

**Министерство образования и науки Российской Федерации
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный гуманитарный университет»**

К.С. Соколов

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА
СРЕДНИХ ВЕКОВ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ
ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ И МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К НИМ**

**Учебно-методические материалы
для студентов, обучающихся по специальности
050301 – Русский язык и литература**

**Владимир
2011**

УДК 8(09)

ББК 83.3(0) 4

Соколов К.С. Зарубежная литература Средних веков и эпохи Возрождения. Планы практических занятий и материалы для подготовки к ним: Учебно-методические материалы для студентов, обучающихся по специальности 050301 – Русский язык и литература. – Владимир: ВГГУ, 2011. – 40 с.

Учебно-методические материалы предназначены для организации практических занятий студентов на I курсе филологического факультета, обучающихся по специальности 050301 – Русский язык и литература. Издание содержит планы практических занятий и материалы для подготовки к ним.

Редактор:

доктор филол. н., проф. О.И. Половинкина (зав. кафедрой литературы ВГГУ).

Рецензенты:

кандидат филол. н., доц. А.П. Склизкова (кафедра литературы ВГГУ),

кандидат филол. н., доц. Н.В. Чернявская (кафедра журналистики ВлГУ).

Печатается по решению Редакционно-издательского совета ВГГУ.

© ГОУ ВПО

«Владимирский государственный гуманитарный университет», 2011

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс зарубежной литературы Средних веков и эпохи Возрождения охватывает значительный временной период и знакомит студентов с большим многообразием литературных форм и жанров. Несмотря на сравнительно небольшой объем предлагаемых к изучению произведений, первокурсники сталкиваются с необходимостью самостоятельной проработки большого количества научной литературы, раскрывающей как специфику этих двух эпох, так и особенности поэтики конкретных текстов. К середине первого года обучения у большинства студентов только начинают формироваться навыки самостоятельной работы с научной литературой, что зачастую снижает эффективность аудиторной работы, поэтому помимо планов практических занятий в пособие включены фрагменты наиболее важных исследований по тематике соответствующих занятий. Учебные материалы, помогая студентам в подготовке к практическим занятиям, не отменяют необходимости самостоятельного обращения к научной литературе, но служат своего рода образцом работы с научным текстом и отобра необходимого материала.

Занятие № 1

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС ЗРЕЛОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ «ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ»

I. Происхождение «Песни»; истоки сюжета и образов:

- историческая основа эпоса;
- древнепоэтические источники «Песни»;
- вопрос о мифологическом и сказочном начале;
- место и время написания; возможный автор.

II. Структура и художественная специфика «Песни»:

- основные черты эпического мира «Песни о нибелунгах»;
- пространство и время эпоса;
- художественные средства «Песни»;
- способы создания эпического героя;
- роль и место куртуазного этикета;
- проблема вассальной преданности (Хаген и Рюдегер);
- нравственно-этическая проблематика «Песни о нибелунгах».

Литература

Адмони В.Г. «Песнь о нибелунгах» – ее истоки и ее художественная структура // Песнь о Нибелунгах (Серия «Литературные памятники»). Л., 1972.

Гуревич А.Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о нибелунгах» // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.

Гуревич А.Я. Пространственно-временной «континуум» «Песни о Нибелунгах» // Традиция в истории культуры. М., 1978.

Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960.

Материалы к занятию

А.Я. Гуревич Пространственно-временной «континуум» «Песни о Нибелунгах»

<...> Мы не знаем, сколь длительное время протекло между отдельными эпизодами. Для эпического сознания это не существенно.

Как интерпретируется возраст героя в «Песни о Нибелунгах»? В начальных авантюрах песни Кримхильда юная девушка. Но и в последних авантюрах по-прежнему прекрасная женщина, хотя миновало около сорока лет. Не убывает за все эти годы могущество Хагена, он и будучи убелен сединами остается все тем же непобедимым богатырем. О короле Гизельхере, который впервые появился в эпосе почти ребенком, как было сказано «дитя», так до конца и говорится; пав в бою вполне взрослым мужчиной, Гизельхер остался «дитятей». Эпический поэт не слишком внимательно следит за возрастом своих персона-

жей. Так, младший брат Хагена Данкварт говорит перед началом решающей схватки между бургундами и гуннами: «Когда скончался Зигфрид, мне было мало лет, // И не обязан я держать за смерть его ответ» (строфа 1924). Но эти слова противоречат всему, что известно из первых авентюр эпопеи, где Данкварт фигурирует как «могучий витязь» и полноценный участник поездки Гунтера к Брюнхильде. Зигфрид появляется в песни в облике юного нидерландского принца. Но за плечами у него уже серия богатырских подвигов: победа над сказочными обладателями клада Нибелунгами, одоление дракона, в крови которого он омылся, приобретя тем самым неуязвимость. Когда свершал он все эти деяния, неизвестно. Первые подвиги Зигфрида в рамках «Песни о Нибелунгах» занимают год или два. После его женитьбы на Кримхильде проходит десять лет, прежде чем Зигфрид погибает таким же прекрасным и юным, каким впервые появился в Вормсе.

Итак, всего песнь охватывает время примерно в тридцать восемь лет. Из них двадцать шесть Кримхильда вынашивает мысль о мести за мужа.

На самом деле время, которое имеет отношение к повествованию, еще более протяженно. Уже упомянуто время сказочных подвигов Зигфрида, о которых рассказывает Хаген, но которые не описаны в самой эпопее. К этому нужно прибавить, что какое-то время до появления Зигфрида в Вормсе наш герой имел некие отношения с Брюнхильдой на это имеются намеки, хотя автор «Песни о Нибелунгах» их не расшифровывает, видимо, потому, что подобный сказочный сюжет не мог органически включиться в рыцарский эпос. Аудитория XIII в., вне сомнения, эти намеки понимала.

Таким образом, герои «Песни о Нибелунгах» проходят сквозь весьма значительный пласт времени. Но они не меняются: юные остаются юными, зрелые, как Хаген, Этцель или Дитрих, так и остаются зрелыми, а Хильдебранд – пожилым. Не происходит внутреннего развития героев. С теми свойствами, с какими они в эпопею вошли, они из нее и выйдут.

Но возвратимся к «хронотопу» «Песни о Нибелунгах». Эпическое течение времени неспешно. Обычная единица его исчисления – годы, самое меньшее – недели. Приготовление в дорогу, шитье нарядов, снаряжение войска, передвижение, пребывание в гостях – все значительные промежутки времени. Сбор в поход против саксов длится двенадцать недель, шитье платьев для короля Гунтера и сопровождающих его в сватовстве друзей – семь недель, три с половиной года после смерти Зигфрида Кримхильда непрерывно его оплакивает, праздник в Вене – свадьба Этцеля длится семнадцать суток и т.д. Измерение эпического времени расплывчато.

Ускорение хода времени наблюдается лишь в заключительной части эпопеи, где примерно за сутки страшное побоище приводит к всеобщей гибели его участников. В особенности последние сцены (умерщвление Гунтера и Хагена) даны крайне суммарно, почти скороговоркой, и находятся в разительном контрасте с чрезвычайно детализированными описаниями менее значительных эпизодов. Столь резкую смену темпа можно понять так: долгое время, годы, десятилетия готовилась катастрофа, наконец, час пробил, и одним ударом решается судьба Нибелунгов!

Но сцене убийства Гунтера и Хагена предшествует эпизод, который, мне кажется, проливает свет на трактовку времени эпическим поэтом. Это сцена в последней аванюре «О том, как Дитрих бился с Гунтером и Хагеном». Дитрих Бернский, потрясенный гибелью всех своих дружинников, обращается к Хагену и Гунтеру с требованием дать ему удовлетворение, а именно сдаться ему в качестве заложников. Они отвечают отказом, и тогда между Дитрихом и Хагеном происходит поединок. Бернец одолел Хагена, связал его и отвел к Кримхильде, взяв с нее обещание не умерщвлять его. Спрашивается: чем все это время был занят Гунтер? Он как бы забыт. Но вот эпизод стычки между Дитрихом и Хагеном завершен, Дитрих передал пленного Кримхильде, и мы читаем: «Меж тем державный Гунтер взывал у входа в зал: // «Куда же бернский богатырь, обидчик мой пропал?» После этого происходит схватка между Гунтером и Дитрихом и пленение вормского короля. Современному переводчику введение слов «меж тем» необходимо для того, чтобы возвратиться во двор, где Гунтер стоит без дела, ожидая своей очереди сразиться с Дитрихом. Но для средневекового поэта столь же естественно не замечать подобной несуразности: на время схватки между Дитрихом и Хагеном Гунтер просто-напросто был выключен из действия, и теперь автор вполне непринужденно возвращается к нему, лишь наделив Гунтера вопросом о запропадившемся противнике.

В любом художественном произведении невозможно изобразить все протекающее время, и авторы всегда вычлениют эпизоды, особо ими оцениваемые и пристально изображаемые. Но в современной литературе этот неизображаемый массив всегда ощущается, подразумевается; покидая на время своих героев автор не убирает их в ящик, где они, неподвижно и никак не изменяясь, ожидают нового выхода на сцену, они продолжают жить, стареть. В эпосе же не существует реально того времени, которое не стало предметом описания, оно выключается, останавливается.

Чем занята Кримхильда все те годы, которые протекли между убийством Зигфрида и выходом ее замуж за Этцеля? Она вдовела непрерывно горюя. Что делала она после выхода замуж за Этцеля и вплоть до приезда Гунтера со всеми остальными бургундами к ним в гости? Она жаждала мести им. Иными словами, она не жила не изменялась, она пребывала в одном определенном состоянии.

Нет представления о непрерывно текущем потоке времени, оно дискретно, прерывисто. Время эпоса время шахматных часов.

Эпическому поэту ничего не стоит свести вместе людей, которые на самом деле жили в разное время. Дитрих Бернский живет при дворе Этцеля. Но Аттила, прототип Этцеля, умер в 453 г., тогда как Теодорих, прототип Дитриха родился около 471 г. и правил Италией с 493 по 526 г. К тому же, в противоположность Дитриху «Песни о Нибелунгах», исторический Теодорих не был изгнанником, он завоевал Италию.

Все исторические персонажи, по тем или иным причинам включающиеся в эпос, современники, все они пребывают в особом времени, и это эпическое время не пересекается с хронологией хронотопа.

Проблема времени в «Песни о Нибелунгах» неисчерпаема. Внимательное

рассмотрение этого произведения приводит к заключению, что интерпретация времени принадлежит к самой сути того, что можно было бы назвать концепцией всей немецкой эпопеи. Герои ее, равно и место их действия, теснейшим образом соотносены с некоторыми пластами времени. Самое главное, то, что пласты эти разные. Здесь мы переходим к признаку, отличающему «Песнь о Нибелунгах» от иных произведений эпического жанра. Ведь в песнях о героях дан только один пласт времени. Это абсолютное прошлое. Все, о чем поется в героических песнях, было «некогда», «очень давно». Иначе обстоит дело в «Песни о Нибелунгах».

Зигфрид, Брюнхильда принадлежат времени древнему. Хаген – персонаж, укорененный в эпохе Великих переселений, так же как и Дитрих, они ведь и встречались когда-то прежде. Гунтер с братьями принадлежат к новому времени. Перед нами три слоя времени: вневременная сказочная древность, героическая эпоха переселений, современность.

В различных сферах пространства «Песни о Нибелунгах» разворачивается и протекает собственное время. Страна Нибелунгов – местность, пребывающая в сказочном «первобытном» времени. Здесь возможны подвиги богатырей, добытие клада, волшебного жезла, поединок героя Зигфрида с Брюнхильдой.

