

Пронин В.А.

**История мировой литературы
и искусства**

От автора

Знание основных произведений мирового искусства и литературы необходимо современному специалисту рекламного цеха не только потому, что визуальная и вербальная реклама нередко заимствует тексты и образы у классиков и современников, но и потому, что художественное творчество развивает креативное мышление, заставляет повседневность воспринимать в необычном ракурсе, изменять устойчивые представления и систему ценностей.

Без преувеличения могу утверждать, что реклама зародилась вместе с искусством. Глашатаи зазывали на театральные представления в древности и в средневековье, писатели придумывали завлекательные заголовки для своих сочинений, художники и поэты в эпоху романтизма устраивали скандальные акции, и тогда публика устремлялась в театры и на вернисажи. Что касается футуристов, сюрреалистов или дадаистов, то они разрабатывали настоящую стратегию.

Обратим внимание на некоторые принципиальные моменты. Искусство и литература рассматриваются здесь во взаимодействии, что, вероятно, позволит представить тот или иной период (средневековье, Ренессанс, барокко, романтизм и т.д.) как более целостную атмосферу художественной жизни, когда определенные эстетические принципы утверждали и писатели, и художники, но что особенно важно — читатели и зрители, которые, впрочем, не всегда поспевали за эстетическим авангардом.

Узнать, понять и запомнить студент может очень многое, но только учтите, что искусство и литературу надо постигать с широко раскрытыми глазами.

1. Древний Египет: путь к бессмертию

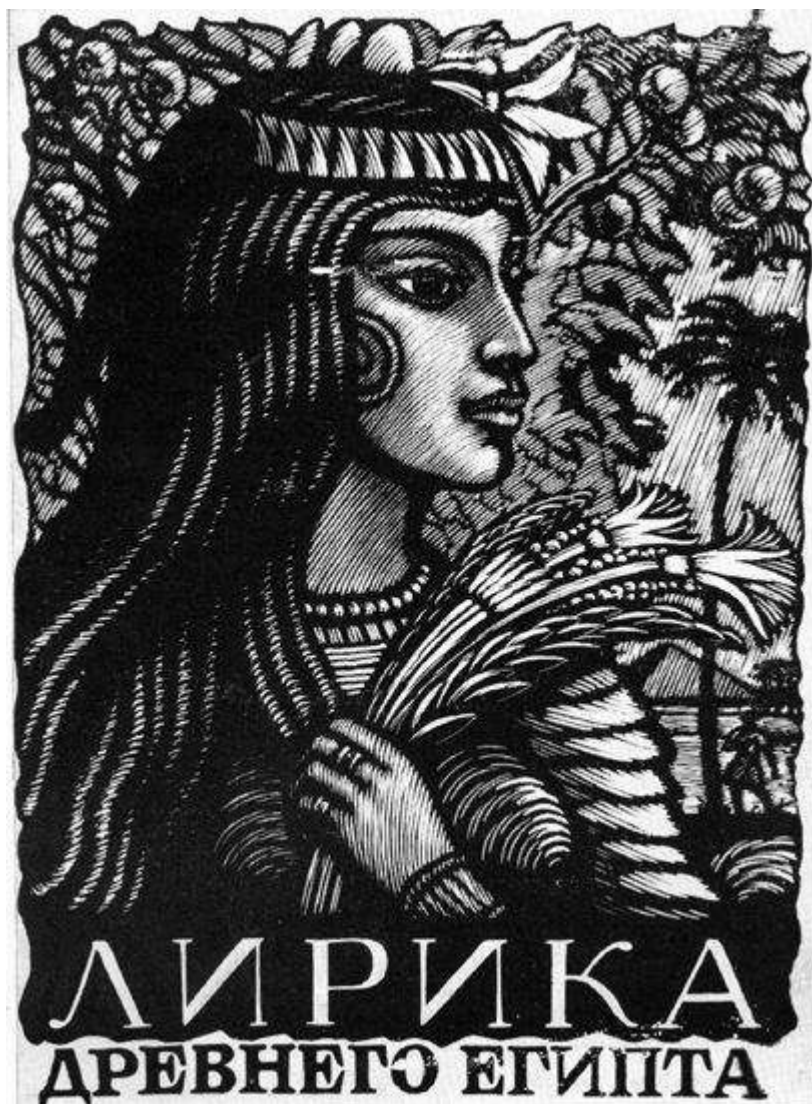
Пять тысячелетий отделяет нас от древнего Египта, однако памятники египетской культуры и сегодня известны каждому. Пирамиды в Гизе и сфинкс, скульптурный портрет царицы Нефертити (рис. 1.1),



погребальная золотая маска Тутанхамона (рис. 1.2),



многочисленные папирусы и другие памятники можно увидеть на экскурсии в Каир и Луксор, посещая Египетский музей в Каире, совершая плавание по Нилу, узнать по многочисленным репродукциям и описаниям (рис. 1.3).



Долина Нила была заселена кочевыми племенами между восьмым и пятым веком до н.э. Пришельцам, поселившимся здесь, пришлось научиться ирригационными сооружениями регулировать разливы Нила, бороться с засухой, строить города, селения, дворцы, храмы и жилища простых людей.

Нил или более древнее его название Хапи был символом жизни, которая невозможна была без его живительной влаги. На заре человеческой цивилизации ему посвящали стихи поэты, имена которых не дошли до нас:

Слава тебе Хапи!

Ты пришел в эту землю,

Явился, чтоб оживить Египет.

Бег его таится, подобно мраку

Среди дня, когда слуги его воздают хвалу ему.

Он орошает поля, созданные Ра,

*Чтобы дать жизнь каждой козе;
Он поит пустыню и сушь —
Ведь это его роса падает с неба;
Он любит землю,
Он правит Непра,
Он дарует процветание ремёслам Пта.*

(Перевод А. Ахматовой)

В этом стихотворении Нил поставлен выше богов: Непра — бога зерна и Пта — покровителя кузнецов.

Египтяне считали основателем нации мифического бога — царя Осириса, который объединил кочевые племена, научил выращивать пшеницу и виноград. Он сделал из кочевников — пастухов, земледельцев и ремесленников, наладил добычу металлов и обучил как их обрабатывать. Осирис даровал египтянам письменность, искусство и медицину. Однако далее в мифе говорится о том, что его коварный брат Сет убил Осириса, разрубил тело на четырнадцать частей и разбросал их по всему Египту. Преданная супруга Исида собрала их воедино и погребла в искусно сделанном саркофаге. Осирис воскрес, отправился на небо, а безутешной супруге оставил сына Гора, который вырос, сверг узурпатора и убийцу Сета и стал править в Египте. Гора называли и изображали соколом.

Культ Осириса возник в эпоху родового строя и явился олицетворением производительных сил природы. Подобно тому, как растительный мир умирает и ежегодно возрождается, Осирис покидает сей мир, а затем возвращается на землю. Изображая Осириса египетские художники украшали его портреты зелёной произрастающей ветвью.

Впоследствии каждый житель долины Нила как бы повторял путь Осириса, умирая для вечной жизни на небесах. Осирис же превратился постепенно в судью загробного мира, который взвешивал сердце умершего, определяя, достоин ли покойник обитания в райских полях, предстоит ли ему вечная жизнь.

Египетская космогония, как и представления других древних народов, основывается на постепенном упорядочивании хаоса, в котором был растворен абсолютный дух Ра. Он бог солнца, света, знания. Затем возникает воздушное пространство — Шу и огонь Тефнут, после чего земля Геб отделяется от неба Нут, образуя гармонию жизненных сил.

Далее абсолютный дух воплощается в человека Осириса, который, подобно всем людям, страдает и умирает, но благодаря своей безграничной любви к людям он же и указывает путь к вечной жизни. Отсюда проистекает следующая наиважнейшая посылка, без которой нельзя понять ни философию, ни искусство древнего Египта. Земная жизнь была для египтян приготовлением к бессмертию. Вот почему столь важен

обряд погребения, к которому готовились заранее. Переселившись в подземный мир, покойный фараон, вельможа и даже простой пахарь или ремесленник не должен был ни в чём нуждаться. Важно также сохранить тело — и тело бальзамировали, необходимо жилище — строили пирамиды или более скромные погребальные сооружения, нужны предметы обихода — их помещали вместе с усопшим.

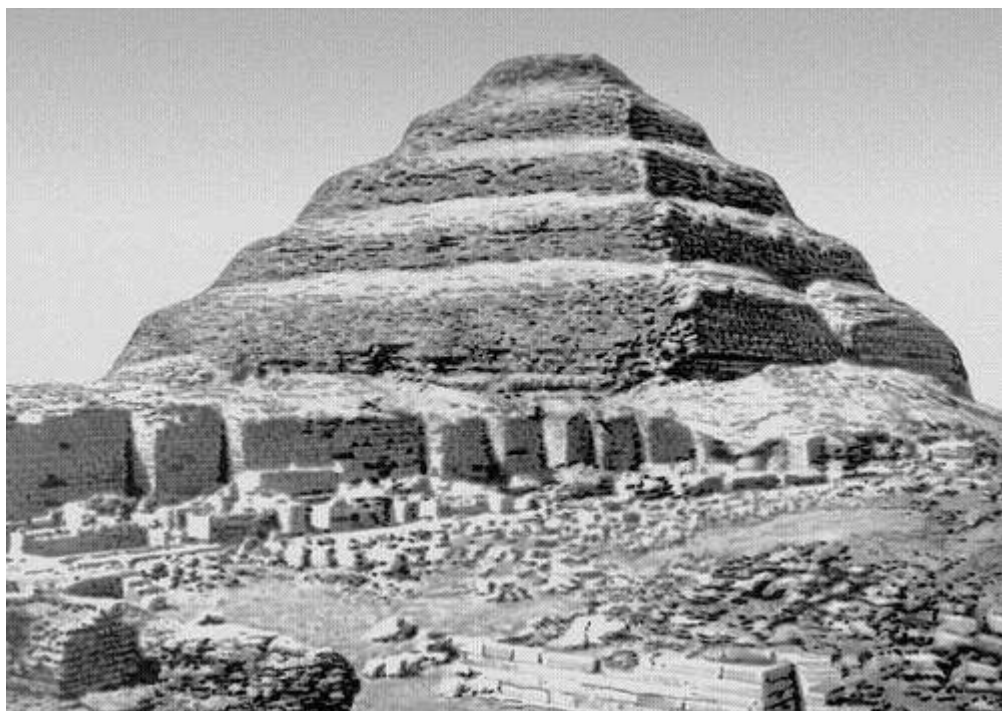
Искусство древнего Египта выполняло уникальную функцию — сопровождать человека на пути в бессмертие! В связи с этим оно обрело особые изобразительные задачи: запечатлеть человека в момент предвечности в строгих чеканных образах, дабы человек сохранял свой облик на века.

Египетские камнерезы и живописцы изображали человека в необычном ракурсе: тело развернуто по всей горизонтальной плоскости, а голова повернута в профиль. Возникало впечатление, что человек, оставаясь в здешнем мире рядом со зрителем, поворотом головы вопрошал, что ожидает его в грядущем.

Много вопросов вызывает и геометрическая форма пирамид. Чем вызвана их безукоризненная правильность? Есть ли в этом особый символический смысл? Сколько понадобилось невероятных человеческих усилий, чтобы возвести их? Вопросов много, но загадка пирамид остается тайной.

Возможно, площадь каждого треугольника обозначала различные природные стихии (воздух, вода, огонь), а соединяющиеся в вершине пирамиды, они символизировали свою неразрывную связь. Вместе с тем пирамида ассоциировалась с пучком лучей, исходящих от солнца. В комплексе ритуальных надписей, составивших «Тексты пирамид» сказано: «Я шел по твоим лучам, как по ступенькам света, дабы подняться к присутствию Ра. Небеса сделали солнечные лучи столь твердыми, чтобы я смог взойти и предстать перед очами Ра. Лучи построили лестницу к небу, по которой я смогу взойти и достичь своего места на небесах».

Наконец, очень трудно представить себе, как технически возводились пирамиды (см. рис. 1.4., 1.5, 1.6).





Вот как представил сооружение пирамид известный немецкий писатель Томас Манн в романе «Иосиф и его братья», передавая впечатление израильтян от встречи с неведомой им египетской культурой: «Перед их глазами были, однако, не богозданные горы, а искусственные; это были великие, всемирно известные возвышенности, о появлении которых на их пути старик заранее предупредил Иосифа, надгробия Хуфу, Хефрена и других древнейших царей, сооруженные в многолетней неволе и священных муках сотнями тысяч кашлявших под бичом рабов из миллионов тяжелейших глыб, обтёсанных ими по ту сторону Нила, в аравийских каменоломнях, а затем волоком доставленных к реке, переправленных и со стонами перетащенных к ливийской границе, где те же рабы, падая и умирая в знойной пустыне с высушенными от неимоверного напряжения языками, подняли их особыми приспособлениями на невероятную высоту, чтобы под этими горами, глубоко внутри их, огражденный лишь маленькой каморкой от вечной тяжести пятисот миллионов пудов, покоился божественный царь Хуфу с веточкой мимозы на сердце».

