается в авторской редакции

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10;
Adobe Reader; дисковод DVD-ROM.

Тираж 25 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Кафедра русской и зарубежной филологии
kirill.sokolov@fulbrightmail.org