Страна прошлого, но уже не сказочно-эпического, – страна Этцеля, гуннская держава. Вормс в эпопее как бы двоится. Он занимает одну и ту же точку в пространстве, но они расположены и в эпохе около 1200 г., и в эпохе Великих переселений.

Наличие разных пространственно-временных единств приводит к тому, что герои, перемещаясь в пространстве, переходят из одного времени в другое. Зигфрид, сказочный победитель дракона, прибывает в Вормс из седой старины, он приходит в куртуазную современность. Напротив, когда Гюнтер едет из Вормса в Изенштейн за невестой, он перемещается из современности в древность.

Любопытно, что переход из одного пространства-времени в другое совершается каждый раз преодолением водной преграды: нужно переплыть море, чтобы добраться до страны Нибелунгов. Воды Дуная оказываются тем рубежом, за которым начинается иное время для путников, покинувших Вормс.

Таким образом, перемещение героев эпопеи из одного времени в иное приобретает новый смысл: это не просто путешествие – такие перемещения имеют мифологический характер, наподобие сказочных визитов героев мифа в иной мир. Поэтому и судьбы героев обусловлены не стечением обстоятельств, они детерминированы тем, что герой, покидая родную почву попадает в мир не соответствующий его природе. Тем самым его гибель оказывается неизбежной и вполне мотивированной.

Можно ли утверждать, что автор, живший около 1200 г., сознательно построил «Песнь о Нибелунгах» на контрасте разных пространственно-временных пластов? Или же подобную структуру «примысливают» люди XX века?

Фр. Нойман констатировал противоречия, несообразности в поведении основных персонажей эпопеи. Они как бы дwoятся. Перед нами два разных

Зигфрида: примитивный герой и придворный рыцарь; две Кримхильды – куртуазная сестра короля и кровожадная мстительница, упорно добивающаяся возвращения клада – источника власти. Хаген также имеет два облика: вормский – верный феодальный вассал и персонаж героических песней варварской поры, каким он оказывается в гуннских пределах. Нойман на основании этой констатации пришел к выводу, что герои «Песни о Нибелунгах» под рыцарскими одежаниями и внешним лоском сохраняют более примитивную внешность. Что касается Брюнхильды, то эта первобытная дева-богатырша, пришедшая в рыцарский мир из сказки о сватовстве, никак не может в него вжиться и выполнив свою роль в разворачивании конфликта, попросту исчезает из песни.

В.И. Шредер делает шаг дальше и находит в ней «напряжение» между «современностью» и «древностью», характеризующее, по его оценке, всю структуру песни. В полярности типов, принадлежащим разным пластам времени, коренится сам конфликт эпопеи. Действительно, в объединении и противостоянии разных срезов времени, видимо, заключается своеобразие понимания истории автором XIII в.

Немецкий поэт начала XIII в. в своей интерпретации истории не был ни вполне оригинален, ни самостоятелен. Он черпал из того фонда представлений о времени и его течении, который был более или менее общим достоянием людей той эпохи. Как известно, линейное течение времени не было в Средние века единственным, наряду с ним в общественном сознании сохранялись и иные формы восприятия и переживания времени, связанные с идеей его возвращения, повторения. Да и в самом христианстве, в той мере, в какой оно оставалось мифологией, время воспроизводится: сакральное прошлое, искупительная жертва Христа, возвращается с каждой литургией и годичным праздником. Средневековому сознанию присуща многоплановость отношения к времени, и эта многоплановость находит выражение в «Песни о Нибелунгах».

Но помимо древности существует современность. Оба пласта времени сопоставляются в немецком эпосе. Это со- и противопоставление обнаруживает различия. В «Песни о Нибелунгах» различия между былым и нынешним осознаются глубже, чем в германской героической поэзии Раннего Средневековья. В ней обострено ощущение истории. Поэт ссылается не «давние сказания», этим упоминанием и открывается песнь, перенося аудиторию в прежние времена. При сравнении с современной ей поэзией и рыцарским романом «Песнь о Нибелунгах» должна была восприниматься как несколько архаичная и по своему языку и применяемой в ней «кюренберговой строфе». Подобная архаизирующая стилизация способствовала созданию перспективы, в которой виделись события, воспеваемые эпопеей, в этой перспективе рассматривается и собственное время автора.

В песни немало фантастического. Но, я бы сказал, в самом этом фантастическом в свою очередь имеются разные слои. Схватка сотен и сотен тысяч воинов в пиршественном зале Этцеля, или успешное отражение двумя героями, Хагеном и Фолькером, атаки полчища гуннов, или переправа войска бургундов в утлой ладье через Дунай неправдоподобны для современности «Песни о Нибелунгах», но кажутся возможными для героического времени. Однако в эпопее

имеется фантастический элемент и другого рода. Таковы юношеские подвиги Зигфрида, сцена сватовства-борьбы с Брюнхильдой, расчлененная на два поединка: ристания ее с Зигфридом в Изенштейне и схватку Гунтера с невестой в его опочивальне; таковы и вещие сестры русалки, предрекающие Хагену судьбу бургундов. К миру сверхъестественного близок и Хаген. Здесь имеется в виду уже не эпоха Великих переселений и вообще не история. Мы оказываемся в мире сказки и мифа.

Чувство времени в «Песни о Нибелунгах» во многом определяется тем, как в ней преподнесена христианская религия, но этот давно дискутируемый вопрос заслуживал бы особого рассмотрения. Тем не менее не могу не указать на то, что в песни как саморазумеющиеся упоминаются месса, собор, священники, церковные шествия, погребения по христианскому обряду; герои клянутся именем Господа, взывают к нему. В отличие от героического эпоса Раннего Средневековья «Песнь о Нибелунгах» обнаруживает сильную тенденцию к сентиментализации традиционного сюжета. Ее персонажи охотно сетуют на невзгоды, плачут, рыдают. Стенаниями и завершается эпопея. Героической сдержанности в изъятии чувств, в особенности горя, нет и в помине, у фигурирующих в ней людей открылся «слезный дар». Но эта новая черта находится в противоречии с жестокостью и безжалостностью, которые они проявляют во многих ситуациях. Жажду мести, полностью утоляемую всеми героями эпопеи, трудно примирить с христианским учением о любви к ближнему, да автор и не пытается их координировать.

«Песнь о Нибелунгах» демонстрирует нам, как миф, сказка, древнее предание, воплощавшие архаические тенденции сознания, оставаясь существенными аспектами мировидения человека XIII в., переплетались с историческими представлениями, созданными христианством. Вместе они образовывали сложный и противоречивый сплав – «хронотоп», приспособивший древнюю эпическую традицию к новому миропониманию. Но подобная трансформация не исчерпывала содержания «пространственно-временного континуума» изучаемой эпохи.

Занятие № 2

РЫЦАРСКИЙ РОМАН: ПОЭТИКА ЖАНРА КРЕТЬЕН ДЕ ТРУА «ИВЭЙН, ИЛИ РЫЦАРЬ СО ЛЬВОМ»

I. Общие жанровые особенности рыцарского романа.

- Определение и генезис жанра.
- Рыцарский роман в сравнении с эпосом, сказкой, лирикой.
- Циклы романов.
- Соотношение героического и куртуазного идеалов.

II. Анализ романа Кретьена де Труа «Ивэйн, или рыцарь со львом».

- Композиция романа.
- Функции сказочного зачина.
- Образ главного героя, и система персонажей.
- Пространство и время в рыцарском романе.
- Тема испытаний. Странствие рыцаря – движение по шкале ценностей.

Литература

Мелетинский Е.М. Средневековый роман. М., 1983.

Михайлов А.Д. Французский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976.

Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994.

Материалы к занятию

С.С. Аверинцев Древнегреческая поэтика и мировая литература

Принцип риторики не может не быть «общим знаменателем», основным фактором гомогенности для эпох столь различных, как античность и средневековье, а с оговорками – Ренессанс, барокко и классицизм. Общими признаками остаются:

статическая концепция жанра как приличия («уместного») в контексте противоположения «возвышенного» и «низменного» (коррелируют сословного принципа);

неоспоренность идеала, передаваемого из поколения в поколение и кодифицируемого в нормативистской теории ремесленного умения;

господство так называемой рассудочности, т.е. ограниченного рационализма, именно в силу соблюдения фиксированных границ не полагающего своей диалектической противоположности — того протеста против «рассудочности», который заявил о себе в сентиментализме, в движении «бури и натиска» и вполне отчетливо выразил себя в романтизме.

По этим трем признакам и располагается основанная греками и принятая их наследниками поэтика «общего места» – поэтика, поставившая себя под знак риторики.

Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени).

Для понимания смысловой структуры сказки и ее роли в подготовке собственно романических форм важно ее соотношение с мифом. Как подчеркивает Е.М. Мелетинский, «сказочная семантика в классической волшебной сказке - это в основном та же мифологическая семантика, но с гегемонией социального кода», поэтому отличия сказки от мифа сводятся в основном к следующему: сказка возникает в процессе частичной десакрализации и деритуализации мифа, для нее характерна сознательная выдумка (в отличие от мифа, который, с точки зрения носителей мифического сознания, есть подлинная действительность,

сказка воспринимается как заведомая «ложь», «небылица»), замена мифических героев «обыкновенными» людьми и, соответственно, перенос внимания с космических и коллективных судеб на судьбы «социальные» и «индивидуальные». Для нас, однако, принципиально важно, что эта «индивидуальная» судьба героя ни в коей мере не является проекцией самобытного и самостоятельного «я» персонажа на внешний мир; такой герой – не «личность» в современном понимании этого слова, у него нет оригинального «внутреннего мира», нет ценностей и норм, отличных или, тем более, противостоящих коллективным нормам и ценностям. Сказка основана на тех же ценностных представлениях, что и миф, но только переносит их в атмосферу «обычной» жизни, резко усиливая при этом авантюрно-развлекательный элемент. В смысловом и сюжетном отношении сказке присущи следующие черты: 1) тождество героя самому себе, его внутренняя неизменяемость от начала до конца повествования; 2) принцип испытания героя, в ходе которого как раз и проверяется его самотождественность, способность реализовать коллективные нормы в личных поступках, быть индивидуальным носителем сверхиндивидуальных ценностей; 3) финальное восстановление равновесия, нарушенного в завязке, восстановление гармонии мира, происходящее вследствие того, что герой успешно выдерживает испытания. Все это, по нашему мнению, показывает, что сказка возникает вовсе не в процессе упадка и разложения мифа, утраты им своего смысла, что она не является выродившейся наследницей мифа, как склонен был думать, например, В.Я. Пропп, но представляет собой его «обытовленную» и авантюрно-фантастическую трансформацию. В этом смысле можно сказать, что сказка рождается не «после» мифа, а отпочковывается от мифа в процессе его живого функционирования, существует с ним бок о бок (в некоторых архаических обществах сказки воспринимаются как мифы для непосвященных, а внутри племени один и тот же сюжет может трактоваться одной группой как мифический, а другой – как сказочный) и, питаясь его соками, как бы дополняет его, выступает, по выражению Кл. Леви-Стросса, в роли спутника, вращающегося вокруг мифа, как вокруг своей планеты.

Что касается куртуазного романа, одним из важнейших источников которого как раз и является волшебная сказка, то его проблематика и, сюжетная специфика глубоко и подробно проанализированы у нас А.Д. Михайловым и Е.М. Мелетинским. В центре этого романа стоит фигура совершенного рыцаря, чье нравственное «я» возникает на пересечении двух идеальных требований – беззаветной любви к Даме и образцовых героических подвигов, так что подвиги совершаются во имя любви, а любовь служит естественным и необходимым источником подвигов. Все дело, однако, в том, что единство такого идеала весьма хрупко, и это создает возможность для различных от него отклонений, что и приводит к возникновению романических коллизий.