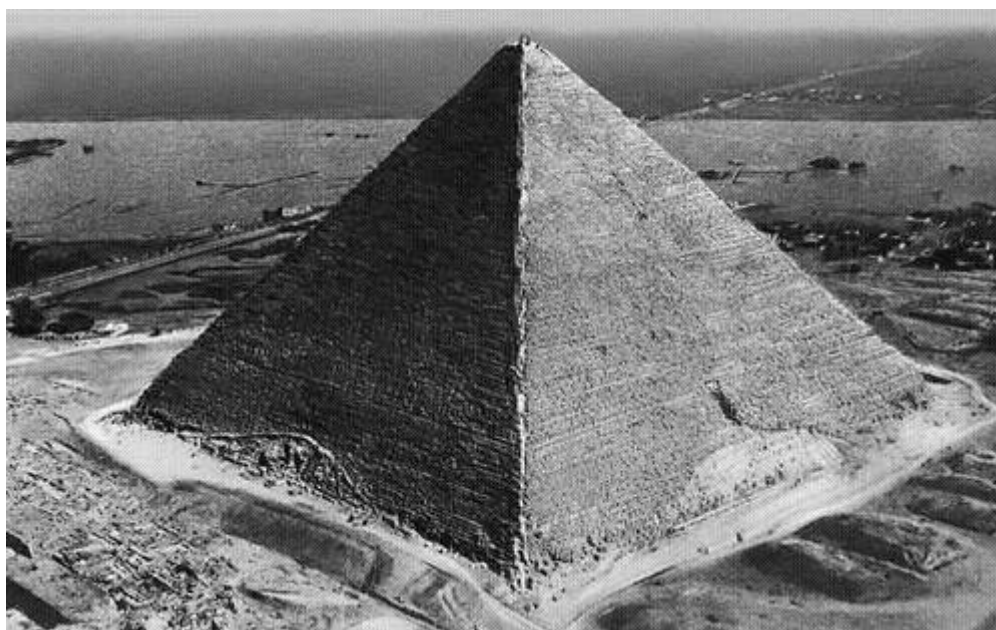
Пирамиды включались в целостный архитектурный комплекс. На берегу канала находился храм в долине, где совершался обряд очищения мумии фараона. Покрытая искупительными амулетами мумия по длинной галерее из храма в долине доставлялась в поминальный храм, находившийся в основании пирамиды. Далее скрытый от посторонних глаз в глубине пирамиды находился погребальный храм, куда помещали плотно закрытый саркофаг. Вход по окончании обряда замуровывали мраморными плитами и заваливали камнями.

После чего заранее изготовленная статуя фараона устанавливалась в специальной нише, чтобы фараон мог наблюдать, как совершаются жертвоприношения в его честь.

Вокруг пирамиды фараона размещали гробницы его вельмож, получившие название мастаба, что в переводе с арабского означает каменная скамья.

Самый гигантский некрополь древнего Египта находится в современном пригороде Каира Гиза или Гизэ. Он размещен на плоскогорье и занимает две тысячи квадратных километров. Некрополь включает три великие пирамиды: Хефрена, Хеопса и Микерина, а также сфинкса Абу эль-Хол («Отец ужаса»).

Пирамида Хеопса (рис. 1.7)



выстроена строго по диагонали с северо-востока на юго-запад. Первоначальная её высота достигала 146 метров, сейчас — 137, на вершине находится площадка шириной 10 метров. Её объем уменьшился с 2500000 кубических метров до 2350000 вследствие того, что около 150000 кубических метров блоков было взято вначале XIX в. для построек в Каире.

Пирамида Хефрена на 9 метров ниже пирамиды Хеопса. Она также расположена строго по диагонали с северо-востока на юго-запад. Была облицована известняковыми плитами, однако облицовка не сохранилась. Объем пирамиды 1660000 куб. метров. Внутри находятся монументы в честь фараона и его супруги.

Пирамида Микерина значительно меньше двух первых гигантов. Её высота едва достигает 66 метров, а ширина — 108. Облицовка тоже не сохранилась. Обнаруженный в пирамиде базальтовый саркофаг утонул в море во время транспортировки в Англию.

Если смотреть на пирамиды снизу, то возникает иллюзия, что пирамиды представляют собой гигантские лестницы в небо, а отдельные заметно выделяющиеся блоки — ступени лестниц.

На стенах пирамиды писались и специальные тексты — молитвы и изречения, которые призваны обеспечить умершему верный путь в загробный мир и обезопасить

его от всех напастей. Сюда же помещались предметы обихода, которые могли ему понадобиться в вечной жизни.

Пирамиды были вскрыты в начале XIII в. правителем Египта Али Мухаммедом, после чего началось разграбление спрятанных там сокровищ.

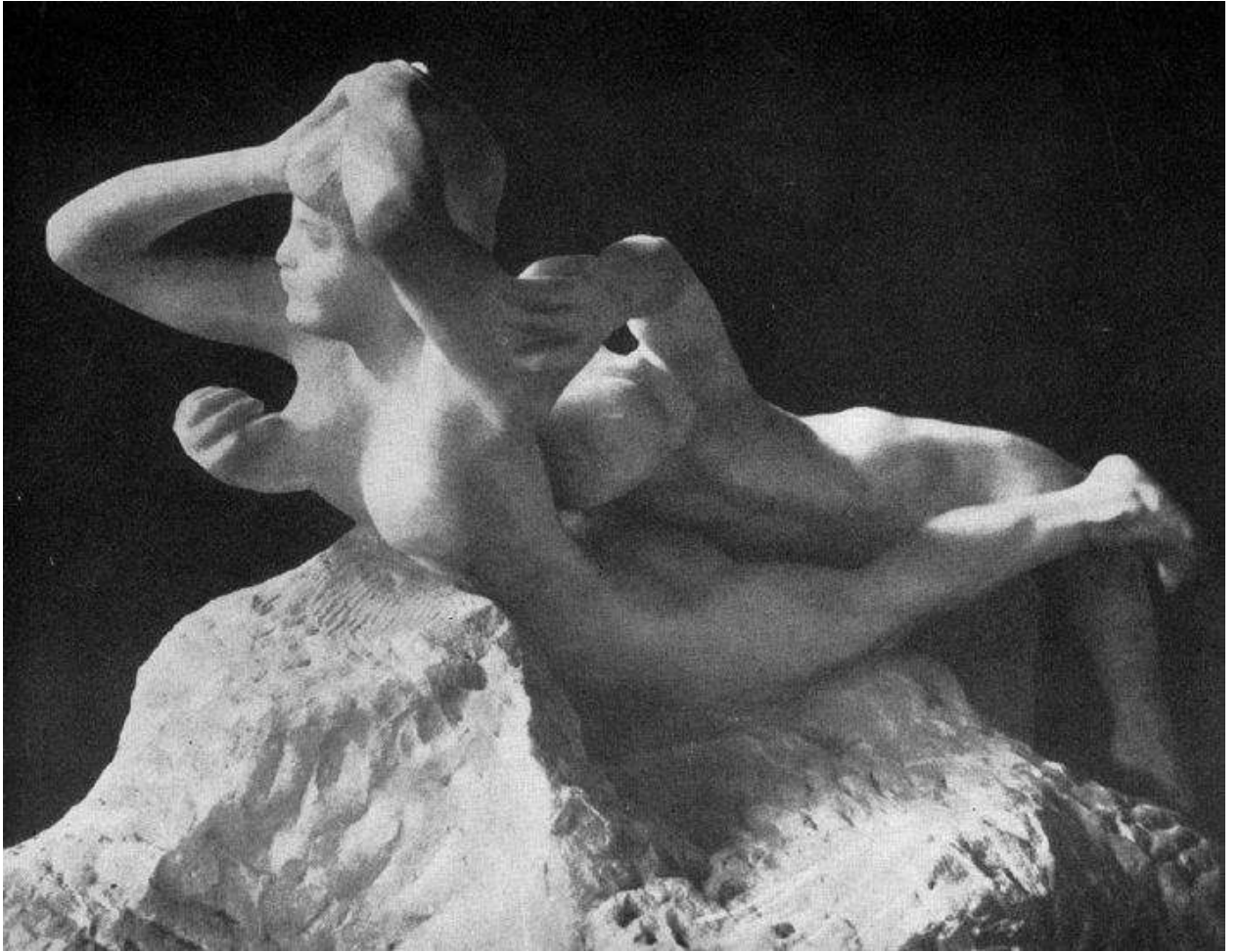
В 1954 году египетский археолог Камаль эль-Малак открыл на юге от пирамиды Хеопса так называемую солнечную или солярную ладью, на которой, вероятно, доставляли тело фараона в Гизу. Лодка, построенная из древесного кедра, сикомора и других ценных пород, имеет длину 46 метров и ширину почти 6. На носу и на корме возвышаются мачты, похожие на развернутый папирус. В середине лодки есть закрытое помещение, где, по-видимому, находилась мумия фараона.

Пирамиды и сфинкс относятся к периоду Древнего царства — 2900—2270 гг. до н. э.

Однако миф о сфинксе уходит в глубокую архаику. У египтян издревле существо с телом льва и головой человека было олицетворением сперва бога солнца, затем — царя. Впоследствии у египтян греки переняли образ сфинкса, наделив его новой родословной. В греческих мифах сфинкс — дочь полузмеи-полуженщины Ехидны с головой и грудью женщины и крылатым телом льва (см. рис. 1.8, 1.9, 1.10, 1.11). Сфинкс загадывала путникам загадки, заглатывала тех, кто не мог дать верный ответ.

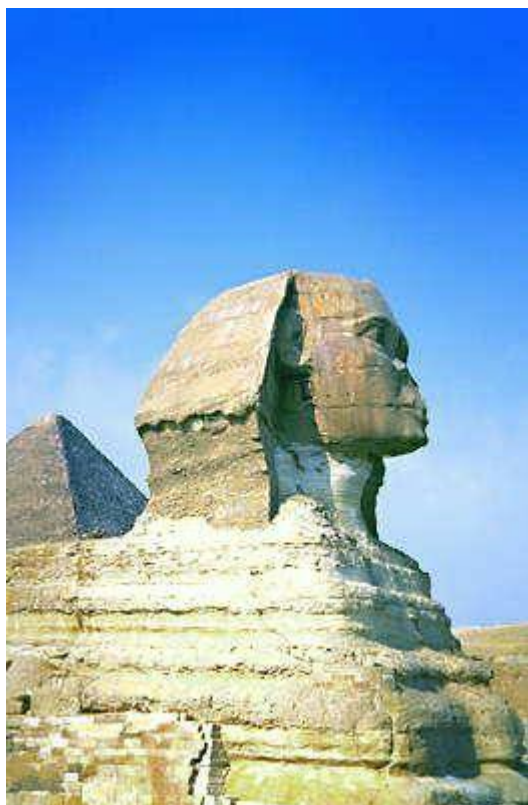






Египетский миф о сфинксе не сохранился, да и существовал ли он? Сфинкс служил изображением фараона, которого принято было сравнивать со львом. Вполне возможно, что лик сфинкса нёс в себе портретные черты.

Большой сфинкс в Гизе (рис. 1.12) — сакральный образ фараона Хефрена, величественная гробница которого в виде пирамиды видна за спиной сфинкса. Внизу находится храм сфинкса с двумя нерами, разделенными шестью столбами.



Гигантский лев с головой человека высечен из скалы. Высота его 21 метр, длина около 73 метров. Древнегреческий историк Геродот полагал, что под сфинксом находится храм, соединенный туннелем с пирамидой Хеопса. Монумент многократно засыпало песком, порой — по самое горло. Сфинкса приходилось реставрировать. С этим связано такое предание.

Тутмос IV, отдыхая возле колосса после охоты на газелей, заснул. Во сне к нему явился бог сфинкса Гор и повелел расчистить его, за что пообещал ему египетский трон. Совершив благочестивое деяние, Тутмос IV стал править страной после смерти своего предшественника. Об этом говорит стела, посвященная этому событию. Последняя реставрация началась в 1926 г. и продолжается по сей пору. Она и должна быть непрерывной, так как сфинксу угрожают пески пустыни. Не пощадили знаменитое изваяние и люди. Лик сфинкса обезображен, нос его обрублен, а обрубок составлял почти два метра. Будет ли он восстановлен? Маловероятно, что такая возможность когда-либо появится.

Период Древнего царства Египта характеризуется общим политическим подъемом, ознаменовавшимся созданием могущественного централизованного государства, что не могло не сказаться и на искусстве с его тенденцией к глобальной монументальности. Прославлению фараона служили самые различные средства. Одно из самых любопытных заключается в том, что на рельефах, изображающих торжественные процессии, фигура фараона всегда высоко возвышается над всеми его подданными, так как в размерах превышает их в несколько раз.

Период Среднего царства древнего Египта (2100—1700 гг. до н. э.) характеризуется распадом единого государства на отдельные номы (области). Следствием этого явилось изменение масштабов искусства: грандиозные пирамиды не воздвигались, однако больше внимания уделяется украшениям усыпальниц. Образцы искусства периода Среднего царства можно увидеть в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, где экспонируются рельефы из гробниц Хенену и Хени. Новизна пластического искусства проявляется в изысканном сочетании рисунков и иероглифов.

В период Нового царства (1555—1090 гг. до н.э.) египетское государство вновь переживает подъем, вызванный победой над азиатским племенем гиксосов. Расцвет характеризует архитектуру храмов, которые возводились в Карнаке и Луксоре, близ Фив.

От Луксора к Карнаку вела двухкилометровая аллея сфинксов. Храмы по-прежнему воздвигались для поминовения усопших и как обитель их вечной жизни. Они украшались многочисленными колоннами, которые нередко имитировали растительный мир. Некрополь в Луксоре разделяется на несколько отдельных мест погребения: долину царей, долину цариц, долину знати, долину ремесленников. О роскоши гробниц можно судить по росписям на стенах, на которых нередко изображались бытовые сцены. Сокровища гробниц были разграблены еще в древности. Уникальным исключением является усыпальница Тутанхамона открытая английским археологом Говардом Картером в 1922г. Тутанхамон (1372—1354 гг. до н.э.) умер молодым и очевидно неожиданно. Сама его гробница оформлена скромно, на стенах росписи, изображающие церемонию «открытия уст» усопшего, которую совершает в обличье Осириса его наследник Эйе. Могила была ограблена сразу после похорон, однако воры похитили из неё немногие предметы. Осквернение могилы заставило жрецов принять меры предосторожности, искусно замаскировать гробницу.

Обнаруженные Г. Картером предметы сегодня хранятся в Каирском национальном музее. Это, прежде всего, знаменитая погребальная маска Тутанхамона из золота и драгоценных камней (рис. 1.13).



Считается, что она достоверно воспроизводит черты государя. Особенно красив головной убор немес с золотыми и голубыми полосами и царскими символами на лбу, инкрустированный ляпис-лазурью, бирюзой и сердоликами.

В могильнике были открыты произведения искусства дивной красоты. Это позолоченный трон Тутанхамона, на спинке которого изображен он с супругой; его деревянный сундучок, расписанный охотничьими и батальными сценами, в которых юный фараон громит своих врагов; его погребальное ложе с боковинами в виде коров, головы которых украшены солнечными дисками между рогов. В число сокровищ Тутанхамон входит резной деревянный позолоченный ковчег, который охраняют богини Исида и Сельхет.

Шедеврами ювелирного искусства являются церемониальные жезлы фараона и его подвеска с изображением солнца и луны, украшенная священными для египтян жуками-скарабеями, вырезанными из халцедона.

В экспозиции Каирского музея можно видеть и голову царицы Нефертити, жены Эхнатона, проводившего религиозно-политические реформы, что вызвало яростный протест жрецов. Голова Нефертити в высоком головном уборе вырезана из кварцита в мастерской Тутмоса в Тель-эль Амарна.

Но самое удивительное, что в музее можно увидеть не только скульптурные изображения царственных особ, но и статую сидящего писца из раскрашенного известняка; статую коробейницы из оштукатуренного и раскрашенного дерева; скульптурную группу из раскрашенного известняка «Карлик Сенеб со своей семьёй». Скульптуры, найденные в погребениях, красноречиво говорят о повседневной жизни простого человека долины Нила.

В древнем Египте не было художественной литературы в современном понимании, однако до нас дошло немало ритуальных надписей, обнаруженных археологами на стенах погребальных камер пирамид. Они были собраны и систематизированы египтологом Гастоном Масперо, который перевел их на французский язык и опубликовал в конце XIX в. Впоследствии они были переведены на все европейские языки, включая и русский.

Помимо эпитафий были обнаружены надписи на бытовых предметах, например, кувшинах и вазах. Наконец, были обнаружены папирусы, которые были самым распространенным материалом для письма. Папирус изготовлялся из сердцевины водного растения, которую разрезали на продольные ленты, затем раскладывали двумя перекрещивающимися рядами, клали под пресс, склеивали, а затем сворачивали в свиток, иногда очень длинный. В эпоху Древнего и Среднего царства писали по вертикали, в период Нового царства — по горизонтали справа налево. Писали чаще всего зелёной краской, символизировавшей жизнь и воскресение умершего.

Были обнаружены совпадения настенных надписей и текстов на папирусах. Возможно, что ритуальные надписи, сделанные в момент погребения, дублировались на папирусах, а скорее всего, создавались образцы эпитафий, которые выбирались в зависимости от того, кого провожали в вечность.

В Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина хранится папирус, относящийся к периоду войн с гиксосами. На нём каллиграфически записаны тексты десяти гимнов, которые читались в храме местного бога-крокодила Собека. Церемония сопровождалась возложением диадем на статую. Текст должен был придать диадемам магическую силу. Папирус включает и утренние славословия бога Собека, которого просили защитить от вторжения иноземных врагов, возможно гиксосов. В заключение молящиеся в храме просили защиты от всякого зла.

История древнего Египта открылась исследователям, когда в самом начале XX в. были расшифрованы надписи на большой каменной плите, хранившейся в музее Палермо. На ней, как оказалось, были перечислены все династии и правители Египта, начиная с Древнего царства: камень представлял собой летопись, записанную иероглифами.

В период Среднего царства, характеризовавшегося общим упадком, появилась так называемая «Песнь арфиста», в которой автор в надписях на камне позволил себе усомниться в загробной жизни, откуда никто никогда не подавал вестей. Историки отмечают поразительное сходство этого текста с «Книгой притчей Соломоновых» и «Книгой Екклесиаста, или Проповедника», что, впрочем, заставило усомниться в подлинности надписей на камне.

Но допустимость скептического отношения к вере предков подтверждает текст папируса Берлинского музея, получивший название «Беседа разочарованного со своим духом». Готовый покончить с собой автор сомневается в своем решении, его дух

протестует, призывая его наслаждаться жизнью и не торопиться с уходом в иной неведомый мир.

В дошедших до нас поэтических творениях древних египтян гораздо чаще звучит мысль о священном даре богов — жизни. Таково славословие, обращенное к богине, очевидно, богине-воительнице Нейт, супруге бога-крокодила Собека. Ей поклонялись как богине-матери:

*О ты, шагающая так широко,
Сеющая смарагды, малахит и бирюзу, словно звезды,
Когда цветёшь ты, цвету и я,
Цвету, подобно живому растению.*

(Перевод А. Ахматовой)

Тексты, дошедшие до нас, нельзя характеризовать принятыми в литературоведении терминами роман, новелла или сказка. Однако некоторые произведения предвещают их появление. Такова, например, автобиография Синухета, рассказавшего о своих приключениях в Азии, или анонимный рассказ о приключениях мореплавателя, оказавшегося на острове, где царствует добрый демон в облике змея.

Помимо автобиографических сочинений, целью которых было оправдание перед Осирисом, взвешивающим на весах добрые и злые поступки, дошли тексты научного характера, прежде всего медицинского. Профессор Лейпцигского и Иенского университетов Георг Эберс, прославившийся романами из истории древнего Египта, в фиванском некрополе нашел в 1875 г. и затем опубликовал медицинский папирус. Он хранится в Музее египетских древностей в Лейпциге, основанном Г. Эберсом. Папирус, получивший название «Папирус Эберса», содержит огромное количество рецептов, рекомендаций и заклинаний.

В период Нового царства происходит оживление литературы, которая была призвана рассказать о победах над гиксосами, одержанных египтянами под предводительством фараонов. Победы в свою очередь способствовали обожествлению земных владык.

Храм в Карнаке был не только главным святилищем, но и, как отмечают историки, каменным архивом и библиотекой царских текстов, которые продолжили записи на Палермском камне. Возникает новая разновидность хроник — анналы, в которых кратко перечисляются подвиги фараона Тутмос II и его полководцев, одержавших победу над иноземными завоевателями. Об одном из вельмож выразительно сказано: «Никакая страна не могла устоять против него». Далее перечисляются его походы.

Писцы всякий раз не преминули поведать потомкам, какие храмы возводили фараоны и какими щедрыми дарами награждали они жрецов.

В период Нового царства сохраняются все погребальные обряды и разрабатываются новые священные тексты. Магические тексты теперь преимущественно пишутся на папирусах, которые кладут в саркофаги и гробы. Заупокойные тексты ученые в XIX в. стали именовать «Книгой мертвых». Был составлен канон из встретившихся на различных папирусах 165 изречений. В дальнейшем «Книга мёртвых» пополнилась новыми афоризмами из найденных папирусов.

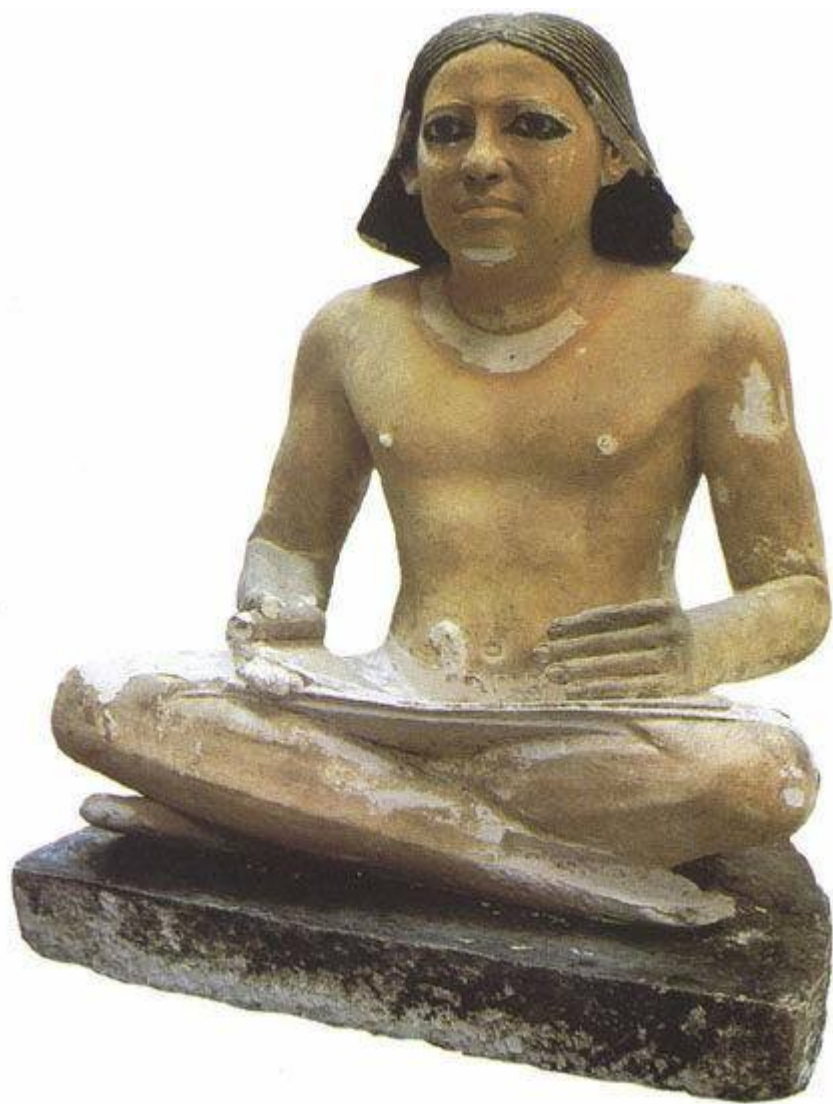
В «Книге мёртвых» содержатся предписания, касающиеся всех этапов похоронной церемонии. Приведем в качестве примера первое и последнее:

- *Сошествие в судилище Осириса в день погребения, вход после выхода.*
- *Сошествие души, чтобы строить дом, выход днём в образе человеческом.*

Большое место в «Книге мёртвых» занимают славословия Осириса и похвалы усопшему.

Наконец, следует иметь в виду, что именно в период Нового царства были записаны мифы о происхождении богов и в частности Осириса, которые предопределили содержание памятников искусства и литературы древнего Египта.

Дополнительные иллюстрации к разделу: рис. 1.14, 1.15, 1.16.







Вопросы для самопроверки

Перечислите основные памятники культуры древнего Египта.

Можно ли дошедшие до нас древнеегипетские тексты отнести к современным жанрам романа, сказки и др.?

Литература

Древний Египет. Сказания. Притчи. М., 2000.

Тексты пирамид / Под общ. ред. А.С. Четверухина. СПб., 2000.

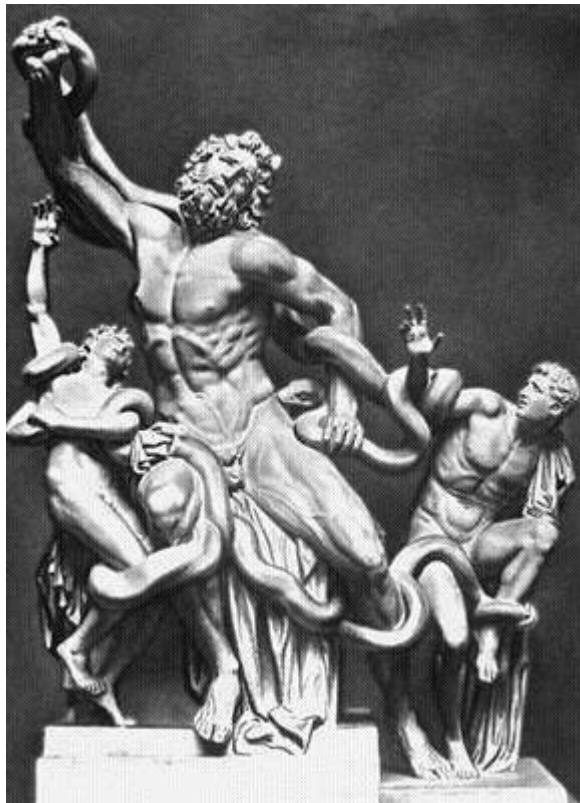
Тураев Б.А. Египетская литература. СПб., 2000.

2. Античность: греческая архаика и классика, эллинизм, шедевры древнего Рима

Искусство и литература древней Греции и древнего Рима — исток европейской и мировой культуры.

Современная цивилизация унаследовала от древних греков и римлян архитектурные стили, идеальное изображение человека в живописи и пластике, основные роды и жанры словесного творчества, организацию театральных представлений, научную и искусствоведческую терминологию и многое другое.

Главной особенностью античного искусства и литературы является то, что оно преимущественно отражало содержание мифов, древнегреческий поэт, скульптор, вазовый живописец мыслил исключительно мифологическими образами. Римляне позаимствовали у греков пантеон богов. Дав им другие имена, они сделали свои божества персонажами эпических поэм, запечатлели их в скульптурах и барельефах (рис. 2.1).