Завязка романа состоит в том, что исходная ситуация, гармоническое или, по крайней мере, устойчивое состояние мира каким-либо образом нарушается, в результате чего создаются препятствия, которые герой преодолевает, совершая подвиги и выказывая себя куртуазным рыцарем. Он восстанавливает первоначальную гармонию и получает дополнительную награду – как правило,

любовь Дамы и супружество. Вот здесь-то и возникает собственно «романическая» коллизия: самоудовлетворенный герой нарушает равновесие между «любовью» и «рыцарством»: Эрек, например («Эрек и Энида»), увлеченный супружеством, забывает о подвигах, а Ивейн («Ивейн, или Рыцарь со львом»), наоборот, предавшись рыцарским утехам, оставляет молодую жену. Дальнейшее развитие сюжета заключается в том, что, проведя героя через ряд испытаний-авантюр, автор восстанавливает гармонию: протагонист обретает куртуазно-героическую цельность, приходит к идеалу, заранее известному и самому автору, и его аудитории, но к идеалу, выстраданному и обогащенному опытом странствий, приключений и опасностей, причем идеал этот вовсе не сводится к чисто эмпирическому «балансу между любовью и рыцарской активностью», но имеет более глубокий смысл, связанный с «защитой куртуазного космоса от вечно угрожающих ему извне и изнутри устремлений хаоса».

Такова в общих чертах смысловая схема классического куртуазного романа. Очевидно, что она сохраняет живую связь с эпическими смыслами. Однако если это так, если в рыцарском романе и вправду присутствуют эпико-героические ценности, если в нем «удерживается точка зрения эпоса на социальную ценность героя», «не отказавшегося от решения эпических задач», если, наконец, усилия авторов подобных романов «направлены на гармонизацию романического/эпического начал за счет выявления социальной ценности куртуазно упорядоченной «частной» страсти как источника героического вдохновения», то, спрашивается, применимы ли к ним гегелевские характеристики, можно ли говорить о том, что романы эти возникают в результате «разложения» эпоса, приходя ему «на смену», выводят на сцену стихию «частной жизни» и «частных интересов» и выдвигают на первый план «самодовлеющую личность» – носительницу ценностей, способных ответственно оспорить ценности социума?

На наш взгляд, нет. Тот несомненный факт, что средневековый роман делает предметом изображения не коллективные (как в эпосе), а индивидуальные судьбы, проявляя при этом определенный интерес к внутреннему миру героя, еще не дает оснований, для подобных утверждений, поскольку - и в этом суть дела – герой этого романа черпает идеалы и силы вовсе не в собственной внутренней субъективности, пришедшей в сколько-нибудь серьезное столкновение с объективными силами бытия и коллективными ценностями, но, напротив, черпает их именно и только в этих ценностях, коль скоро и совершенная любовь к Даме, и подвиги образцового рыцаря мыслятся здесь как общезначимая норма, на что, в частности, указывает М.М. Бахтин, когда, отвлекаясь от глобальных задач интерпретации романа как диалогического дискурса, пишет об универсуме рыцарского романа: «повсюду мир един, и его наполняет одна и та же слава, одно и то же представление о подвиге и позоре»; герой – «плоть от плоти и кость от кости этого чудесного мира, и он лучший его представитель». Разумеется, у этого героя есть некоторые индивидуальные внутренние и внешние приметы, есть «душевная жизнь», однако эти обстоятельства не должны затемнять того принципиального факта, что герой рыцарского романа всегда выступает как *индивидуальный носитель сверхиндивидуальных ценностей*. У него

нет и не может быть никакой своей, особой «правды», отделенной от правды героического рыцарского мира или тем более ей противопоставленной, а потому и сам он не противостоит и никак не может противостоять этому миру. В данном отношении куртуазный герой является прямым «родственником» героя эпического, представляет собой его «новую формацию», а сам рыцарский роман коренным образом близок к эпосу, ибо мыслится его создателями «не как обеднение, а как обогащение эпического идеала»: герой эпоса и герой романа в равной мере - хотя и по-разному - представляют от лица эпического коллектива, где доблесть, верность, благородство и т.п. изначально заданы как идеал, который безоговорочно принимают и автор, и его персонажи, и его аудитория.

Отличие же от эпоса заключается в том, что в завязке романа все эти качества еще не проверены и не испытаны, а потому не раскрыты и не осуществлены до конца. Процесс такой проверки и осуществления как раз и составляет смысловую специфику куртуазно-романического сюжета. Проверка героя может иметь место и в эпосе, но там она обычно носит предварительный характер, тогда как в куртуазном романе выдвигается на первый план, приобретая проблемообразующее значение. Этот роман представляет собой не что иное, как особую разновидность *повествования об испытании*, приобретающем форму «воспитания» героя. Герой испытывается, проверяется на тождество, на степень соответствия идеалу, так что коллизии возникают вовсе не в результате ценностного разлада между протагонистом и окружающей действительностью, но, по выражению Е.М. Мелетинского, как следствие своего рода «ошибок» и «осечек» молодого героя, который временно либо недооценивает, либо переоценивает «любовь» по сравнению с «рыцарством», «рыцарство»? с «куртуазностью», «героизм»- с «милосердием» и т.п. Конечная задача, цель «воспитания» заключается лишь в гармонизации всех этих элементов, что и достигается в сюжетной развязке.

Вот почему и герой романа, и окружающий его мир принципиально статичны: между ними нет «подлинного взаимодействия: мир не способен изменить героя, он его только испытывает, и герой не воздействует на мир, не меняет его лица... да и не претендует на это». «Герой есть та неподвижная и твердая точка, вокруг которой совершается всяческое движение в романе... Движение судьбы и жизни такого готового героя и составляет содержание сюжета; но самый характер человека, его изменение и становление не становятся сюжетом». Протагонист ни в коей мере не стремится изменить действительность, ибо по самому своему существу она изначально благоустроена, и речь может идти лишь об искоренении в ней всяческой колдовской и иной зловредности, из чего в основном и складываются испытания героя, которые никак не меняют его нравственных ориентиров, но лишь консолидируют их и придают им «правильную» форму. Сюжетные перипетии не ведут к подлинному развитию характера героя, к переоценке жизни и своего места в ней, но вновь и вновь подтверждают правоту и незыблемость эпико-куртуазных ценностей.

Все это, на наш взгляд, свидетельствует о том, что куртуазный роман представляет собой не один из кумулятивных шагов прочь от эпоса, в сторону

современного западноевропейского роман, но, напротив, является органическим коррелятом самого эпоса. Выше уже говорилось о влиянии сказки на средневековый роман – влиянии, выражающемся не только в наличии в нем трех отмеченных черт (самотождественность героя, испытания, которым он подвергается, и финальное восстановление первоначальной гармонии), но и в его открытой фантастичности, «баснословии». Рыцарский роман не только не рвет с эпико-куртуазными ценностями, но, напротив, является сказочно-авантюрным «спутником» эпоса как жанра. Если, по выражению Д. Лукача, эпос представляет собой «утопическую стилизацию» жизни, то роман, несомненно, есть ее сказочная «стилизация». Поскольку такой роман способен жить лишь в атмосфере сверхличных, эпических по своей природе идеалов (обогащая их столь же сверхличными куртуазными идеалами и интересом к индивидуальным приключениям), постольку он должен рассматриваться как «завершающая ступень героического эпоса». И когда эти идеалы хиреют или умирают, рыцарский роман отнюдь не переходит на якобы «высшую» ступень «современного» европейского романа, но умирает сам.

Не должен вводить в заблуждение тот факт, что в Западной Европе куртуазный роман складывается тогда, когда эпос уже прошел кульминационную точку развития, ибо важна не хронология, а стадильность. Со стадильной же точки зрения, героические идеалы, порожденные эпосом, продолжают регулировать культурное сознание даже тогда, когда сам эпос как живой жанр прекращает существование, то есть не только в период высокого Средневековья, но и далее – в эпоху Возрождения, в XVII, а отчасти в XVIII столетиях, определяя, в частности, многие существенные особенности «барочного романа», который связан с эпико-куртуазной традицией и ее ценностями намного теснее, чем может показаться на первый взгляд: «барочный» роман, вобрав в себя существенные особенности греческого и средневекового романов, в полной мере сохраняет три названных выше конститутивных черты, свойственных, на наш взгляд, всем романическим повествованиям «традиционного» типа: постулировав «прирожденное и неподвижно-инертное благородство своих героев», этот роман затем множеством разнообразных способов проверяет их героизм и верность, которые и подтверждаются в финале произведения.

Итак, средневековый роман и эпос предстают как две ипостаси одного и того же смыслового явления, и это явление имеет не узко жанровую природу, но целиком укоренено в той картине мира, которую принято называть «традиционалистской» и которая исходит из представления о внутренней целостности мироздания, о единстве, полноте и нравственной оправданности бытия, - бытия, которому принадлежит идеальное начало, начало долженствования, гармонии, иными словами – *смысл*. «Эмпирическая» жизнь, являющаяся предметом изображения в эпосе и романе, та жизнь, где возникают различные противоречия и коллизии, где герой вступает в противоборство с силами зла, совершает подвиги и т.п., – эта жизнь оказывается своеобразной проекцией «бытия», но проекцией несовершенной, запятнанной дисгармонией. Поэтому можно сказать, что смысл, непосредственно принадлежа бытию, трансцендентен по отношению к жизни (к «сущему», «миру», к «наличной действительности») и в то же время

имманентен ей, так что трансцендентность и имманентность оказываются неразрывно связаны между собой, ибо жизнь, проникнутая энергией смысла, неудержимо стремится к преображению, к тому, чтобы «совпасть» с бытием и, преодолев собственное несовершенство, прорасти совершенством и полнотой долженствования. Вот почему зло, источник эмпирической дисгармонии, никогда не принадлежит бытию как таковому, но приходит как бы из «не-бытия», чаще всего гнездится где-то в «подполье» жизни или на окраинах ойкумены, в лесах, в чащобах (ср., например, сарацинский мир в «Песни о Роланде» или топографию артуровских романов), а в онтологическом плане представляет собой порчу, умаление бытия, искажение его подлинного лица, но искажение временное и, главное, несубстанциальное. Силы зла могут оказаться сколь угодно могущественными, приводить к катастрофическим толчкам, угрожающим едва ли не полным разрушением жизни, но они не способны лишить эту жизнь смысла, ее внутренней позитивности, они не могут подорвать ни ее бытийных ценностей, ни веры в них человека. Именно потому, что смысл имманентен жизни, само ее существование приобретает как бы пульсирующий характер, колеблясь вокруг своей идеальной сущности, то приближаясь к ней, то от нее отдаляясь. Вот почему человек, живущий в таком мире и причастный идеалу, не чувствует и не может чувствовать себя единственным и одиноким носителем субстанциального начала, противостоящим враждебной ему действительности; напротив, между ним и миром не существует никакой качественной разницы и никакой непреодолимой преграды, и если мир вдруг оборачивается к нему своей угрожающей стороной, то это свидетельствует лишь о «помрачении» (Гегель) идеала, который с необходимостью должен воссиять вновь. Имманентность смысла жизни, субстанциальность героя и окказиональность зла – это наджанровый принцип традиционалистской культуры, определяющий характер как эпических, так и романических коллизий, в основе которых, по определению Гегеля, «лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено». «Вследствие изображения такого нарушения искажается сам идеал, и задача искусства может состоять здесь только в том, что оно... не останавливается на изображении раздвоения и связанной с ним борьбы, так что решение конфликтов этой борьбы приводит в качестве результата к гармонии, выявляющейся таким образом в своей существенной полноте» <...>.

Занятие № 3

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ДАНТЕ

1. Замысел «Комедии» и ее цель.
2. Специфика жанра «Комедии».
3. Данте и как герой и автор жития.

4. Данте и Вергилий. Функции античной культуры в художественной концепции «Комедии».
5. Мистическая и куртуазная традиции в «Божественной комедии».
6. Космос Данте и композиция поэмы. Время и пространство в Комедии.
7. Числовая символика, аллегории, символы, мистические образы, неоплатонические понятия у Данте.
8. Черты сознания переходной эпохи в «Божественной комедии».

Литература

Андреев М.Л. Данте // Андреев М.Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М., 2008.

Доброхотов А.Л. Данте. М., 1990.

Шичалин Ю.А. О некоторых образах неоплатонического происхождения у Данте. // Западноевропейская средневековая словесность. М., 1985.

Материалы к занятию

Хлодовский Р.И. Данте и Вергилий

Основоположники классического европейского гуманизма ясно сознавали, что они делают, и хорошо знали дорогу, по которой им надо идти. Возникновение литературы Возрождения оказалось величайшей революцией, в частности и потому, что процесс формирования национального языка и национальной литературы, несмотря на то, что процесс этот шел из глубин народной словесности, менее всего был стихийным. «Чем ближе мы следуем великим поэтам, — говорил Данте, — тем правильнее сочиняем стихи» <...>.

Поэтами, в отличие от «рифмачей» (*rimatori*), Данте называл только поэтов Древнего Рима <...>.

Образцовые поэты Рима поставлены у Данте в такой историко-литературный контекст, в котором они не стояли и не могли стоять ни в одной из средневековых риторик.

В VI главе второй книги трактата «О народном красноречии» <...> Данте приводит множество образцов высочайшего литературного слога, ссылаясь на прованских трубадуров, поэтов сицилийской школы и представителей флорентийских стильновистов. Фолькет Марсельский, Арнальд Даниель, Судья из Мессины, Гвидо Гвиницелли, Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя и «друг Чино» (т. е. сам Данте) для автора трактата «О народном красноречии» почти такие же образцовые поэты, как Вергилий, Овидий, Стаций и Лукан. <...> трактат «О народном красноречии» не формулировал грамматические и стилистические правила, пользуясь которыми можно было бегло писать на латинском языке, а разрабатывал основы итальянского национального языка, сразу теоретически осознаваемого как язык классический, как *volgare illustre*.

Развитие великих национальных литератур не завершается классикой, а, как правило, открывается ею.

Рождение национальных классических форм — почти всегда революция.

Данте поставил «рифмачей», в том числе и себя самого, создателя философских канцон «Пира», на уровень ниже поэтов Древнего Рима отнюдь не случайно. Борясь против церковной архаичности стилистики Гвиттоне д'Ареццо и противопоставляя ей светскость трубадуров, стильновистов и даже так называемых комических поэтов Предвозрождения, Данте вместе с тем ясно видел качественное отличие *volgare illustre*, называемого им речью «осевой, придворной и правильной» <...>, от любого народного языка современной ему средневековой литературы. Трудности создания языкового материала и формы национального сознания в экономически, политически и государственно, казалось бы, безнадежно раздробленной стране сознавались творцом «Комедии» достаточно остро. Но он не считал эти трудности непреодолимыми. Данте писал: «Пусть и нет в Италии единого всеобщего правительства, подобного правительству Германии, в членах его, однако, нет недостатка; и как члены упомянутого правительства объединяются единым государем, так членов нашего объединяет благодатный светоч разума» <...>.

Похоже, что, говоря об идеальном правительстве Италии, существующем лишь в его представлении, Данте имел в виду исторически новую, гуманистическую интеллигенцию. «Светоч разума» – это тот самый свет, который в сумрачном лимбе окружает античных поэтов, выделяя их в совсем особую группу и побеждая, как сказано в «Комедии», тьму, в которой всегда пребывали даже ветхозаветные патриархи.

Чем сильнее разъединяло итальянские города развитие раннего капитализма, тем большее значение приобретала для рождающейся в Италии национальной литературы сознательная ориентация на классику, воспринимаемую, однако, как родная, как своя собственная классическая древность. В этом смысле показателен опыт как ренессансного Петрарки и раннеренессансного Боккаччо, так и проторенессансного Данте. Не будучи гуманистом в конкретно-историческом значении этого термина, творец «Божественной Комедии» создал нечто гораздо большее, чем только языковой материал для словесности классического итальянского Возрождения.

<...> Трактат «О народном красноречии» не был бы даже замыслен, если бы Вергилий, Гораций, Овидий, Лукан не осознавались Данте не просто как «образцовые поэты», но как образцовые поэты иной идеологической системы, т. е. как писатели со средневековой точки зрения абсолютно мирской, античной культуры.

Показать это довольно легко. Когда мы имеем дело с ренессансными художниками, нам нет надобности читать в их душах, ибо мы имеем возможность заглянуть в их тексты. Для европейского Возрождения на всех его этапах характерна саморефлексия поэзии, прозы и даже изобразительного искусства <...>. «Божественная Комедия» несомненно не ренессансна, однако диалектика взаимоотношений между формирующейся в Италии национальной классической литературой и одновременно с ней рождающейся классикой греко-римской античности оказывается в поэме Данте объектом художественного изображения буквально с первых же строк и с первых же песен. Я имею в виду встречу Данте с Вергилием и тот эпизод из IV песни «Ада», где возглавляемая

Гомером «прекрасная школа» (*la bella scola*) принимает в свои ряды как равного итальянского поэта, овладевшего с помощью Вергилия «прекрасным стилем» (*lo bello stile*) <...>. Не верно, будто Вергилий в «Комедии» мудрец или аллегория мирской мудрости. Он – поэт, причем не просто поэт, а поэт-классик. Дело не только в том, что Данте называет его своим учителем. Учителей у Данте было немало и главные из них в «Комедии» упомянуты. Вергилий среди них занимает место исключительное. Обращаясь к нему, Данте говорит: <...> «Ты единственный, у кого я воспринял тот прекрасный стиль, который меня прославил».

Здесь все слова точные и очень важные.

Что такое «*lo bello stile*»?

<...> Комментаторы «Комедии» полагают, будто, впервые встретившись с Вергилием, Данте пытается уверить своего учителя в том, что поэтическую славу ему – Данте – принесли аллегорические канцоны незаконченного и в ту пору не опубликованного, т. е. почти никому не известного «Пира». Это неверно. <...> Данте подражал Вергилию не в канцонах, и даже не в латинских эклогах, а в программно итальянской «Комедии».

<...> То, что подражанием «трагедии» Вергилия стала «Комедия», для теории и практики рождающегося ренессанса в высшей степени показательно. В «Божественной Комедии» Данте подражал «Энеиде» – точно так же, как Петрарка подражал древним поэтам в «*Regum vulgarium fragmenta*», а создатель «Декамерона» «Героидам» Овидия и «Метаморфозам» Апулея. В Италии в период перехода от Проторенессанса к раннему Возрождению сознательная ориентация на язык и стиль древнеримских писателей не исключала написания литературных произведений на латыни, по-гуманистически индивидуализированной, но главным идеологическим результатом этой ориентации стало создание трех фундаментальных и в этом смысле подлинно классических произведений Европы, написанных на первом из ее национальных языков.

«Прекрасный стиль» – это стиль созданного Данте *volgare illustre*. Вместе с тем – это уже вполне индивидуальный художественный стиль осознавшего свое значение поэта, стиль, который сохраняет свое внутреннее единство на протяжении всей поэмы и которому как раз поэтому оказывается под силу воспроизведение и по-средневековому «комического» ада, и «элегического» чистилища, и «трагического» рая. Именно индивидуальность стиля теснее и диалектичнее всего связывает проторенессансного Данте с индивидуалистическим гуманизмом классического Возрождения. По своему идеологическому содержанию *lo bello stile* значительно шире, чем просто литературный стиль. То, что итальянский поэт «прекрасного стиля» попадает в сферу света, сияющего над «прекрасной школой» греко-римских поэтов, имеет огромный исторический смысл и в известной мере эмблематично.

<...> Сознательная ориентация на античную классику помогла Данте, а еще больше следующим за ним писателям раннего итальянского Возрождения, эстетически осознавать мировоззренческую и стилевую целостность национального языка как языка исторически новой, гуманистической культуры. *Lo bello stile*, повторяю, не ренессанс. Однако то, что на «Парнасе», знаменитой и в

известном смысле программной фреске Рафаэля, Данте оказался стоящим рядом с Гомером, было, по-видимому, не случайно. Это, как мне кажется, свидетельствует о том, что живописцы Высокого Возрождения еще достаточно хорошо помнили, чем обязана культура классического Ренессанса «прекрасному стилю» истинно национальной «Божественной Комедии».

М.Л. Андреев. Поэт и поэтика в «Божественной комедии»

<...> как <...> совместить сознательную установку на вымысел с предметом этого вымысла, с его глубочайшей серьезностью, непреложной истинностью и высочайшей сакральностью? Допустим даже, что неприкосновенность сакрального мы сильно преувеличиваем сами, – в Средние века оно переживалось как нечто более близкое, более интимно и даже фамиллярно близкое, чем в наше время, тому есть множество свидетельств. Но соотношение с истиной все же представляет трудность и не только для нас, которым почти невозможно <...> принять и признать, что такая грандиозность притязаний, такая мирообъемлющая полнота всецело умещаются в рамки литературной задачи. Данте сам многократно умножил для нас эту трудность, поведя своего читателя самой прямой дорогой, открыв перед ним, если вновь воспользоваться сравнением Петрарки, безоблачные небеса. Если поэзия – это иной путь к истине, в том числе высшей, то что может быть выше, чем истина триединства и боговоплощения, а эту истину Данте не скрывает под «странными стихами», но видит сам и дает увидеть читателю.

Без аллегории, конечно, тоже не обходится, есть места особой аллегорической плотности, есть более или менее сплошной аллегорический подтекст, но Данте предлагает читать его поэму не согласно обыкновению поэтов, когда от «прекрасной лжи» (*la bella menzogna*), от «вымышленных слов» (*le parole fittizie*) совершается переход к истине аллегорического смысла (Пир, II, 1), а согласно обыкновению теологов, для которых аллегория – лишь другой уровень истины, нисколько не отрицающий истинности буквального или исторического смысла.

<...> Данте <...> во вполне достаточном объеме осознал всю сложность соотношения истины и лжи в поэзии вообще и в своей поэзии в особенности. И более того: всю сложность соотношения литературы и действительности, чему имеется множество свидетельств, и с самым ярким из них мы встречаемся, едва поэма успела набрать ход, – это песнь пятая, песнь о Франческе. Вспомним, какой странный, какой вопиюще неуместный вопрос задал Данте Франческе, – первый вопрос (если не считать вопросов к Вергилию), обращенный им к душам умерших: «Но расскажи: меж вздохов нежных дней, / Что было вам любовною наукой, / Раскрывшей слуху тайный зов страстей?» (Ад, V, 118–120). Зачем об этом знать, что это, праздное любопытство или чудовищно диссонирующая с обстановкой преисподней куртуазная игра в загадки любви? Ни то, ни другое, и ответ жизненно важен для Данте, ибо уже в первых словах Франчески он заподозрил страшную правду, страшную для него и именно для него. Он узнал в них <...> язык любовной поэзии, язык нового сладостного стиля <...>, свой собственный поэтический язык <...>. Ответ Франчески подтвердил

его наихудшие опасения: сводником была книга и ее автор, «Роман о Ланселоте» открыл влюбленным глаза на их чувство и победил последние сомнения, на муку вечным вихрем второго круга ада Франческу и Паоло обрел, в конечном итоге, литература, любовная, куртуазная литература, провозгласившая любовь высшей и безотносительной ценностью.