Само греческое слово «миф» означает предание, сказание и отражает представление древнего человека о происхождении мира, о возникновении жизни на земле, о небесных покровителях человека, о всевластии над ними рока. Миф — это фантастическая модель мира, присущая всем первобытным народам, сохранявшим в своем сознании мифопоэтические представления на протяжении веков, а иногда и тысячелетий. Посредством мифа первобытный человек претворял хаос в космос, то есть рационально непостижимые на раннем этапе цивилизации закономерности превращал

в стройную, весьма условную картину мироздания. Миф служил древнему греку ориентиром в жизни, помогал обрести подобающее каждому место.

Представление о богах основывалось у древних греков, как впоследствии и у других народов, на принципе антропоморфизма — очеловечивании. Боги не были в гомеровскую эпоху бестелесными. Зевс, его братья Посейдон, Аид, его супруга Гера, их дети Гефест, Арес, Геба, Афина выступали в человеческом облике, разделяя людские привязанности, привычки, обязанности и страсти. Но обитавшие на Олимпе боги отличались от людей сверхчеловеческим могуществом и бессмертием.

Мифологическое мышление отражает свойственную первобытному сознанию дифференциацию. В основе всех представлений два полярных мира: Небо и Земля, выделившиеся из первоначального хаоса. Их олицетворяют Уран и Гея, от их брака родились Титаны и Киклопы. Ненавидя и боясь своих детей, Уран прятал их во чреве Геи. Младший из детей Урана и Геи, Кронос, по наущению матери оскотил и сверг отца. Он стал править миром вместе со своей супругой и сестрой Реей, которой и суждено было стать матерью олимпийских богов.

Зная, что Кроносу грозит быть свергнутым одним из своих потомков, он заглывал живьем своих новорожденных детей. Младший его сын, Зевс, скрывшийся на острове Крит, возмужав, лишил власти отца и заставил вернуть на свет всех проглоченных детей. Зевс, именуемый Кронид, становится воплощением справедливого разумного мироустройства. Получив во владения небеса, он оставил брату Посейдону водную стихию, а брату Аиду — подземный мир. Взяв в жены Геру, он сделал ее покровительницей брачных отношений, а сестра Зевса Деметра стала богиней земледелия и плодородия.

У Зевса одно из наименований — бог-громовержец, ибо он управляет небесными стихиями. С воцарения верховного бога Зевса начинается мировой порядок, соединяющий в себе волю богов и человеческие законы.

Однако Олимп — это не утопия. Хотя боги и вкушают амбросию (бессмертие), они ведут себя порой хуже смертных. Зевс постоянно изменяет Гере, которая нещадно карает своих соперниц. Боги спорят и ссорятся, достаточно вспомнить распрю, кто является прекраснейшей: Гера, Афина или Афродита, завершившуюся десятилетней Троянской войной. У богов и богинь есть свои любимцы, которым они покровительствуют не за заслуги, а скорее по прихоти или родству. Следует иметь в виду, что среди героев греческих мифов немало имеющих двойственное происхождение, родившихся от любви людей и богов.

Принцип антропоморфизма в мифологии приводит к тому, что обитатели Олимпа нередко выступают приземленными, и по мере развития художественного творчества этот процесс усиливался.

В мифах о богах и героях немало кровавых событий и кровосмесительных связей. Преступление в мифе — проявление хаоса в сознании и морали. Однако в большинстве своём мифологические сюжеты развиваются ради обретения

справедливости и природной гармонии. В этом плане показателен миф об Атридах, ведущих борьбу за власть. Атрей — мифический правитель Микен, враждующий со своим братом Фиестом, который соблазнил его жену Аэропу; мстя Фиесту, он зарезал его сыновей и их мясом накормил Фиеста. Дочь Фиеста стала женой Атрея и родила ему сына Эгисфа, которого зачала от кровосмесительной связи со своим отцом Фиестом. Всё это становится причиной рокового проклятия, тяготеющего над родом Атридов.

Сыновья Атрея — Менелай, у которого троянский царевич Парис похитил его жену — прекрасную Елену, и Агамемнон, выступавший предводителем греческого войска, стали героями многих произведений античной литературы

Менелай покрыл себя позором, потому что не удержал свою супругу Елену Спартанскую. Его брат Агамемнон, победив троянцев, нашел смерть в собственном дворце в Микенах. Сговорившись со своим любовником Эгисфом, царица Клитемнестра убила своего царственного супруга Агамемнона. Дочь Агамемнона и Клитемнестры, живущая в царском дворце как рабыня, вопиет о мести за смерть отца. По повелению Аполлона сын Орест убивает мать. Историки отмечают, что в цепи преступлений усматривается основная идея мифа, этапы формирования, становления древней цивилизации: материнское право неотвратимо отступает перед отцовским. Но в современном сознании миф об Атридах воспринимается скорее в моральном плане: преступление порождает преступление и только прощение — утверждает мир.

Одно из ключевых понятий древнегреческой мифологии и соответственно всего античного искусства — это рок. Рок или судьба тяготеет в той или иной мере над каждым персонажем, только боги не подвластны судьбам. В проявлении таинственных роковых сил безымянные творцы мифов усматривали скрытые закономерности жизненных процессов. Рок в восприятии древнего человека — некая сверхличностная сила, побеждающая даже самую могущественную личность. Можно сказать и проще: рок — это предел человеческих возможностей.

Всевластие рока особенно ярко запечатлено в фиванском цикле мифов, повествующем о том, как царю Лаю и царице Иокасте не суждено избежать роковых предсказаний оракула, а их сыну Эдипу, несмотря на все разумные предосторожности, предстояло совершить убийство отца и вступить в супружеские отношения с матерью. Пафос мифа в том, что человек остаётся вопреки року не сломленным исключительными испытаниями, выпавшими на его долю.

В греческой мифологии богини судьбы именовались мойрами, в римской их называли парки. Их нередко изображали старухами, которые прядут нить человеческой жизни, обрывая её по своему произволу.

Неверный супруг Зевс стал отцом Персея и Геракла, в чьих подвигах был запечатлен героический идеал античности. Матерью Персея была аргосская царевна Дана, знакомая всем по картине Рембрандта, на которой была изображена красавица, омываемая золотым дождем. Отцу Данаи оракулы предсказали, что он погибнет от руки внука, поэтому он и упрятал дочь в медный чертог. Однако Зевс, влюбленный в Дану,

проник к ней, превратившись в золотой дождь. Сын Данаи и Зевса Персей совершил много подвигов, самый известный — это миф о том, как ему удалось снести голову Медузы Горгоны, одним взглядом обращавшей всё живое в камень. Персей, поднимая меч, не смотрел на Медузу Горгону, он видел ее отражение на своём щите. Вот почему картина Микеланджело Караваджо «Голова Медузы» (рис. 2.2) имитирует щит, на котором отпечаталась отрубленная голова Медузы в обрамлении змей.



Отцом Геракла был Зевс, матерью — внучка Персея Алкмена. Полюбивший её Зевс принял облик её супруга, царя Амфитриона из Трезены. Этот мифологический сюжет был использован Жаном-Батистом Мольером, Генрихом фон Клейстом, Петером Хаксом и многими другими драматургами и живописцами. Зевс не сумел сделать своего сына бессмертным — этому воспротивилась коварная Гера. Но Геракл, имя которого означает «прославленный Герой», обессмертил своё имя, победив ту, которая вредила божественному наследнику. Вступив с ней в борьбу, он стал самым прославленным героем Эллады.

Герой мифов, как впоследствии и герой эпических легенд, по природе своей отличается двойственностью. Как сын верховного олимпийца, он обладает исключительной доблестью, но как сын обычной женщины он не лишен человеческих слабостей. Это заставляет восхищаться его подвигами и сочувствовать его страданиям.

В мифах прославляется не только богатырская мощь героев, но и магическое обладание музыкальным и певческим даром. Таков миф о легендарном Орфее, который силою своего таланта сумел возратить из Аида свою жену Эвридику. Легендарный царь Кипра Пигмалион предстаёт в мифе гениальным скульптором, изваявшим прекрасную Галатею, в которую он влюбился. Афродита смилостивилась над ним и вдохнула жизнь в изваяние. Фабула мифа была использована Д.Б. Шоу в комедии «Пигмалион» (1913).

Другой скульптор — афинянин Дедал — на острове Крит по просьбе царя Миноса построил роскошные дворцы и лабиринт для чудовища Минотавра. Захотев покинуть Крит вместе с сыном Икаром вопреки воле царя Миноса, он сконструировал крылья, чтобы совершить бегство по воздуху. Икар не внял предостережениям отца, приблизился к солнцу: воск, скреплявший крылья, растаял, и Икар упал в море. Падение Икара стало сюжетом картин Тинторетто, П. Брейгеля Старшего, Ван Дейка.

Миф о Дедале и Икаре связан с наиболее ранним этапом греческой цивилизации — крито-микенским периодом.

История древней Греции охватывает около трёх тысячелетий, но при этом выделяются четыре основных периода.

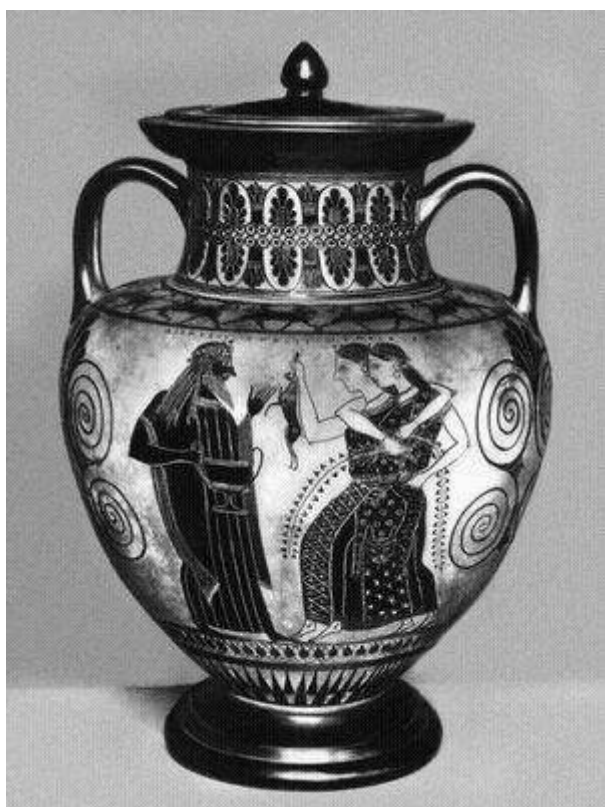
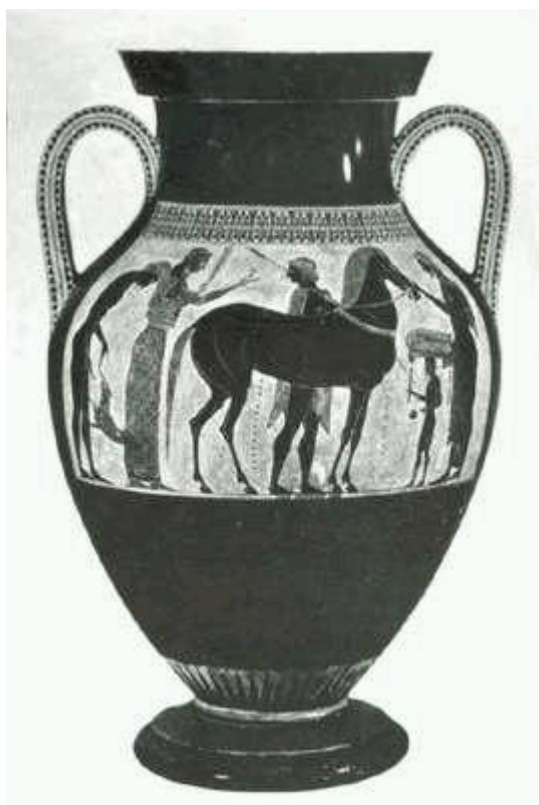
Крито-микенская культура относится к эпохе бронзы III—II тыс. до н.э. В 1900 г. английские архитекторы, произведя раскопки на острове Крит, открыли дворец в Кноссе, который по гипотезе принадлежал легендарному царю Миносу. Поэтому в качестве синонима употребляется термин минойская культура. Содержащийся в поэмах Гомера материал может быть отнесен к Микенской культуре. Однако ее расцвет продолжается недолго. В XII в. произошло «дорийское вторжение» греческих племен с северо-западной части Балканского полуострова. Центры микенской культуры подверглись разрушению, но завоеватели переняли от побежденных предания, которые на протяжении столетий становились мифами. Происхождение некоторых олимпийцев также восходит к крито-микенской культуре.

На Крите культура переживает расцвет на рубеже III—II тыс. Открыты четыре дворца, некоторые из них были сооружены в несколько этажей. Дворцы были украшены скульптурами, изделиями из золота, серебра и бронзы и расписными керамическими вазами. Однако все сооружения были разрушены вследствие каких-то природных катаклизмов. Центром следующего этапа развития древнегреческой культуры становятся Микены — крепость и город, расположенный на Пелопоннесе. В Микенах до наших дней сохранились развалины многоярусного дворца, внутрь которого вели так называемые Львиные ворота. Генрихом Шлиманом в 1876 г. были найдены шахтовые гробницы, в которых обнаружено множество ювелирных изделий из золота, оружие и вазы. Одну из самых богатых гробниц стали называть могилой Агамемнона. В середине двадцатого века были открыты новые гробницы, в которых сохранились глиняные таблички с надписями.

Открытия археологов показали, что описание повседневного уклада жизни в поэме Гомера «Илиада» во многом совпадают и убеждают, что мифы, положенные во основу гомеровского героического эпоса, возникли на конкретной реальной основе.

Архаический период датируется с конца второго тысячелетия до середины первого тысячелетия. Между этими двумя этапами существовала преемственность. Ремесленные изделия в руках мастеров последующих поколений становились произведениями искусства, утрачивая свою функциональность. Скульптура, украшавшая дворцы на Крите и в Микенах, обрела самостоятельность, воплощая представления греков об олимпийском пантеоне богов. В архаических изображениях Аполлона, дошедших до нас, подчёркивается человеческое начало, порой далёкое от идеала. Воссоздается облик живого мускулистого человека, привыкшего проводить время в дороге. В росписи ваз встречаются сюжеты, относящиеся к мифам о Троянской войне. Такова, например, роспись амфоры, на которой изображены Эксекий, Аякс и Ахилл, играющие в кости (около 530 г. до н.э.); или роспись другой амфоры, на

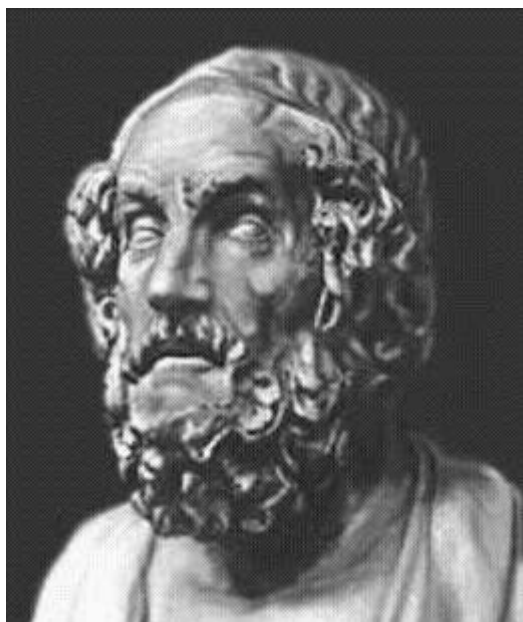
которой изображена битва Ахилла и Мемнона (около 520 г. до н.э.). (См. также рис. 2.3, 2.4).



Не прерывалась и устная традиция народного творчества благодаря народным певцам — рапсодам, которые не были простыми исполнителями, а вносили в текст новые подробности, придавая повествованию совершенство художественной формы.

Так в архаический период возникли поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея» (VIII в. до н.э. Текст записан в VI в. до н.э. по распоряжению правителя Афин Писистрата).

Был ли легендарный слепой певец (рис. 2.5)



из Малой Азии автором этих эпических сказаний или только прославленным исполнителем? На этот счёт существуют разные точки зрения. Вероятно, поэмы складывались многими народными певцами на протяжении нескольких поколений. Гомер, возможно, объединил разрозненные песни в некий единый цикл, выполнив работу редактора. Не исключено, что отдельные фрагменты — плод его индивидуального творчества. «Гомеровский вопрос» дебатруется уже свыше двухсот лет, но никто из учёных не отрицает, что Гомеру принадлежит исключительная заслуга в распространении античного эпоса.

«Илиадой» поэма названа потому, что вторым названием Трои был Илион, расположенный на побережье Малой Азии. Долгое время полагали, что город был лишь поэтическим вымыслом. Однако раскопки Генриха Шлимана показали, что осада греками города Трои вполне могла быть историческим фактом. Сегодня некоторые находки немецкого археолога можно видеть в экспозиции Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

В двадцати четырех песнях «Илиады» рассказано о событиях, произошедших в течение сорока девяти дней последнего, десятого года войны. Поэма начинается так:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...

(Перевод Н. Гнедича)

Ритм поэтического рассказа — гекзаметр, то есть шестистопный стихотворный размер, в котором один долгий слог сочетается в стопе с двумя краткими. Гекзаметр обычно воспроизводится на русском языке дактилическими стопами.

Гнев Ахиллеса — завязка последующего повествования. Оскорблённый Агамемноном, отобравшим у него наложницу Брисеиду, самый доблестный ахейский воин устраняется и не принимает участия в сражениях с троянцами. Ахиллес — эпический герой, в котором сконцентрировались возвышенные представления народа о себе самом. Это идеал в образе славнейшего воина. К тому же он имеет наполовину божественное происхождение. Его мать, морская богиня Фетида, родила его от правителя города Фтия Пелея. Мать купала его в священных водах Стикса, держа за пятку. Отсюда и появилось единственное уязвимое место героя. Двойственность героя и создаёт конфликт внутри него самого.

В поэме «Илиада» две грандиозных сценических площадки: осажденная Троя и лагерь осаждающих греков. В эпическом сказании воплощена борьба равных, герои же располагаются симметрично. Старший сын троянского царя Приама Гектор не уступает в отваге Ахиллесу, от которого ему суждено погибнуть. Он столь же искусен во всех воинских приёмах. Заметим, что батальное повествование включает в себя целую серию поединков. В единоборстве с другом Ахиллеса Патроклом Гектор нанес ему смертельный удар и отобрал у него доспехи, которые принадлежали Ахиллесу. Ахиллес должен отомстить за смерть друга. Гефест выковывает ему щит, на котором изображены суша и моря, города и селения, виноградники и пастбища, будни и празднества. Изображение на щите символично, ибо оно включает всё, что защищает доблестный греческий витязь.

Перед роковым поединком с Ахиллесом Гектор прощается с супругой и сыном Астианаксом. В эпическом контексте это единственный лирический эпизод. Жена уговаривает воина не идти на бой. Но Гектор убежден, что он обязан защищать честь Трои и своей семьи. Он готов погибнуть за них.

Немецкий поэт XVIII в. Фридрих Шиллер, обратившись к этому сюжету, так воспроизвел эту сцену:

Андромаха.

*Для чего стремится Гектор к бою,
Где Ахилл безжалостной рукою
За Патрокла грозно мстит врагам?
Если Орк угрюмый нас разлучит,
Кто малютку твоего научит
Дрот метать и угождать богам?*

Гектор.

*Слез не лей, супруга дорогая!
В поле битвы пыл свой устремляя,
Этой дланью я храню Пергам.
За богов священную обитель*

*Я паду и — родины спаситель —
Отойду к стигийским берегам.*

(Перевод Л. Мея.)

Тело поверженного Гектора Ахиллес привязал к колеснице, которая объехала вокруг стен Трои. В конце поэмы к убийце своего сына приходит старец Приам с щедрыми дарами. «Кратковечный» Ахилл отдает ему тело его сына. Предчувствуя собственную смерть, доблестный эллин вместе с Приамом скорбит о роковых испытаниях, выпадающих на долю человека по воле богов.

Олимпийские небожители принимают участие в раздорах троянцев и греков. Афина и Гера помогают грекам, Афродита и Арес — троянцам. Воля богов играет в сюжете «Илиада» основополагающую роль. Ахиллес превосходит в доблести Париса, но Аполлон направил стрелу похитителя Елены в единственно уязвимое место грека, и тем самым ему был нанесён смертельный удар.

Образ Ахиллеса был воплощен в картинах Ван Дейка, Рубенса, Тьеполо, Пуссена, бой Гектора с Ахиллесом изображен на картине русского художника XVIII в. А.П. Лосенко.

События «Одиссеи» отнесены к десятому году после окончания Троянской войны. Все победители вернулись в свои города, иные, как Агамемнон, уже погибли. Только Одиссей не может возвратиться на свой остров Итака. Этому препятствует Посейдон, который рассердился на Одиссея за то, что он ослепил его сына циклопа Полифема.

Одиссей во что бы то ни стало должен вернуться на Итаку, где его ждут родители, жена Пенелопа и сын Телемак. Греки были патриотами, оторванность от родины для Одиссея равносильна смерти.

На пути к дому героя подстерегают испытания (эпизоды в пещере Полифема, плавание мимо острова Сирен и чудовищ Сциллы и Харибды) и искушения — любовь нимфы Калипсо и царевны Навсикаи. Одиссей благодаря хитроумию и храбрости во всех драматических коллизиях оказывается победителем.

Второй сюжетный мотив «Одиссеи» связан с образом верной Пенелопы, которая ждет своего супруга двадцать лет, уловкой отвергая домогательства тех, кто жаждет разделить с ней ложе и царский трон.

Третья сюжетная линия посвящена их сыну Телемаку, который отправляется на поиски отца.

В финале поэмы все персонажи соединяются. Неузнанный Одиссей вместе с Телемаком изгоняет непрошенных гостей — женихов своей жены, которая его радостно встречает.

«Одиссея» сюжетно завершает «Илиаду». О падении Трои слушатели рапсодов узнавали из «Одиссеи»: слепой певец Демодок поёт счастливым феакам песнь о

подвигах Одиссея в его присутствии, не ведая о том, а затем уже сам Одиссей рассказывает, как грекам с помощью троянского коня удалось проникнуть за стены Трои и устроить там грандиозное побоище. Однако если «Илиада» эпос героический, то «Одиссея» — приключенческий эпос. Эти две разновидности эпических сказаний приобретут широкое распространение в последующем литературном процессе.

Мы постоянно пользуемся такими терминами, как «ямб», «элегия», «эпиграмма», «басня», «гимн», которые в архаический период обозначали различные жанры песенной лирики — «мелики», характеризуемой хоровым исполнением. Такие поэты, как Архилох (VII в.) и Феогнид (VI в.) разрабатывали преимущественно героическую тематику. Тогда как Алкей (VI в.) и его современница Сапфо воспевали дружбу и радости любви. В их поэзии впервые появляется лирический герой, близкий автору. Поэзию Сапфо относят к монодической лирике, рассчитанной на личностное исполнение и восприятие:

*Твой приезд — мне отрада. К тебе в тоске
Я стремилась. Ты жадное сердце вновь —
Благо, благо тебе! — мне любовью жжёшь.
Долго были в разлуке друг с другом мы,
Долгий счёт прими пожеланий, друг, —
Благо, благо тебе! — и на радость нам.*

(Перевод Я. Голосовкера).

Между Сапфо и Алкеем происходил поэтический любовный диалог:

*Сапфо фиалкокудрая, читая,
С улыбкой нежной! Очень мне хочется
Сказать тебе кой-что тихонько,
Только не смею: мне стыд мешает.*

(Перевод В. Вересаева)

В монодической лирике Алкея особое место занимали и героические песни, прославлявшие доблесть греческих воинов.

Классический период греческого искусства и литературы падает на V в. и совпадает с высшим расцветом рабовладельческой демократии. Одержав победу в греко-персидских войнах (500—449), города-государства, объединившись в союз во главе с Афинами, отстаивали свою независимость от персидского владычества. Это способствовало развитию торговли и ремесла, а также подъему боевого духа и патриотизма.

В трагедии Эсхила «Персы» (477г.), участвовавшего в разгроме персидского флота возле острова Саламин, царь Дарий предупреждает своих потомков:

*Войной на греков не ходите в будущем,
Каким бы сильным войско наше не было:
Сама земля их с ними заодно в бою.*

(Перевод С. Апта).

Драматург был настолько уверен в несокрушимом могуществе греков, что эту уверенность вложил в уста их врага.

Греческая демократия представляла собой общину равноправных граждан города-полиса, куда не допускались только рабы. Сохранилась в передаче историка Фукидида речь вождя афинской демократии Перикла, обращенная к согражданам и прославляющая Афины: «Наше государство — центр просвещения Эллады: каждый человек может у нас приспособиться к многочисленным родам деятельности и, выполняя своё дело с изяществом и ловкостью, лучше всего может добиться для себя самодовлеющего воспитания... Называется наш строй демократическим потому, что он зиждется не на меньшинстве граждан, а на их большинстве. По отношению к частным интересам наши законы предоставляют равноправие всем; что же касается политического значения, то у нас в государственной жизни каждый им пользуется предпочтительно перед другими не в силу того, что его поддерживает та или иная политическая партия, но в зависимости от его достоинств, доставляющих ему хорошую славу в различных отношениях. Скромность звания не служит бедняку препятствием в деятельности, если и он может принести государству какую-либо пользу. Мы живём в государстве свободной политической жизнью, не страдаем подозрительностью в повседневных взаимоотношениях; не раздражаемся, если кто-нибудь делает что-либо для своего удовольствия, и не проявляем досады, хотя бы безвредной, но всё же раздражающей другого».

В этот период Афины становятся центром греческого искусства, синтезирующего архитектуру и пластику, музыку, поэзию и театр.

Центром политической жизни Афин становятся Акрополь, где по инициативе Перикла архитекторами Иктином и Калликратом под руководством Фидия на месте прежнего храма, пострадавшего в годы войны с персами, был сооружен храм Парфенон (447—438) в честь покровительницы города богини Афины-Парфенос, то есть Афины-Девы. Парфенон (рис. 2.6)



был виден с любой точки Афин, а также и с острова Саламин, что было не случайно: храм воспринимался как памятник победы в греко-персидских войнах. Помимо святилища он служил хранилищем государственной казны и архивов города. Парфенон представляет собой периптер — здание, окруженное со всех сторон колоннами. Мраморных дорических десятиметровых колонн с элементами ионического ордера было 17 по бокам и 8 по торцам. Парфенон в длину имел 70 метров, в ширину — 31 метр. Храм украшала огромная статуя Афины, созданная Фидием из слоновой кости и золота.

На одном из фронтонов Фидий и его ученики изобразили рождение Афины из головы Зевса, этому событию придан космический вселенский смысл. На других фронтонах изображался спор Афины с Посейдоном, отдельные эпизоды Троянской войны, борьба богов с гигантами и кентаврами. Скульптурные композиции венчало изображение на фризе праздника Панафиней в честь богини города Афины, который праздновался летом раз в четыре года и сопровождался совершением жертвоприношений и украшением статуй богини роскошными одеждами.