Получив подтверждение, Данте падает без чувств – не от сострадания, как часто думали, а от ужаса перед открывшейся ему истиной: он – один из виновников постигшей Франческу судьбы. И его дальнейший путь по загробным царствам – это, среди прочего, отречение от прежней поэзии, от ее лукавой красоты. Оно кажется полным, когда Данте спускается на самое дно преисподней: «Когда б мой спих был хриплый и скрипучий, как требует зловещее жерло...» (Ад, XXXII, 1–2). Однако стоит ему вернуться к красоте земного мира, как начинает возвращаться и «сладостность» поэзии. И вот уже музыкант Каселла распевает у подножия горы Чистилища дантовскую канцону; вот Данте в беседе с луккским поэтом Бонаджунтой дает своей поэтической школе определение («Когда любовью я дышу, / То я внимателен; ей только надо / Мне подсказать слова, и я пишу» – Чист. XXIV, 52–54), а Бонаджунта в ответной реплике дает ей название, навсегда вошедшее в историю литературы (новый сладостный стиль); вот Данте чествует двух величайших представителей все той же любовно-куртуазной поэтической традиции – Гвидо Гвиницелли и Арнаута Даниэля; и вот перед ним, на вершине Чистилища предстает в новом величии, но в прежней прелести, героиня «Новой жизни», которая жестоко упрекает своего бывшего поклонника в том числе и за уклонение со стези, проложенной этой, первой его книгой.

Ложь поэзии может быть прекрасной и преступной одновременно: она опасна, ибо слишком прямо и слишком страшно вторгается в жизнь, определяя и ее, и жизнь после смерти. Можно сколько угодно ссылаться на то, что за ней таятся великие истины, можно толковать поэтические признания в любви как любовь к философии (чем Данте занимался в «Пире»), но Франческе все это не поможет: ее судьбу поэтическая ложь решила раз и навсегда. Значит, поэзию нужно либо отвергнуть, либо сделать иной – более ответственной за себя и за других, это само собой разумеется, но иной и по отношению к истине, и по отношению к ней самой. Быть может, такой, какова она в «Энеиде», читая которую Данте снискал «прекрасный слог, везде превозносимый», в авторе которой он обрел учителя и вождя? Нет, и совершенно определенно нет. «Энеида» – трагедия, так ее квалифицировала средневековая поэтика, так ее называет сам дантовский «Вергилий» <...> (Ад, XX, 113). Данте назвал свой главный труд «комедией» <...>. Почему он так сделал, он объяснил в послании к Кан Гранде делла Скала: комедия кончается счастьем, начавшись горем, и стилем пользуется сдержанным и низким. Авторы средневековых поэтик добавляли к этому еще два разграничительных признака: трагедия имеет дело с царями и героями, комедия – с людьми низкого или, во всяком случае, скромного звания; трагедия – это повествование историческое, в ней рассказывается о событиях, которые происходили на самом деле; комедия – повествование вымышленное, в ней рассказывается о том, что не происходило, но могло произойти. <...>

В предыдущем абзаце сказано и о том, что является предметом вымысла или буквальным смыслом произведения: «состояние душ после смерти как таковое» <...>, т. е., надо понимать, вся обстановка потустороннего мира. Состояние душ – это их пребывание в данном круге ада, на данном уступе чистилища, в данной небесной сфере, это те муки, на которые они обречены, то блаженство, которое они вкушают. Но ведь это и сама душа, явленная перед Данте в ее вечном образе, во всей полноте ее самотождественности, во всей ее истине. Ее «состояние» – этот сосредоточенный и проявленный смысл всей прожитой ею на земле жизни.

Таков, значит, предмет вымысла. А что за ним стоит, что составляет аллегорический смысл произведения? Все то же послание сообщает нам, что им является «человек, то, как в зависимости от самого себя и своих поступков он удостоивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре». Человек вообще, надо думать, чей путь к спасению угадывается, узнается, прочитывается за дантовским путем через три вечных царства. Но не только: и Франческа, соблазненная вымыслом куртуазного романа, и граф Гвидо да Монтефельтро, не устоявший перед коварными посулами Бонифация VIII, и Манфред, покаявшийся в предсмертный час, и Стаций, узревший свет истины в стихах Вергилия, и Траян, чудесным образом возвращенный к жизни, чтобы уверовать в Христа, приобщиться блаженству. Наконец, сам Данте в трудном своем странствии, да и, собственно говоря, любой персонаж «Божественной Комедии», ибо главное в нем – это всегда зависимость его вечной судьбы от него самого и его поступков.

Итог, по правде говоря, несколько обескураживает. Буквальный смысл поэмы, если верить дантовской эпистоле, дан эсхатологией души – это тот уровень смысла, который, как правило, являлся приоритетным предметом анагогического толкования, высшего уровня в богословской иерархии аллегорических значений текста. <...> С другой стороны, аллегория, как она понимается в письме к Кан Гранде, отсылает нас с небес на землю, из эсхатологической вневременности в историческое время, к человеку, еще находящемуся в пути, еще имеющему выбор, еще на перепутье между адом и раем. А человек, зависящий от самого себя, – это ведь не что иное, как буквальный смысл истории, это предмет повествования о том, «что было». <...> Данте незаметно меняет местами буквальный и аллегорический смысл, ставит один на место другого: буква теперь имеет дело с содержанием аллегорического смысла, а аллегория – с содержанием буквального. Или, иначе говоря, предметом вымысла становится абсолютная и вечная истина, а его значением – истина частная, неполная, неустановившаяся, одним словом, историческая.

Занятие № 4

НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК В ЛИРИКЕ Ф. ПЕТРАРКИ «КНИГА ПЕСЕН»

1. Формальные и содержательные черты сонета. Мотивы лирики и структура «Книги песен».
2. Поэтическое новаторство Петрарки. Развертывание метафорических смыслов в поэтическом тексте (на примере CCLXIII сонета).
3. «Исповедь» «лирического героя» и характер лирической интроспекции в сонетах. Прием антитезы.
4. Образ Лауры и художественные средства его создания. Лаура и Беатриче.

Литература

Парандовский Я. Петрарка // Парандовский Я. Олимпийский диск. М., 1979.
Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. М., 1974.

Материалы к занятию

Петрарка

CCLXIII

Высокая награда, древо чести,
Отличие поэтов и царей,
Как много горьких и счастливых дней
Ты для меня соединила вместе!

Ты госпожа - и честь на первом месте
Поставила, и что любовный клей
Тебе, когда защитой твоей
Пребудет разум, неподвластный лести?

Не в благородство крови веришь ты,
Ничтожна для тебя его цена,
Как золота, рубинов и жемчужин.

Что до твоей высокой красоты,
Она тебе была бы неважна,
Но чистоте убор прекрасный нужен.

Перевод Е. Солоновича

П. Оппенгеймер. Рождение современного мышления: Самосознание и возникновение сонета.

В новой форме быстро почувствовали возможность по-новому мыслить о человеке. Эмоциональные проблемы, в особенности любовь, можно было теперь не только выразить или пережить, но разрешить, прибегая к логике жанра, обратившегося вовнутрь человека, к месту обитания его души или, если кто-то не был уверен в ее существовании, его разума. Разум в конце концов полагали проявлением божественного начала и божественной любви. Птолемеяева система умопостигаемого мироздания вкупе с теологией Блаженного Августина и Боэция сделали это непреложным еще к V в. Все средневековое искусство, архитектура, наука и литература исходили из этого. Вся система божественного миропорядка и церковная философия свидетельствовали о Разуме как высшем принципе.

С другой стороны, намерение сонетного жанра обратиться вовнутрь человеческой души представляло опасность, серьезно не возникавшую со времен античности: если поэт задавался вопросом о ценностях, бытии, устройстве мира, что предполагала новая форма, то обязательно ли его выводы должны были совпасть с церковным учением и с тем, что считалось общепринятым знанием?

Сонет, разумеется, не «сотворил» самосознание человека. Появившийся при дворе Фридриха II, он ввел в моду исследование самосознания, литературу, рассчитанную на молчаливое, вдумчивое восприятие, моду, продолжающуюся и по сей день. Сонет стал также поводом к увлечению литературой, исполненной воображения, в которой аллегорические отвлеченности были заменены предметными образами, что послужило толчком к развитию нового символизма, открывающего более прямой и ясный путь в область подсознательного <...>.

Вся литература, обращенная к воображению, как и медитативная поэзия, предназначена для чтения уединенного или в кругу небольшого числа людей. Это диктуется пониманием времени, определяемого теперь тем, что человек внемлет лишь собственному внутреннему молчанию. Исполняемый текст определяет протекание времени. Оно течет безостановочно. Восприятие слушающих в значительной мере подчинено ему. В молчаливом уединении читатель полностью властен над временем <...>.

И.О. Шайтанов. Великая Аналогия

<...> образная система Петрарки <...> живет узнаванием сходства, подобия. <...> Это нечто отличное от овидиевых метаморфоз и еще более далекое от средневекового аллегоризма – вплоть до противоположности.

Именно Петрарка произвел смену основной риторической фигуры мышления, от аллегии перейдя к метафоре. На этом пути изменился механизм поэтического смыслообразования. Вещное, земное перестало растворяться в значении отвлеченном, для которого оно служило не более чем внешним знаком. Предметы, явления, события этого мира начинали с небывалой ранее настойчивостью стремиться друг к другу, подсказывая сходство, требуя узнавания. <...> Метафора видится кратчайшим способом создания новых смысловых полей, установления смысловых связей. Движущееся метафорическим путем сознание

познает мир в его единстве. При этом подходе метафора не может рассматриваться лишь как частное уподобление одного явления или предмета другому. Единичное сближение, по сути, есть лишь приглашение к взаимодействию <...> широких смысловых пластов.

П. Рикёр Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение

Творец метафор – это тот мастер с даром слова, который из выражения, непригодного для буквальной интерпретации, создает высказывание, значимое с точки зрения новой интерпретации, которая вполне заслуживает названия метафорической, поскольку порождает метафору не только как нечто отклоняющееся от нормы, но и как нечто приемлемое. Иными словами, метафорическое значение состоит не только в семантическом конфликте, но и в новом предикативном значении, которое возникает из руин буквального значения, т. е. значения, возникающего при опоре только на обыденные или распространенные лексические значения наших слов. Метафора не загадка, а решение загадки.

Занятие № 5

ЖАНР РЕНЕССАНСНОЙ НОВЕЛЛЫ «ДЕКАМЕРОН» Дж. БОККАЧЧО

1. Основные источники «Декамерона». Литературно-риторическая обработка традиционных повествовательных жанров как художественный принцип «Декамерона».
2. Жанровое своеобразие «Декамерона» как сборника новелл. Особенности его композиции: классификация новелл; расположение новелл в сборнике, функция обрамляющего повествования, план рассказчиков и план новелл.
3. Идеальный смысл «Декамерона». Ренессансная утопия и общество рассказчиков: анализ описания чумы и описания идеального общества, созданного рассказчиками. Основные темы, обсуждаемые обществом рассказчиков.
4. Связь «Декамерона» с гуманистической концепцией мира и человека.
5. Анализ 7 новеллы восьмого дня.

Литература

Бранка В. Боккаччо средневековый. М., 1985.

Мелетинский Е.М. Формирование классической формы новеллы («Декамерон») // Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. М., 1982.

Шкловский В.Б. На пути к созданию характера как нового единства (главки «Что случилось после чумы 1348 года?», «О риторике еще несколько слов»). // Шкловский В.Б. Повести о прозе (любое издание).