Парфенон был выстроен прочно. Спустя тысячу лет он был превращен христианами в церковь св. Марии, затем еще через тысячу лет — греческий храм стал мусульманской мечетью. В 1687г. храм, превращенный в пороховой склад, сильно пострадал от взрыва во время осады греческой столицы венецианцами. Пользуясь тем, что Греция находилась под властью Османской империи, английский посол лорд Эльджин приказал в 1801—1803 г. значительную часть скульптур, украшавших Парфенон, перевезти в Англию, а затем, в 1816г. продал их Британскому музею. В

наше время греческое правительство предпринимает попытки вернуть похищенное, однако они пока успехом не увенчались.

Рядом с Парфеноном был возведен храм Эрехтейон (428—415 и 409—406) архитектором Эрехтеем. По размерам он значительно меньше Парфенона. Он посвящен Афине Полиаде («городской»). Главной достопримечательностью храма является портик, колонны которого заменены изваяниями девушек. Этот архитектурный приём получит дальнейшее распространение в более позднее время, в частности в архитектуре классицизма. В храме находились скульптурные изображения Афины, Посейдона и других богов.

Греки начали вести летоисчисление с первых олимпийских игр. Это было сделано далеко неслучайно, им свойственен был культ физической красоты, соединяющийся с красотой духовной. В классический период творят такие скульпторы, как Фидий, Поликлет, Пракситель, которые наряду с изображением богов обращались к созданию идеального образа человека. Тогда же в греческой эстетике утверждается принцип калокагатии (kalos — прекрасный, agathos — добрый), объединяющий в себе эстетические и этические достоинства личности.

Акрополь был не только политическим и религиозным центром афинского государства, но и средоточием всех видов искусства. На юго-восточном склоне акрополя находился театр Диониса, где под открытым небом в мартовские праздники Великие Дионисии, а затем и в январские праздники Ленеи происходили представления, включавшие постановку трех трагедий и одной комедии.

Слово «театр» означало сооружение, в котором устраивались представления. Само действие разыгрывалось на орхестре. Актеры выходили из небольшого помещения, задняя часть которого обращена к орхестре. Она могла изображать фасад дворца, так как в большинстве трагедий события разворачиваются перед дворцом. Это помещение называлось скена (палатка) и соединялось с орхестрой проскениумом. Ряды для зрителей располагались полукружием вокруг орхестры. Обычно скамьи размещались по склону горы. Первоначально они были деревянными, но после того, как однажды Зевс рассердился и места для зрителей рухнули вниз, стали строить мраморные и каменные сиденья для зрителей. Сохранилось довольно много театральных сооружений, один из лучших театров находится в Эпидавре, в нем могли присутствовать на представлении свыше 12 тыс. зрителей.

Самый большой театр находился в Мегалоле, он вмещал 44 тыс. человек.

На представления приходили все свободные жители города и гости. Кто не мог приобрести билет, тому городские власти выделяли два обола, чтобы бедняк купил билет. Это был очень маленький денежный взнос.

Какие пьесы могут быть поставлены, решали городские власти. Автор сам становился режиссером. Ему выделяли нужных актеров и хорега, который организовывал и оплачивал постановку, получая впоследствии доход от продажи билетов. Между авторами трагедий, которые ставились одновременно, происходили

состязания. Специальное жюри определяло победителя и награждало его. Театры обладали великолепной акустикой, а персонажей было видно с любого места. Костюмы были яркими, актеры нередко носили обувь на котурнах, а лица прикрывали масками. По ходу действия и по мере того, что происходило с героем, менялись маски, передавая его психологическое состояние.

Важная роль в представлении отводилась хору. В трагедиях хор состоял из 12, а затем из 15 участников. Хор возглавлял корифей. Хор комментировал происходящее, сострадал персонажам, иногда осуждал, словом — это был рупор авторских идей. Хор состоял из реальных людей — жителей того города, где происходят события, но зачастую хор представлял собой существа мифологические.

Участие хора в трагедии позволяет выявить генезис трагедии. Само слово «трагедия» означает козлиная песнь и также указывает на происхождение драматического жанра. Трагедия возникла из хорового исполнения дифирамбов в честь бога Диониса, которого называли также Вакхом. Осенью греки, собрав урожай винограда, изготовив молодое вино и отведав его (разбавив его водой!) устраивали игрища в честь покровителя виноделия. Сатиры и вакханки, сопровождавшие Диониса, рядились в козлиные шкуры, пачкали лица виноградными выжимками. Тот, кому доверяли роль Диониса, солировал, вступая в диалог с хором. Шествие сопровождалось буйными плясками и песнями. Диалог мог, очевидно, происходить и между отдельными лицедеями, во всяком случае, из диалога рождалось драматическое представление — трагедия.

В трагедии герой вступал в поединок с сверхличными силами. Он неизменно оказывался побежденным, но в поединке с судьбой обнаруживалось его достоинство и сила сопротивления воле богов.

Композиционное построение трагедии имело свою устойчивую структуру. Всё начиналось с пролога, который знакомил зрителей с героем, событиями его жизни, предшествовавшими начинающемуся действию. За прологом шёл монолог героя или диалог героев, в котором персонажи признавались в своих переживаниях. Выход хора на оркестру назывался парод. В дальнейшем герой вступал в диалог с корифеем или с другими героями. События делились на отдельные эпизоды, а выступления хора именовались стасимами. Эксод — это развязка случившегося, все оставшиеся в живых участники событий, включая хор, покидали сценическую площадку.

Представление трагедии должно было вызывать у зрителей катарсис — очищение страданием. Термин употребляется в «Поэтике» Аристотеля, который полагал, что пережив вместе с персонажами состояние аффекта, наблюдая разрушение гармонии, вызванной чрезмерностью страстей, зритель страшится пережить нечто подобное, стремится в своей повседневной жизни соблюдать некую разумную меру, которая поможет ему избежать подобных потрясений.

Катарсис указывает на то, что греки воспринимали театр как нравственное учреждение, которое даёт душевное облегчение, исцеляет от психических хворей, освобождает от интеллектуальных заблуждений.

Эсхил (525—456) — отец древнегреческой трагедии. Аристократ и воин, он принимал участие в сражениях с персами при Марафоне и Саламине. Он был автором около 90 произведений, из которых до нас дошло 7. В трагедии «Орестея», состоявшей из трёх частей «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды», он рассказал о зловещих преступлениях рода Атридов, об убийстве предводителя ахейского войска его супругой Клитемнестрой, жестокой расправе детей над матерью и мести богов Оресту за его злодеяние. Основной конфликт трагедии не семейный, а исторический.

В трагедии «Прометей прикованный» Эсхил впервые в мировой культуре воссоздал образ тираноборца, несущего людям свет истины. Всё, чего к тому времени достигла человеческая цивилизация, Эсхил трактует как дар Прометея. В центральном монологе трагический герой говорит о себе и о людях:

*Ведь я их сделал, прежде неразумных,
Разумными и мыслить научил,
Я не в упрёк им это говорю,
Но объяснить хочу вам всё значение
Моих благодеяний... Раньше люди
Смотрели и не видели и, слыша,
Не слышали, в каких-то грёзах сонных
Влачили жизнь; не знали древоделья,
Не строили домов из кирпича,
Ютились в глубине пещер подземных,
Бессолнечных, подобно муравьям.
Они тогда еще не различали
Примет зимы, весны — поры цветов —
И лета плодоносного, без мысли
Свершали все, — а я им показал
Восходы и закаты звёзд небесных,
Я научил их первой из наук —
Науке чисел и грамоте; я дал им
И творческую память, мать Муз...*

(Перевод С. Соловьева)

В мифе говорилось, что титан Прометей даровал людям огонь. У Эсхила огонь становится символом знания об окружающем мире. Прометей выступил против Зевса, который замыслил уничтожить людей. Он спас человечество от гнева зевесова, но сам

поплатился за это вечными страданиями. По приказу деспота Гефест вместе со своими подручными приковывает тираноборца к скале, расположенной в далёкой Скифии. Прометей стоически выносит страдания, не соглашаясь ни на какие компромиссы. Открой всезнающий титан тайну кончины Зевса, и он стал бы свободен. Но заступник людей не идёт на соглашение со своими палачами.

В роли хора выступают дочери Океана — океаниды, тем самым Эсхил подчеркивает, что сама природа на стороне героя. В финале трагедии карающий Зевс отправляет Прометея в Аид, но существует гипотеза, что трагедия «Прометей прикованный» имела продолжение «Прометей освобожденный».

Софокл (496—406) написал 120 произведений, до нас дошло 7 трагедий. Сын богатого оружейника из пригорода Афин Колона, он получил прекрасное образование, принимал активное участие в политической жизни Афин, был другом Перикла. В состязаниях драматургов одержал 24 победы. Наиболее известные драматические произведения Софокла связаны с фиванским циклом мифов. В трагедии «Царь Эдип» герой, не ведая того, стал убийцей отца и мужем матери. Боги посылают страшный мор на город Фивы, так как здесь живёт цареубийца. Ставший правителем Фив Эдип обещает покарать преступника, но вскоре убеждается в собственной вине. Действие трагедии развивается ретроспективно: от настоящего к прошлому. Близкие Эдипу люди, когда у него закралось подозрение в собственной вине, убеждают его, что он не мог совершить злодеяния. Но чем больше они приводят доказательств о невозможности совершения им преступлений, тем сильнее его уверенность: виновный он сам. Трагедия Эдипа состоит из неосознанно совершенного преступления и сознательно принятого на себя наказания. Эдип был зряч, но не ведал, что творил. Карая себя, он выкалывает глаза и покидает Фивы, поселяется затем в Колоне. Земля, давшая приют раскаявшемуся грешнику, находится под защитой богов. Такова основная идея трагедии «Эдип в Колоне».

В трагедии «Антигона» возникает конфликт между наследниками Эдипа. В братоубийственной войне погибли два сына Эдипа — Этеокл и Полиник. Новый правитель Фив Креонт запрещает под страхом смертной казни хоронить Полиника, пошедшего войной на родной город. Креонт издает этот закон из лучших побуждений, желая прекратить хаос и анархию. Дочь Эдипа Антигона, рискуя жизнью, ослушалась правителя, предав тело брата земле. Софокл в трагедии «Антигона» не только прославляет отвагу и верность долгу героини, но и сталкивает вечные нравственные законы, которые человечество выработало на протяжении всей истории, и своеволие правителей, которые нарушают мировой порядок.

Величие героев Софокла в том, что они, сломленные всемогущим роком, сохраняют верность своему человеческому долгу.

Еврипид (480—406) — младший из трагических поэтов, автор 92 произведений, из которых до нас дошло 17 трагедий. Лучшие переводы принадлежат Ин. Анненскому.

На Саламине в 480г. праздновали победу над персами. Среди победителей шествовал воин Эсхил, а юноша Софокл впервые выступал как поэт и музыкант. В этот же день — гласит легенда — на острове Саламин родился третий великий драматург Еврипид. Он был сыном состоятельного землевладельца, в совершенстве овладел поэтикой и философией, музыкой и гимнастикой. Однако Еврипиду не удалось стяжать такой славы, как старшим его современникам, только четыре раза он был признан победителем в состязаниях драматургов. Еврипид был последователем философии софистов, утверждавших, что объективной истины не существует, так как только человек является мерой всех вещей. Драматург демонстрирует права человека на поступки, которые ужасают окружающих, но они вытекают из его внутренней логики. Современникам его герои представлялись слишком изнеженными, а героини чересчур жестокими. Действительно, Медея в одноименной трагедии беспощадно мстит той, кого Ясон назвал своей невестой. Медея убивает собственных детей, потому что хочет, чтобы её страдания стали трагедией отца её детей. Она защищает своё достоинство точно так же, как в трагедии «Ипполит» Федра мстит пасынку только за то, что он не считает любовь священным чувством, соединяющим людей. Героини Еврипида в буквальном смысле роковые женщины, над ними довлеет рок и влечёт их к гибели. В этом смысле он солидарен с Софоклом, но по сравнению с автором «Царя Эдипа» Еврипид гораздо больше внимания уделяет психологическим нюансам, мастерски передавая диалектику чувств. Так, например, в трагедии «Ифигения в Авлиде» богиня Артемида требует, чтобы Агамемнон принёс в жертву свою дочь, иначе греческие корабли, скопившиеся близ портового города Авлида, никогда не достигнут стен Трои. Ифигения вместе с матерью Клитемнестрой вызвана в Авлиду якобы для бракосочетания с Ахиллесом. Она счастлива. Но узнав, что её ждет не свадьба, а мрачный Аид, она в отчаянии молит отца пожалеть её. Проходит время, и Ифигения по-иному воспринимает выпавший ей жребий:

*...Если я угодна в жертву
Артемиде, разве спорить мне с богиней подобает?
Что за бред!.. О, я готова. Это тело — дар отчизне.
Вы ж, аргосцы, после жертвы сroyте Трою и сожгите,
Чтобы прах ее могильный стал надолго мне курганом...
Всё моё в том прахе будет: брак и дети, честь и имя...
Грек — цари, а варвар — гнися! Неприлично гнутья грекам
Перед варваром на троне. Здесь — свобода, в Трое — рабство!*

(Перевод Ин. Анненского).

Рок Ифигения воспринимает как долг, она готова достойно умереть за честь отчизны. Однако в финале приходит спасение: Артемида смилостивилась и подменила

тело девушки ланью. Еврипид использует в развязке новый, открытый им приём: *Deus ex machina* — Бог из машины. Когда гибель грозит героям, в последний момент их спасают боги. Существовали специальные театральные приспособления, возносившие персонажей к небесам. Даже в самых трагических ситуациях всё заканчивается в ряде произведений Еврипида благополучно.

Аристофан (ок. 445 — ок. 386) — отец древнегреческой комедии. Происхождение комедии связано с вакхическими песнями. Сам термин изначально означал «песнь подгулявшей толпы». Из шуточных перебранок возник диалог. В комедии существенную роль играла пародия. Аристофан в монологах своих персонажей пародировал речи политиков, военачальников и софистов. Он был автором примерно 40 комедий, из которых до нас дошло 11.

Творчество Аристофана падает на период Пелопонесской войны (431—440 гг.). Борьба шла между демократическими Афинами и олигархической Спартой на суше и на море, в частности на Пелопонесском полуострове и проливах. Другие греческие города поддерживали в войне либо Афины, либо Спарту. Война нанесла огромный материальный и моральный ущерб Греции, которая утратила своё политическое единство.

Аристофан был убежденным противником гражданской войны, отстаивал интересы крестьян и ремесленников, чьё хозяйство пришло в упадок. В комедиях «Мир», «Ахарнаны», «Лисистрата» он осуждает побоище и предлагает утопические проекты заключения всеобщего мира. В комедии «Всадники» он критикует афинских политиков-демагогов, которые, заигрывая с народом, втягивали его в свои политические дразги. В комедии «Облака» объектом пародирования стало учение Сократа, которое он интерпретирует в духе софистов. Аристофан нападал и на Еврипида, высмеивая его трагедии, в комедии «Лягушки». Главный упрек, который он делал великому трагику, заключался в том, что в его трагедиях отсутствовал героический идеал, который был так необходим греческому народу в период политических смут.

В комедиях Аристофана отсутствуют характеры, весьма условно изображается частная жизнь героев. Характеры заменяют идеологизированные аллегории. Структура комедии отчасти сходна с построением трагедии. Всё начинается с пролога, далее следует парод, действие разделяется на ряд эпизодиев. Но в комедии важнейшими элементами являются парабаса, в которой хор выражает мнение автора, и агон, представляющий спор враждующих сторон, которые порой, не довольствуясь словесными аргументами, вступают в потасовку, что, видимо, забавляло зрителей.

Эллинизм — завершающий этап древнегреческого искусства и литературы. Первоначально под этим понятием подразумевалось правильное употребление греческого языка не греками. Немецкий историк И.Г. Дройзен в работе «История эллинизма» (1836—1843) под эллинизмом стал подразумевать распространение греческой культуры за пределами Балканского полуострова. Вследствие

завоевательных походов Александра Македонского (356—323) под влиянием греческой культуры оказались территории на Ближнем Востоке и передней Азии. Роль собственно греческих городов-полисов в IV в. падает, возникают новые политические и культурные центры: Александрия, Пергам, Антиохия, Вифания, Каппадокия, Селевкия. В этих городах было много переселенцев из Греции, которые привезли с собой литературу и философию, греческий язык, усвоенный затем правящей местной верхушкой.

Широкое распространение получает философия Аристотеля (384—322), который впервые осмыслил разделение литературы на роды и виды, разработал литературоведческую терминологию, выдвинул этический принцип поведения человека, который заключается, с его точки зрения, в самоосуществлении личности.

Большое влияние на развитие литературы и искусства оказала философия Эпикура (341—270), который ратовал за материалистическое понимание природы, учил наслаждаться жизнью, довольствуясь малым, стоически принимая напасти и неприятности. «Живи скрытно в тесном дружеском кругу в укромном месте. Не стремись участвовать в общественной государственной жизни» — наставлял Эпикур своих учеников и последователей, а их у него было немало, особенно среди поэтов и драматургов.

Из литературы постепенно уходит общественное содержание, теснимое сценами частной жизни. Так, Менандр (342—292) в дошедших до нас комедиях «Брюзга», «Третьейский суд», «Отрезанная коса» изображает перипетию (острые повороты в действии по Аристотелю) семейных отношений, основанных на разного рода недоразумениях и проступках, из комедии уходит сатирическое начало, господствуют настроения, примиряющие героя с жизнью, наполненной испытаниями.

Центром поэтического творчества становится Александрия, в которой находился так называемый Музей — грандиозное хранилище рукописей. В нем как раз и трудился первый александрийский поэт Калимах из Кирены (ок. 300—240), который снискал себе авторитет ученого трудами на исторические и мифологические темы.

К мифам он обращался и в стихах. Однако его привлекает в мифе не героика, а лирика. В элегиях и эпиграммах он трогательно и вместе с тем с юмором отображает любовные переживания богов и царей.

Его традиции продолжил Феокрит (ок. 300—260), обращавшийся к жанрам идиллии и буколики. В его поэзии особую значимость обретает малый мир, заполненный любовным томлением. В идиллиях лирических герой живет единой жизнью с природой, в пастушеских песнях, называемых буколиками, пастухи предстают влюбленными и философами.

Александрийские поэты ввели в оборот антологию — собрание цветов буквально, а в переносном смысле — собрание избранных стихов лучших поэтов.

В эпоху эллинизма египетский город Александрия был не только средоточием поэтов, но и ученых. В Александрии работал выдающийся математик Евклид (365—

300), оказавший огромное влияние на всё последующее развитие точных наук. Аристарх Самосский (ок. 320—250) выдающийся эллинистический астроном и математик, разработал методы расчёта расстояния от земли до солнца и луны. В Александрии получил образование знаменитый физик и математик Архимед (ок. 287—212).

Близ Александрии на острове Фарос в начале III в. был сооружен маяк высотой 110 м. Его внешний вид можно представить только по изображениям на монетах: квадратный цоколь, средняя часть в виде восьмигранника и круглая верхняя часть, украшенная статуями. Древние относили его к семи чудесам света. В 1326 г. он был разрушен во время землетрясения.

Зато посетитель Лувра и сегодня может любоваться шедеврами эллинистической пластики. Ника Самофракийская (ок. 190) — статуя победы, одержанной в морских сражениях. У неё нет рук, нет головы, но фигура с крыльями выражает яростный победный полёт (рис. 2.7).

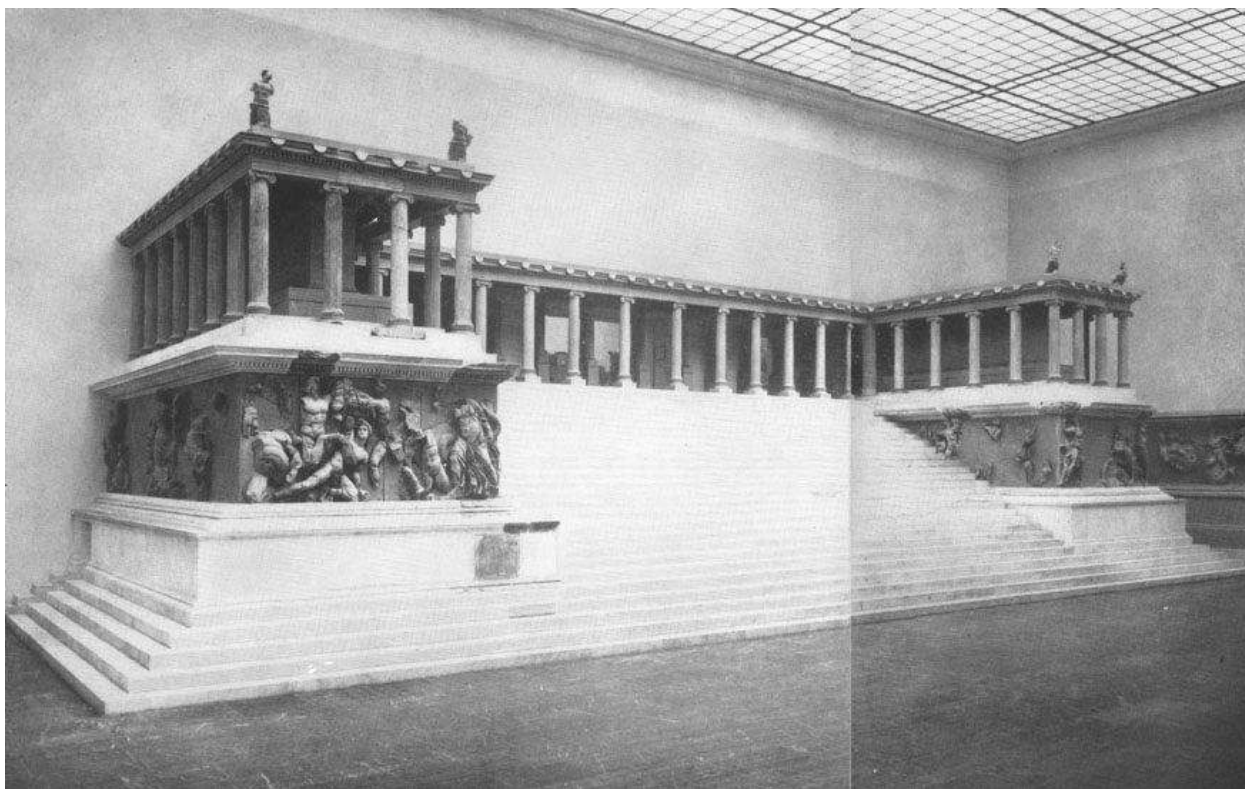


Другая знаменитая эллинистическая скульптура в Лувре — Венера Милосская (II в.) (рис. 2.8).



Статуя Афродиты, найденная на острове Милос, восхищает своим гармоническим спокойствием, физическим и духовным совершенством. Воздействию прекрасной статуи на состояние израненной души посвятил повесть «Выпрямила» Глеб Успенский. А смертельно больной Генрих Гейне в последний раз вышел из дома, чтобы пойти в Лувр и полюбоваться прекраснейшим изваянием. Позже немецкий поэт мрачно пошутил, будто бы Венера долго смотрела на него, а потом сказала: «Ну, как я могу тебе помочь, ты же видишь, что у меня нет рук!».

Недолгий, но яркий расцвет переживает Пергамское царство на северо-западном побережье Малой Азии. В конце II в. царь Эвмен II повелел воздвигнуть грандиозный алтарь, посвященный Зевсу и Афине. Алтарь был открыт немецкими археологами в 1878г. Впоследствии найденные фрагменты были перевезены в Берлин. На основе находок и реконструкций возник берлинский Пергамон-музей (рис. 2.9),



дающий яркое представление об искусстве эллинизма. Монументальное сооружение, украшенное горельефами по фризу, изображает яростную борьбу олимпийских богов и гигантов — выходцев из подземного мира. Мифологический сюжет иносказательно демонстрировал победу Пергамского царства над племенами галлов. Это настоящая — кровавая беспощадная битва, в которой могучие тела сплелись в клубок, а каждый из воюющих стремится нанести противнику жестокий страшный удар. Скульптурные плотные группы поражают своей экспрессией. Тела прекрасны, но живые и мертвые сплелись в кровавый клубок.

Искусство эпохи эллинизма завершило греческий этап античной культуры, создало плавный переход к римскому этапу античности.

Искусство и литература древнего Рима восприняли традиции древней Греции. Культура древнего Рима формировалась в эпоху эллинизма, и между ними возникло взаимодействие. Достаточно сравнить Пантеон и Парфенон, поэмы Гомера и Вергилия, чтобы почувствовать влияние греков на римлян. Что же касается римских скульпторов, то они зачастую копировали греческие оригиналы, поэтому в музейных собраниях хранится немало римских копий с греческих оригиналов, имеющих огромную художественную ценность.

По легенде основание Рима произошло 21 апреля 753г. до н.э. Основателем вечного города считается Ромул, который и стал его первым правителем. Братья-близнецы Ромул и Рем были сыновьями весталки Реи Сильвии и бога войны Марса. Мифический царь города Альба Лонга Амулий приказал бросить их в Тибр, однако волной братьев прибило к берегу, а волчица на Капитолийском холме вскормила их

своим молоком. Ныне изваяние волчицы (V в.), кормящей двух младенцев, хранится в Капитолийском музее (рис. 2.10).



Когда братья выросли, они убили Амулия, а затем Ромул, доказав своё превосходство над Ремом на основе гадания по полёту птиц, убил его в тот момент, когда он хотел перепрыгнуть через стену города, заложенного Ромулом. В Риме было мало женщин, и тогда коварный Ромул пригласил италийское племя сабинян вместе с семьями на игрища, во время которых и произошло похищение незамужних сабинянок, послужившее сюжетом многих произведений живописи и литературы.

В Рим стекались свободные граждане и беглые рабы, получавшие здесь убежище и кров. Население города быстро росло. Ромул учредил сенат, разработал законы, разделил всех граждан на патрициев и плебеев. После смерти первый правитель Рима был объявлен богом.

Первоначально Рим был олигархической республикой. В результате победоносных войн Рим подчинил себе всё Средиземноморье, а в середине II в. распространил свою власть и на Грецию. С этого момента усилилось воздействие греческой культуры на римскую.

Расцвет древнего Рима падает на рубеж I в. до н.э. — I в. н.э., когда республиканская форма правления при Октавиане Августе сменилась властью императорской. К этому периоду относится наиболее значительная часть памятников архитектуры, пластики и литературы.

Попав в современный Рим, на каждом шагу можно видеть сохранившиеся фрагменты Рима древнего (рис. 2.11).