Джаноццо Манетти. О достоинстве и превосходстве человека

Поскольку мы уже отмечали, что тело и душа – лишь две части, из которых состоит человек, и обращали внимание на некоторые присущие телу отличия и исключительные и достойные восхищения свойства души, а также на некоторые общие качества того и другого в их связи, и поскольку по этой причине мы до сих пор, напомним, много говорили в первой книге о замечательных дарах человеческого тела, во второй – об особых дарованиях и преимуществах разумной души, то теперь в третьей книге рассмотрим немного человека в целом в его смертной жизни, человека, кто был чудесным образом создан всемогущим Богом, в чем мы по праву не можем колебаться и сомневаться, раз те части, из которых, как известно, человек составлен и образован, сотворены Божеством <...>, что мы показали выше. А если какой неуч или невежда в этом случайно усомнится, то всякое его сомнение и затруднение, конечно, исчезнет, когда он хотя бы немного поразмыслит, как эти две природы, а именно телесная и духовная, столь разные и столь далекие и друг с другом враждующие, соединились вместе воедино так чудесно и поистине божественной властью, что могло произойти, как со всей достоверностью известно, только от всемогущего Бога – особенно когда мы видим эти части наиболее противоположными друг другу и враждующими <...>.

Абсурдно и весьма далеко от всякой истины думать, будто Бог напрасно и тщетно создал множество столь удивительных творений — кто станет это отрицать? И не ради мира был создан мир, ибо он не нуждается в пользовании всем созданным, поскольку вообще лишен чувств. Нельзя сказать также, что Бог создал мир ради себя самого, так как и без него (т. е. мира) он мог и может пребывать, подобно тому, как пребывал до сотворения, о чем нам ясно и хорошо известно. Итак, выходит, что мир был устроен <...> ради одушевленных существ, потому что живые существа пользуются, как видим, теми вещами, из которых состоит мир, чтобы, благодаря их использованию, сохранить себя и таким образом жить и питаться. Если же очевидно, что прочие живые существа были созданы исключительно ради человека, то можно заключить, что единственно ради человека был создан и устроен Богом мир, поскольку он создан, как мы сказали, ради одушевленных существ, а те – ради человека. И об этом достоверно свидетельствует то, что все созданное предназначается для одного человека и служит ему удивительным образом, что видим мы, как говорится, яснее полуденного солнца.

К.А. Свасьян. «Двойная истина» средневековой философии как парадигма современной духовности

Среди множества парадигм, определивших тип и специфику современной духовности, едва ли не решающее значение принадлежит так называемой «двойной истине». Концепция «двойной истины» появилась в средневековой философии с целью обеспечить комплементарность [взаимную дополняемость, соответствие] веры и знания, так называемых «истин откровения» и «истин

рассудка». В основе её лежало общехристианское представление о двойственности небесного и земного, сверхчувственного и чувственного, мира «благодати» и мира «природы». Это представление перешло в христианство из платонизма, уже у ранних отцов церкви, включая Августина <...>. Уже в первой половине XIII века конфликт между верой и знанием раздирает культурную жизнь Запада и грозит быть «решенным» чиновниками. Учение о «двойной истине» пришлось как раз кстати, проведя водораздел между обеими областями и разграничив их компетенции. Понятно, что приоритетность была поначалу отдана «истинам откровения», в которые можно только верить и о которых нельзя ничего знать рассудком. На долю «истин рассудка» выпала природа, всё зримое, чувственное, физическое <...>. Разумеется, мораль в таком раскладе могла иметь исключительно метафизическую значимость, соответственно физике оставалась неморальность (или абсолютная моральная нейтральность). Но уже начиная с XV века, смена парадигм оказывается вопросом времени и будущим, которого нельзя избежать.

Занятие № 6

«ПЕТРАРКИСТСКИЙ СТИЛЬ» В АНГЛИЙСКОЙ РЕНЕССАНСНОЙ ПОЭЗИИ

1. Понятие «петраркизм».
2. Традиционная топика петраркистской поэзии.
3. Формальные особенности английского сонета.
4. Образы и мотивы Петрарки в сонетах Г. Говарда и Т. Уайета.
5. Тема творчества в сонетах Ф. Сидни.
6. Смена петраркистской парадигмы в 130-м сонете У. Шекспира.

Литература

Смирнова М.Б. Петраркизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Шайтанов И.О. Сонет в Англии // История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. М., 2001. Т. 2.

Материалы к занятию

Э.Р. Курциус. К понятию исторической топики

Топос – нечто анонимное. Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция. Ему, как и мотиву в изобразительном искусстве, присуще временное и пространственное всеприсутствие <...>. В этом внеличностном стилевом элементе мы касаемся такого пласта исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения.

Генри Говард, граф Серрей

Пора упругих почек и расцвета
Опять зеленым выстелила дол.
Вон соловей сменил перо для лета
И голубь с милой воркотню завел.
Весна пришла! Трава насквозь прогрета.
Свой старый рог олень надел на кол.
Зайчиха тоже в летнее одета,
Плавник язей речную гладь вспорол.
Змея линяет – новая примета,
А мошкара стрижу – готовый стол.
Пчела-трудяга в хлопотах с рассвета.
Зиме конец, цветам черед пришел!
И только мне не в радость радость эта:
Моей тоске доньше нет ответа.

Перевод Г. Русакова

Петрарка

СССХ

Опять зефир подул - и потеплело,
Взошла трава, и, спутница тепла,
Щебечет Прокна, плачет Филомела,
Пришла весна, румяна и бела.

Луга ликуют, небо просветлело,
Юпитер счастлив – дочка расцвела,
И землю, и волну любовь согрела
И в каждой Божьей твари ожила.

А мне опять вздыхать над злой судьбою
По воле той, что унесла с собою
На небо сердца моего ключи.

И пенье птиц, и вешние просторы,
И жен прекрасных радостные взоры –
Пустыня мне и хищники в ночи.

Перевод Е. Солоновича

Томас Уайет

26

Кидаюсь в бой, но кончена война.
Горю на льду; страшусь, но уповаю.
Простертый ниц, за птицами взываю,
Гол как сокол, а все ж полна мошна.

27

Моя тюрьма без стен возведена.
Хочу бежать – дорогу забываю.
То жизнь, то смерть на помощь призываю,
Но и погибель мне не суждена.
Гляжу, но слеп; стенаю, но ни звука.
Ища конца, здоровье берегу.
Любя других, себя лишь клясть могу.
Смеюсь в беде, хоть непосильна мука.
Что жизнь, что смерть – мне нынче все равно.
Мое несчастье счастьем рождено.

Перевод Г. Русакова

Петрарка

СXXXIV

Мне мира нет, - и брани не подымаю,
Восторг и страх в груди, пожар и лед.
Заоблачный стремлю в мечтах полет –
И падаю, низверженный, на землю.

Сжимая мир в объятьях, – сон объемлю.
Мне бог любви коварный плен кует:
Ни узник я, ни вольный. Жду – убьет;
Но медлит он, - и вновь надежде внемлю.

Я зряч - без глаз; без языка – кричу.
Зову конец – и вновь молю: «Пощада!»
Клянусь себя – и все же дни влачу.

Мой плач – мой смех. Ни жизни мне не надо,
Ни гибели. Я мук своих – хочу...
И вот за пыл сердечный мой награда!

Перевод Вяч. Иванова

Филип Сидни. Астрофил и Стелла

3

Пускай поклонник девяти сестер,
Свой вымысел раскрасив похитрей,
Словесной вязью позлащает вздор,
Рядится под Пиндара, лицедей,

Разведав путь, известный с давних пор,
Пускай он славой тешится своей,
Вплетает в строки пальмовый узор
И образы тропических зверей,

Мне хватит Музы и одной вполне,
Все чувства и слова живут во мне,
Не впрок чужих сокровищ закрома,
Я, встретив Стеллу, Красоту постиг,
Копирую, как скромный ученик,
То, что Природа создала сама.

Перевод А. Ревича

40

Уж лучше стих, чем безысходность стона.
Ты так сильна всевластьем Красоты,
Что все потуги Разума пусты:
Я выбрал путь, где Разум лишь препона.

Само благоразумье, ты, как с трона,
Едва ли снизойдешь до нищеты
Глупца, которому все в мире – ты.
Гляди: я пал, никчемна оборона.

А ты лишь хорошеешь от побед.
Но мудрый воин помнит про совет:
Лежачих бить – не оберешься срама.
Твоя взяла, и мне исхода нет.
Ах! Я служу тебе так много лет!
Не разрушай же собственного храма!

Перевод Г. Русакова

Уильям Шекспир

130

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.
Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.

И все ж она уступит тем едва ли.
Кого в сравненьях пышных оболгали.

Перевод С. Маршака

Занятие № 7

НАРОДНО-СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА В РОМАНЕ Ф. РАБЛЕ «ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ» (на материале I и II книги романа)

1. Понятие народно-смеховой культуры у М.М. Бахтина. Формы народно-смеховой культуры.
2. Особенности «гротескного реализма»: роль материально-телесного начала, амбивалентность (двойственность) гротескного образа.
3. Отражение народно-смеховой культуры в романе Рабле:
 - площадное слово в романе;
 - народно-праздничные образы и формы поведения;
 - пиршественные образы;
 - гротескный образ тела;
 - образы материально-телесного «низа».
4. Роман Рабле и историческая реальность.
5. Восприятие романа Рабле в различные эпохи.

Литература

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (любое издание).

Задания к практическому занятию

1. Все студенты должны сделать конспект «Введения» из книги М.М. Бахтина и составить словарь, включающий понятия: «народно-смеховая культура», «гротескный образ», «амбивалентность», «карнавал», «материально-телесный низ», «площадь», «карнавальная смех».
2. На занятии должны прозвучать краткие доклады по каждой из семи глав книги М.М. Бахтина.

Занятие № 8

ПРИРОДА КОМИЧЕСКОГО У ШЕКСПИРА «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» И «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ»

1. Специфика времени и места действия в комедиях Шекспира.
2. «Магистральный сюжет» комедий Шекспира.
3. «Двоемирие» комедий.
4. Основной конфликт и его воплощение в разных сюжетных планах комедии. Жанрово-стилевые особенности двуплановости шекспировских комедий.

5. Роль природного начала в развитии действия (по комедии «Сон в летнюю ночь»).
6. Значение фантастического элемента (по комедии «Сон в летнюю ночь»).
7. Значение образа Мальволио (по комедии «Двенадцатая ночь»).
8. Роль шута (по комедии «Двенадцатая ночь»).

Литература

Аникст А. А. Шекспир: Ремесло драматурга. М., 1963.

Пинский Л.Е. Комедии Шекспира // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989.

Штейн А.Л. Шекспир и искусство комедии // Штейн А.Л. Веселое искусство комедии. М., 1990.

Материалы к занятию

Л.Е. Пинский. Комедии Шекспира

Сфера комедии у Шекспира — это природно личная жизнь, природные желания человека и взаимоотношения между людьми, возникающие на основе этих желаний, венчаемых любовью, высшим голосом Природы в человеческом сердце, неисчерпаемым и всегда удивительным источником всякого рода комических положений и удивительных приключений.

<...>

Такое, часто ведущее для концепции шекспировской пьесы, слово, как «время», прегнантно (с повышенной выразительностью) употребленное, по-разному раскрывается, разное означает в комедиях, хрониках, трагедиях, причем всегда в значении, тесно связанном с жанровым сюжетом.

<...> В мире комедий Время — синоним Природы, естественного порядка в космосе, постоянного круговорота в ходе вещей, тогда как в мире трагедий, начиная с «вывихнутого времени» в завязке «Гамлета», Время скорее антоним Природы, извечно естественного, здорового порядка, и означает современную, противоестественную, «больную» систему человеческого общества.

<...>

Знаменитая, восходящая к Мишле (через Я. Буркхардта), формула культуры Возрождения — «открытие мира и человека», формула почти такая же старая, как само шекспироведение, раскрывается применительно к театру Шекспира, одной из вершин этой культуры, различно. В комедиях это открытие (отход от трактовки средневеково-христианской, отрицательной), гуманистически «языческое» открытие природного мира и природного человека, — в природно-личной его Жизни: его инстинктов, желаний, страстей; поэтизация идеализация естественных Чувств — не как греховно соблазнительной «плоти», а как прекрасной «Природы», — в духе открываемой в эпоху Возрождения с этой стороны античной культуры. В трагедии это открытие (отход от того же, традиционно ограниченного недоверия), гуманистически «языческое» открытие мира человеческой (мирской) культуры и человека как носителя и творца культуры:

открытие личности («человека во всем значении слова», по выражению Гамлета), достоинства личности, открытие ее «призвания» – от Природы – творить себя и свою жизнь: ее право и долг критически (не традиционалистски) оценить свою жизнь, прежде всего социальные условия и свои возможности в ней.

В природном мире комедий, мире Вожделеющего Человека, не только человек, влюбленный герой, изображен «изнутри», идеализированно, но, как уже сказано, и мир вокруг него представлен сквозь призму возбужденного страстью, вожделеющего воображения. Комедийное действие протекает в «желанном», в «поэтическом, природном» мире. Магистральный сюжет комедии с первого его воплощения («Два веронца») до предпоследнего и наиболее выразительного («Как вам это понравится») тяготеет, особенно в счастливых развязках, к пасторали – чего в трагедии никогда не бывает и быть не может. Пастораль в литературе Возрождения – это не жанр, а особый род поэзии, любимейший, идеальный род, со своими жанрами, своими поэмами, лирикой, драмами, романами (причем пасторальный элемент в это время охотно вводят и в непасторальные, «реальные», роды творчества), с особым своим миром. Пасторальная жизнь для аудитории Возрождения – синоним «желанного» мира, «поэтически природного» мира, «утопического» (нигде — и везде), но на свой лад тоже реального мира, некие «святые острова», «где не едят надломленного хлеба, где только мед, вино и молоко, скрипучий труд не омрачает неба и колесо вращается легко» (О. Мандельштам). Гений Шекспира-комедиографа и «ренессансный» колорит его комедийных ситуаций сказывается в покоряющей правде изображения мужских и женских натур, их чувств и желаний, представленных на фоне «воображаемых», сказочных, довольно условных – более или менее «пасторальных» – обстоятельств.

<...>

Источником комического у Шекспира <...> выступает нормальная человеческая натура в избытке отпущенных на свободу, цветущих жизненных сил. Это комизм характеров, которым ничто человеческое не чуждо, любящих, страдающих, веселых, богато одаренных, «всесторонних», то авантюрно предприимчивых, то трогательно беспомощных перед своими страстями, перед стечением обстоятельств (перед своей «судьбой»), то великодушных, то жестоких, несправедливых, ослепленных своими чувствами, непоследовательных в своих поступках, но всегда «естественных». Натура в обоих ее вариантах – у лукаворостодушных народных персонажей и у всесторонне развитых культурных героев – здесь в конечном счете одна и та же <...>. Мы сочувствуем героям, видим их заблуждения, разделяем их радости и страдания, смеемся то над ними, то вместе с ними, но в нашем смехе нет оттенка ни морального, ни интеллектуального превосходства. Ибо перед нами сама жизнь, натуральный ход вещей. Точнее, моральная оценка в ренессансной комедии Шекспира – само наше восхищение природой и героями, с завидною свободой ей повинующимися.

<...>

Герои его комедий <...> не раз возвращаются к мысли о том, что мир – сцена, где каждый человек играет выпавшую ему «роль». Для Шекспира и современных ему драматургов тезис «мир – театр», кроме того, означал, что театр

— малое подобие мира, что он вправе представить на своих подмостках весь мир, что он способен адекватно изобразить само существо жизни. Эта идея проходит через всю драматургию Шекспира, через комедии, хроники, трагедии и поздние драмы, вплоть до «Бури», но осмысливается каждый раз по-новому.

Формально в сюжете комедий эта мысль оттеняется приемом «сцены на сцене» <...>. Вставленная пьеса сопровождается репликами, обычно ироническими, со стороны зрителей на сцене, так же как комедия в целом — со стороны зрителей зала (характерная черта английского театра Возрождения, в котором живая реакция зрителей, их восклицания, шутки, свистки, часто мешала актерской игре, как мы это видим во вставных пьесах драм Шекспира). Грань между зрителями театрального зала, зрителями-актерами на сцене и «двойными актерами» вставной пьесы становится зыбкой. Тем самым подчеркивается и условность искусства, и условность действительного мира, а значит, и действительность в высшем смысле мира искусства. Но прием «сцены на сцене» характерен лишь для ранних комедий, где значение игрового начала в жизни и в театре сознает лишь сам художник, Шекспир, а не условные зрители <...> и условные актеры (наивные ремесленники в «Сне в летнюю ночь»), которым как раз не хватает понимания условного в искусстве. Образованная Ипполита в «Сне в летнюю ночь» поэтому снисходительно замечает об актере вставной пьесы: «Он сыграл свой пролог, как ребенок играет на флейте: звук есть, но управлять он им не умеет».

<...>В позднейших комедиях <...> Шекспир отказывается от не лишнего искусственности приема. «Театральность» жизни оттеняется в поздних комедиях аналогичным, но более «натуральным» приемом «подслушивания», иногда подстроенного персонажами. Прятание и подслушивание соответствуют сознательно «игровым» натурам персонажей и (в отличие от «сцен на сцене») органически входят в сюжет.

Лучшая из сцен этого типа в комедиях Шекспира та, где Мальволио вслух мечтает о том, как он, став мужем графини, будет третировать сэра Тоби и присных, а те, спрятавшись, выходят из себя от его наглых планов. Это насквозь игровая сцена, в которой все – и актеры, и зрители – «выходят из себя», играют, участвуя одновременно и в мире реальном сюжета всей комедии, и в мире воображаемом, который представляет Мальволио, актер вставной сцены.

Занятие № 9

ТРАГИЧЕСКИЙ ГУМАНИЗМ ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ ТРАГЕДИЯ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»

1. Сущность понятия «трагический гуманизм».
2. Место «Гамлета» в творчестве Шекспира. Истоки сюжета.
3. Сущность конфликта. Его развитие и разрешение.
4. Гамлет как рефлексирующий герой. Проблема воли.
5. Особенности композиции и системы образов: параллелизм и удвоение.

Литература

Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: Книга для учителя. М., 1986.

Пинский Л.Е. Эволюция сюжета. Трагедия-пролог // Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.

Выготский Л.С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986 (См. редакцию статьи 1916 г. в Приложении).

Материалы к занятию

Джованни Пико делла Мирандола. Речь о достоинстве человека

О, дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет. Животные, – говорит Луцилий, – из утробы матери выходят такими, какими им суждено остаться навсегда; небесные существа либо изначально, либо немного после делаются тем, чем они будут вечно. Только человеку дал отец семена и зародыши, которые могут развиваться по-всякому. Каков будет за ними уход, такие они принесут цветы и плоды. <...> будет человек давать волю инстинктам чувственности, одичает и станет как животное. Последует он за разумом, вырастет из него небесное существо. Начнет развивать свои духовные силы, станет ангелом и сыном божьим!

Поджо Браччолини. О благородстве

Благородство есть как бы сияние, исходящее из добродетели; оно придает блеск своим обладателям, каково бы происхождения они ни были. Доблесть предков, слава боевых и других подвигов суть их достояние и украшение тех, кто их добыл собственным трудом и умом. Слава и благородство измеряются собственными заслугами, а не чужими, и такими деяниями, которые являются результатом нашей собственной воли <...>. Благородство требует доблести.

Эразм Роттердамский. Похвала глупости

Кто взял в свои руки кормило правления, тот обязан помышлять лишь об общественных, а отнюдь не частных своих делах, не отступать ни на вершок от законов, каковых он и автор, и исполнитель, следить постоянно за неподкупностью должностных лиц и судей; вечно он у всех перед глазами, как благодетельная звезда, чистотой и непорочностью своей хранящая от гибели род человеческий, или как грозная комета, всем несущая гибель. Пороки всех остальных лиц губительны для немногих и по большей части остаются скрытыми. Но государь поставлен так высоко, что если он позволит себе хоть бы малейшее уклонение от путей честив тотчас же словно чума распространяется среди его подданных <...>. Если бы государь взвесил в уме своем все это и многое другое в том же роде <...> то, полагаю, не было бы ему отрады ни во сне, ни в пище.

А.А. Смирнов. Шекспир, ренессанс и барокко

У наиболее передовых мыслителей и художников эпохи <...> новая точка зрения на мир и на человека привела к углублению гуманистических идеалов, к возникновению трагического гуманизма. Его лучшие представители в искусстве – Шекспир второго периода и Сервантес; Рембрандт, в известном смысле Микеланджело, Леонардо да Винчи. Трагический гуманизм – это осознание трагедии человека в частнособственническом и притом рефеодализирующемся обществе, сознание всей тяжести борьбы, которую человек ведет с этим обществом, – борьбы, не всегда сулящей успех и порою почти безнадежной, но все равно всегда и во всех случаях необходимой. А вместе с тем – это осознание того, что ренессансное мировоззрение с его идиллическим оптимизмом и упрощенностью недостаточно вооружает для такой борьбы, что для нее нужен более сложный арсенал идей, чем заготовленный ренессансным гуманизмом.

Трагический гуманизм считал, что если даже победа при данных условиях и невозможна, то все же надо бороться хотя бы мыслью, стараясь вникнуть в сущность неразрешимых конфликтов, так как победа мысли есть залог будущей реальной победы над злом. Так, Гамлет у Шекспира борется мыслью и за мысль <...> Точно так же мысль стала делом всей жизни Монтеня.

Л.Е. Пинский Сюжет трагедии

«Дерзновенная воля» героя, по Гете, сталкивается с «неизбежным ходом целого», с установившимся порядком, с дисгармоническим состоянием общества.

Трагедия Шекспира по всему содержанию «социальнее», чем его комедия. Ее конфликт касается в самой основе устоев общества независимо от того, сознает ли это герой (в «Гамлете», но особенно в последних трагедиях) или не сознает (в «Отелло», «Макбете», «Антонии и Клеопатре»). В комедиях мотивы социальные вынесены за пределы основного, любовного, сюжета <...>.

Напротив, в мире трагедий герой сталкивается с социальной системой, с господствующими нравами, с объективной необходимостью в основном сюжете. Роль случая в действии – например, обмен шпагами в поединке между Гамлетом и Лаэртом или потерянный платок Дездемоны – несравненно меньшая, чем в комедии. Случайность в трагедии не основной ингредиент химической реакции, а катализатор – случай лишь ускоряет неизбежное, детерминированный ход системы.

По содержанию трагедийная коллизия прямо противоположна комедийной. В комедии герой находится всецело во власти своих чувств, а в его чувствах действует «природная необходимость», против которой герой бессилен, в чем сам же охотно сознается, а иногда <...> софистически оправдывает себя законами Природы. Комедийный герой в своих «натуральных» превращениях комически несвободен. Зато мир вокруг героя – это как бы сцепление случайностей, превратностей фортуны, всякого рода неожиданностей, недоразумений; иначе говоря, объективная жизнь, стихийно «играя», протекает как бы произвольно, как бы свободно, начиная со случайных встреч в завязках вплоть до случайно счастливых развязок. Этот контраст и вызывает жизнерадостно-комический тон всего комедийного действия. В трагедии же, напротив, герой

поступает «как должно», как требует честь, человеческое достоинство; чтобы действовать, чтобы решить, «быть или не быть» поступку, ему надо только знать, «что благороднее». Ибо – как всегда при нравственном решении – даже когда герой ошибается, он сознает себя свободным в решении и не может, не должен ссылаться на свое бессилие. Но зато мир вокруг героя живет по своим строгим законам, пусть и «неблагородным», бесчеловечным: в объективной жизни царит жестокая необходимость, несвобода системы. На этом контрасте и основан серьезный, патетический тон трагического действия – во всех моментах сюжета от свободной (по свободному решению героя) завязки до неотвратимой, «необходимой» гибели героя.

«Неизбежный ход целого», однако, не предопределяет коллизию трагедии Шекспира с такой фатальностью, как в античной, где над героями стоит слепой рок. <...> Герой Шекспира более свободен, более ответствен – и более преступен, чем герой Софокла, ибо более вменяем. Он сам кузнец своего несчастья.

Роковое в шекспировской трагедии не то чтобы просветленно – как всегда в трагедии, оно достаточно ужасно, демонично, но более прояснено, более понятно, ибо более социально, чем в античной, где «трагический рок» как «демоническая сила» – это, по сути, «невежество» героя <...>.

Отправным пунктом в концепции шекспировской трагедии служит учение о человеке – творце своей судьбы, господствовавшее в литературе и искусстве Возрождения. Им проникнуты – в каждом жанре на свой лад – новелла Боккаччо и его последователей, героическая рыцарская поэма круга Ариосто – Спенсера и роман Рабле – Сервантеса, мемуары, моральные трактаты, ораторские жанры, в частности, излюбленные у итальянских гуманистов речи на тему «О достоинстве человека», среди которых наиболее знаменитая принадлежит Д. Пико делла Мирандола. Эта речь прославляет «дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он захочет»; только человеку «дана возможность пасть до животного или подняться до существа богоподобного – исключительно благодаря внутренней воле».

Когда в первой из трагедий 600-х годов герой в беседе с товарищами по университету восклицает: «Что за мастерское создание – человек! Как благороден разумом! Как беспределен в способностях... Как похож на ангела глубоким постижением», – в его словах (не лишенных горестно-иронического налета, даже саркастической утрировки, если вспомнить ситуацию – с кем он говорит и то, что нынче для Гамлета человек «квинтэссенция праха») повторяются, может быть, уже как трюизмы, панегирические идеи восторженной речи Пико делла Мирандола. В ней – популярный, почти официальный «миф» культуры Возрождения, эпохальный миф самосознания. И это основополагающий, формообразующий «высокий» миф магистрального сюжета, который варьируется в отдельных трагедиях соответственно их предмету, вступая в конфликт с «низким» «резвым» антимифом практичных, «реалистичных» антагонистов.

На высоком мифе строится завязка, зачин трагедийного сюжета: в ней про-тагонист не просто индивид, особь, а «человек во всем смысле слова», личность героическая, личность как лицо общественного целого – искушая судьбу, уве-

ренно (ибо это долг настоящего человека) ставит на карту все свое благополучие. В «Гамлете» это сцена, где, повинувшись зову судьбы, принц вступает в сношение с Призраком: отныне жизнь для него ничто – он должен узнать истину! <...>

Сложный характер, которым вообще отмечено впечатление от трагического, сформулировал еще Аристотель, различая в этом чувстве начала «страха», «сострадания», «очищения». Но в особенности сложно наше впечатление от трагедии Шекспира. Учение о героически самодеятельной личности – идеал всей культуры Ренессанса, его этики, социологии, эстетики – послужило отправным пунктом трагедийного сюжета. У Шекспира это учение ходом действия и опровергается и подтверждается одновременно. Оно опровергается в своем утопически «асоциальном» варианте, часто свойственном родоначальному итальянскому гуманизму, образец которого мы видели в политической доктрине Макиавелли. Но действительное и высокое в этом учении – то, между прочим, что исторически легло в основу англосаксонского идеала *selfmademan* Нового времени, хотя впоследствии и было опошлено в буржуазном «времени» (нравах) – представление о мощи творчески свободной личности подтверждается всей трагедией вплоть до развязки, всем ходом и исходом трагедийного действия. В этом разладе особая «трагическая ирония» – в самой концепции человеческого существования у великого трагика Возрождения. В ней и в тоне всего трагедийного действия у Шекспира как бы звучат – то попеременно, то сливаясь – два (противоположного лада) знаменитейших хора античной трагедии: торжественный первый стасим «Антигоны» во славу человека, творца культуры («Всяческих много в мире сил, но всех их человек сильнее»), и глубоко горестный четвертый стасим «Эдипа-царя» («Горе, смертные роды, вам! Сколь ничтожно в глазах моих вашей жизни величье»).

Занятие № 10

ОБНОВЛЕНИЕ РОМАННОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРВАНТЕСА «ДОН КИХОТ»

Специфика темы, сюжета и композиции. Множественность точек зрения в «Дон Кихоте» и вопрос об авторской позиции. Роль пародийного и комического в романе. Карнавальная пластинка и игровое начало «Дон Кихота».

Традиционные истоки «парного» образа главных героев. Дон Кихот и Санчо Панса в I и II частях романа.

Поэтика вставных новелл и их место в структуре романа.

«Дон Кихот» и мировая культура: рецепция темы и образа главного героя. (тема для доклада по книге В.Е. Багно Дорогами «Дон Кихота». М., 1988.)

Литература

- Мелетинский Е.М.* От пародии на рыцарский роман к роману нового времени // Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
- Менендес Пидаль Р.* К вопросу о творческой разработке «Дон Кихота» // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961.
- Менендес Пидаль Р.* Сервантес и рыцарский идеал // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961.
- Пинский Л.Е.* Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л.Е. Реализм эпохи возрождения. М., 1961.

Материалы к занятию

Е.М.Мелетинский. От пародии на рыцарский роман к роману нового времени

В то время как пародия на рыцарскую литературу оперирует фрагментами традиционных образных и сюжетных клише, изображение «рыцаря» как одинокого чудака в мире упорядоченной жизненной прозы само по себе является совершенно новым сюжетом. Этот новый сюжет для своей реализации требует новой формы романа. И такая новая форма романа создается Сервантесом путем наложения воображаемой истории странствующего рыцаря (производимой сознанием Дон Кихота и отчасти разыгрываемой другими лицами), то есть пародийного романа–гомпаса, на бытовую историю вечно попадающего в просяк чудака-идеалиста, противостоящего прозаической жизненной реальности, то есть на роман–novel. Такое наложение облегчается экстенсивным авантюрным построением. При этом многие эпизоды как бы имеют двойной смысл, располагающийся в этих двух планах <...>.

Как роман нового времени «Дон Кихот» не только дал оригинальный сюжет вместо традиционного "предания", но ввел совершенно неизвестное ранее множество точек зрения, отделил автора от повествователя не ради ссылки на авторитет (ссылка на авторитет арабского повествователя – чисто ироническая), а тоже ради расслоения точек зрения.

В.Е. Багно. Дорогами Дон Кихота

Только в комической книге, рассчитанной на некоторое неправдоподобие ситуаций, оправданных смехом, безумец, пытающийся искоренить зло, мог просуществовать на протяжении многих сотен страниц. В серьезной книге честный писатель должен был пойти либо на отмену правдоподобия и написать рыцарский роман <...>, либо заставить своего героя идти на компромиссы, изменять своим идеалам с единственной целью – выжить, либо привести его в самые сжатые сроки к гибели.

В основе противопоставления «человека внешнего» «человеку внутреннему», определяющего не только образный строй романа Сервантеса, но и мировидение его героя, лежит все то же эразмово противопоставление области видимого (внешнего) и невидимого (внутреннего). Как подлинный эразмист, Дон Кихот исходит из мысли о том, что внешность обманчива, что она – лишь видимость <...>.

Если карнавальный смех – смех, звучащий в «книгах» того же Рабле, – связан с метаморфозами материально-телесного бытия, то смех Сервантеса, который одним из первых в мировой литературе включает в сферу изображения «человека внутреннего», сознание героя, порожден переходами «внешнего» во «внутреннее» и наоборот. Иными словами, обусловлен процессом интериоризации видимого, кажимого, его погружением в алхимическую реторту донкихотовского воображения и последующим перевоплощением в идеальную реальность рыцарского мифа <...>. Другое – вытекающее из первого – отличие смеха Сервантеса от смеха Рабле связано с тем, что смех, звучащий в пространстве «романа сознания», рождается во внутреннем мире каждого читателя романа <...>.

Так или иначе, смеясь над Дон Кихотом, читатель обретает одновременно дар совмещения своего видения мира с кругозором сервантесовского героя, познания «правды» донкихотовского преобразования реальности, не теряя из виду «правды» тех, в чей мир Дон Кихот вторгается, одержимый своими фантазиями. Читатель должен то созерцать похождения Рыцаря извне – из веселящейся на площади толпы, то разглядывать тот или иной фрагмент романной реальности изнутри – в ракурсе восприятия кого-либо из героев. Но чаще всего он, как и автор, пребывает где-то на границе «внутреннего» и «внешнего»: мира романа и мира реальности, мира «слов» и мира «вещей», книги и жизни, с учетом всей условности и подвижности этой границы (ее ведь можно провести и внутри самого сервантесовского дискурса, и внутри отдельных его фрагментов). Таким образом, Сервантес не смешивается, подобно Рабле, со смеющейся на площади толпой, не превращает в карнавальную площадь все пространство своего повествования, но и не занимает, подобно Ариосто, бывшего для автора «Дон Кихота» – в отличие от вряд ли ему известного Рабле – образцовым создателем комического рыцарского романа, позицию «вне повествования».

Х. Ортега-и-Гассет Размышления о «Дон Кихоте»

Новая поэзия, основоположником которой явился Сервантес, обнаруживает гораздо более сложную внутреннюю структуру, чем греческая или средневековая. Сервантес взирает на мир с вершин Возрождения. Возрождение навязало миру более жесткий порядок, ибо явилось цельным преодолением античной чувствительности. Галилей в лице своей физики дал вселенной суровую полицию <...>. Начался новый строй: всему отведено свое строгое место. При новом порядке вещей приключения невозможны. Чуть позднее Лейбниц приходит к выводу, что простая возможность абсолютно лишена полномочий, ибо возмож-

но лишь <...> то, что находится в тесной связи с естественными законами. Таким образом, возможное, которое в мифе и чуде утверждает свою гордую независимость, упаковано в реальность, как приключение – в веризм Сервантеса. Другая характерная черта Возрождения – психологическое, которое приобретает первичность. Античный мир представляется голой телесностью, без внутреннего пространства, без интимных тайн. Возрождение открывает неисчерпаемое богатство интимного мира, то есть <...> сознание, субъективное.

Кульминация нового и существенного переворота, который произошел в культуре, – «Дон Кихот». В нем навсегда запечатлен эпос, с его стремлением сохранить эпический мир, который, хотя и граничит с миром материальных явлений, в корне от него отличается. При этом реальность приключения, безусловно, оказывается спасенной, однако такого рода спасение заключает в себе самую горькую иронию. Реальность приключения сводится к психологии, если угодно – к состоянию организма. Приключение столь же реально, как выделение мозга. Таким образом, его реальность восходит, скорее, к своей противоположности – к материальному.

К.С. Соколов

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА
СРЕДНИХ ВЕКОВ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ И МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К НИМ

Учебно-методические материалы
для студентов, обучающихся по специальности
050301 – Русский язык и литература

План университета 2011г.
Поз. 16

Подписано к печати 30.05.2011

Формат 84x 108 1/32

Уч.-изд. л. – 2,6

Усл. печ. л. – 2,4

Заказ № 36-11

Тираж 50 экз.

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии ВГГУ
600024, Владимир, ул. Университетская, 2.