Центром его был форум — рыночная площадь. Первоначально он находился за стенами города, который постепенно разрастался, вследствие чего форум практически оказался в центре близ Капитолийского холма. Форум с течением времени утратил свои торговые функции, превратившись в место общественных встреч. На форуме сооружались храмы в честь римских богов, строились триумфальные арки в память побед, одержанных римлянами, здесь хранилась казна, а по праздникам устраивались бои гладиаторов. На римском форуме можно видеть многие сохранившиеся памятники. Массивная трёхпролетная арка Септимия Севера (203) увековечила его победы над арабскими племенами. Эпизоды сражений были высечены в виде барельефа над арочными сводами.

В современный лексикон вошло слово «курия» — в далеком прошлом место жертвоприношений, а позднее — собраний и заседаний сената. На форуме сохранились фрагменты здания курии, которое начали строить при Цезаре, а закончили при Октавиане Августе (рис. 2.12).



Весталками в Риме именовали жриц, поклоняющихся богине семейного очага Весте. Сохранился дом, где жили весталки, и несколько скульптурных изображений жриц, храм Ромула, храм Кастора и Поллукса, где судьи, вступающие в должность, давали клятву строго соблюдать законы; храм Весты и арка императора Тита, сооруженная после его смерти в знак благодарности за подавление им иудейского восстания 66—70 гг.

Многочисленные реконструкции форума позволяют живо представить интенсивную общественную жизнь Рима в период империи.

Самым грандиозным сооружением древнего города и сегодня остается Колизей (см. рис. 2.13, 2.14, 2.15). Поблизости от амфитеатра стоял колосс Нерона, от которого и возникло название сооружения, где проводились бои гладиаторов.





Колизей начали строить при императоре Веспассиане в 72г. н.э. на месте дворца Нерона, который он называл «Золотой дом», расположенного между холмами Эсквилин, Целий и Палатин. Расположение было очень удачным, так как Колизей дополнял перспективу форума. В 80 г. н.э. при сыне Веспассиана Тите Флавии состоялась церемония освящения Колизея. Затем были устроены стодневные бои гладиаторов, в которых приняло участие несколько тысяч бойцов и было затравлено множество зверей. Колизей стал символом величия и могущества Рима. Гладиаторские бои продолжались в Колизее до 404г.

Амфитеатр Колизея имеет форму эллипса длиной 188 м, шириной 156 м и высотой — 57 м. Имя архитектора неизвестно, но предполагают, что автором проекта был Рабирий, который впоследствии построил дворец Домициана. Колизей имеет четыре яруса, три нижних представляют собой идущие по всей окружности арочные пролёты, разделенные пилястрами и полуколоннами: в первом ярусе — дорическими, во втором — ионическими, в третьем — коринфскими. Четвертый верхний ярус, сплошной, достроен был позже, в нем прорезаны узкие окна, разделенные коринфскими полуколоннами.

Каждому арочному пролету соответствовал вход на места для зрителей. Всего было 76 входов, которые были пронумерованы и предназначались соответственно для различных категорий зрителей: для императора и его свиты, для весталок, для судей, почетных гостей, простых граждан. Амфитеатр вмещал 50—70 тыс. зрителей. Места делились так же на категории: подиум для высшего сословия, цивис для среднего, а для всех прочих — сумма. В центре — арена.

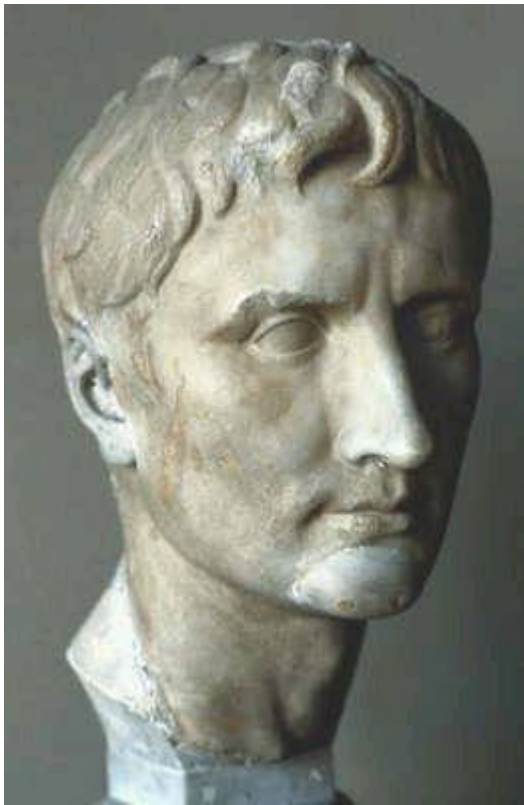
Под ареной находились помещения, где хранились разного рода приспособления и механизмы, там же располагались звериные клетки и переодевались гладиаторы.

Колизей был украшен скульптурами, большая часть которых не сохранилась. Сегодня можно видеть рельеф, изображающий борьбу гладиаторов с дикими зверями, который первоначально находился в Колизее, а ныне хранится в музее Вилла Альбани.

Многочисленные дошедшие до нас скульптурные изображения знатных римлян и прежде всего императоров приобрели по сравнению с греческими памятниками новое качество — портретность. Такие памятники, как, например, портретная статуя Августа в позе Зевса (рис. 2.16)



(I в.), Август из Прима-Порто (I в. до н.э. — I в. н.э.), оратор Авл Метелл (ок. 100 г. до н.э.), правитель Горгиппий (II в.), портрет императора Траяна (II в.) свидетельствуют о том, что ваятели несомненно льстили моделям, идеализируя сильных мира сего. Но вместе с тем внешний облик был близок натуре, а сквозь блеск и лоск порой угадывался мрачный жестокий характер портретируемого (рис. 2.17).



Своеобразием римской литературы периода правления Октавиана Августа было то, что гениальные поэты сознательно пошли на службу правителю. Это в равной степени присуще Вергилию (70—19) и Горацию (65—8).

О жизни величайшего поэта древнего Рима известно из биографических заметок Светония, автора знаменитых книг «Жизнь двенадцати Цезарей» и «О знаменитых людях». Хотя Гай Светоний Транквилл и был современником Вергилия, в рассказе о нём факты причудливо переплетаются с легендой. Вот что сообщает об авторе «Энеиды» Светоний:

«Публий Вергилий Марон, мантуанец, происходил от самых скромных родителей. Вергилий родился в деревне, называемой Анды, неподалеку от Мантуи. Матери его во время беременности приснилось, будто она родила лавровую ветвь, которая, коснувшись земли, тут же пустила корни и выросла в зрелое дерево со множеством разных плодов и цветов. Говорят, что ребенок, родившись, не плакал, и лицо его было спокойным и кротким; уже это было несомненным указанием на его счастливую судьбу. Другим предзнаменованием было то, что ветка тополя по местному обычаю сразу посаженная на месте рождения ребенка, разрослась так быстро, что сравнялась с тополями, посаженными намного раньше; это дерево было названо «деревом Вергилия» и считалось как священное беременными и роженицами, благоговейно дававшими перед ним и выполнявшими свои обеты.

Он был большого роста, крепкого телосложения, лицом смуглый, походил на крестьянина и не отличался крепким здоровьем... В своих занятиях он уделял внимание медицине и, особенно, математике. Вёл он также и судебное дело, но только

один раз, потому что, по словам Мелисса, речь его была слишком медлительна, и он даже казался невеждою. Обратился к поэзии он ещё в детстве».

Вергилий был человеком весьма состоятельным; благодаря щедротам друзей и прежде всего Мецената он имел обширное поместье и дом, которых он едва не лишился, когда по приказу Октавиана земли богатых римлян передавались во владение его сподвижникам. Впрочем, это не должно было слишком огорчить поэта — последователь философии Эпикура, он привык довольствоваться малым и находить удовольствие в общении с немногими друзьями на лоне природы.

Известность Вергилию принесли «Буколики» — пастушеские идиллии, в которых сельские жители предаются любовным стенаниям и утехам, а также беседуют на философские темы. В одном из стихотворений этого цикла прозвучала такая строка:

Гряди же к власти любимый сын богов!

И далее говорилось, что с его приходом в мире воцарится золотой век. Хотя стихи были обращены к покровителю поэта консулу Асинию Поллиону, который ожидал наследника, христианская церковь интерпретировала их как предсказание о рождении Христа, благодаря чему Вергилий стал самым почитаемым поэтом в период средневековья.

После долгих разорительных гражданских войн сельское хозяйство на Апеннинах пришло в упадок. Выполняя социальный заказ Октавиана Августа, Вергилий пишет поэму «Георгики», в которой он дает развернутые рекомендации, как заниматься хлебопашеством и виноградарством, скотоводством и пчеловодством. Дидактика в этой поэме о земледелии сочетается с патриотическим пафосом.

В 30 г. Вергилий обращается к созданию поэмы «Энеида», которая обессмертила его имя. Он изложил события сперва в прозе, а затем — гекзаметром, следуя традициям Гомера и продолжая его сюжеты.

В поэме говорится о судьбе троянца Энея, сына Анхиса и Афродиты. Мать повелевает ему покинуть горящую Трою и с ближайшими сородичами отправиться к италийским берегам, ибо ему суждено стать основателем нового могущественного государства.

Буря прибила их корабли к скалам Карфагена, где его с почестями принимает царица Дидона. Ей Эней рассказывает о гибели Трои и приключениях на море, несколько напоминая то, что испытал Одиссей. Несмотря на возникшую любовь Дидоны и Энея, герой Вергилия покидает Карфаген, ибо долг для него превыше всего. Далее следуют батальные эпизоды, заставляющие вспомнить «Илиаду». Эней побеждает местные племена и становится родоначальником правящей династии, к которой принадлежал Октавиан. Правитель Рима придавал огромное значение творению Вергилия: древность династии подчеркивала и усиливала авторитет власти. Вергилий умер, окончательно не завершив работу над текстом. Умирая, он просил

уничтожить свой незаконченный труд. Но Октавиан Август волю покойного не выполнил, повелев ученикам поэта внести необходимые поправки, переписать ее и сделать достоянием римлян.

О происхождении Горация Светоний сообщает, что отец поэта был вольноотпущенником, собиравшим деньги на аукционах, а быть может, всего лишь торговцем солёною рыбой. Несомненно одно, что любимец Мецената, а затем и Октавиана Августа был незнатного происхождения. Подобно Вергилию, он был эпикурейцем. «С виду Гораций был невысок и тучен», — сообщает о нём Светоний. В молодости Гораций воевал на стороне противников Октавиана, дослужился до звания войскового трибуна. А затем, по словам Светония, «когда его партия была побеждена, он, добившись помилования, устроился на должность писца в казначействе».

Позже Август предлагал ему место своего письмоводителя, но поэт отказался, сославшись на нездоровье.

Гораций — поэт золотой середины, писавший для немногих избранных. Он призывал в своих стихах к умеренности, учил довольствоваться малым, в сатирах обличал роскошь и пороки знатных богачей. В одах он прославлял мудрость государственных мужей и их деяния, творимые на пользу народа. Гораций первым в мировой литературе создал памятник поэзии, провозгласил бессмертие и могущество поэтического слова. Его ода «Памятник» послужила образцом для поэтов последующих поколений. Напомним, что А.С. Пушкин. к своему стихотворению «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...» взял эпиграф из Горация: *Exegi monument.*

Заслугой Вергилия и Горация явилось то, что во многом благодаря их поэзии сохранилась латынь, так как в средние века их творения читались и изучались школярами.

Литература

Античная культура. Словарь-справочник. — М., 1995.

Античная литература / Под ред. А.А. Тахо-Годи. — М., 1988.

Бахтин. М.М. Лекции по истории зарубежной литературы. Античность. Средние века. — Саранск, 1999.

Дмитриева Н.А., Акимова Л.И. Античное искусство: Очерки. — М., 1988.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. I и II. — М., 1992—1994.

Тронский И.И. История античной литературы. — М., 1988.

Вопросы для самопроверки

Периодизация античной культуры.

Был ли Гомер автором гомеровских поэм?

Какие исторические события предшествовали возведению Парфенона?
Устройство древнегреческого театра.
Репертуар древнегреческого театра.
Что такое катарсис?
Какова структура древнегреческой комедии и трагедии?
Что обозначает термин эллинизм?
В чем сходство «Энеиды» Вергилия с древнегреческим эпосом?
Какие жанры лирики Горация сохранились в последующем литературном процессе?

Литература

Античная культура. Словарь-справочник. — М., 1995.
Античная литература / Под ред. А.А. Тахо-Годи. — М., 1988.
Бахтин. М.М. Лекции по истории зарубежной литературы. Античность. Средние века. — Саранск, 1999.
Дмитриева Н.А., Акимова Л.И. Античное искусство: Очерки. — М., 1988.
Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. I и II. — М., 1992—1994.
Тронский И.И. История античной литературы. — М., 1988.

3. Средневековье: романский стиль и готика, героический эпос и рыцарский роман, Данте и Джотто

Средние века — длительный период всемирной истории, простирающийся с конца V в. до XV в., соединяющий античность с эпохой Возрождения. Началом средневековой истории условно принято считать 476г., когда произошло окончательное падение Римской империи в результате многочисленных восстаний рабов и выступлений плебса, а также под натиском варварских племен, вторгшихся с севера на Апеннинский полуостров. Завершением средневековья стал Ренессанс античной культуры, начавшийся в Италии с середины XIV в., а во Франции — с начала XVI в., в Испании и Англии — с конца того же столетия. Средневековье характеризовалось господством христианской религии, аскетизмом, разрушением античных памятников, забвением гуманистических идей во имя религиозной догмы. С конца IV в. христианство становится государственной религией сперва в Риме, а затем и в возникающих варварских государствах, ибо предводители германцев, франков, кельтов вскоре осознали, что идеи монотеизма способствуют возвышению их авторитета среди соплеменников. Усвоив и переработав латынь, они восприняли крещение и догматы церкви.

Французский историк Жак ле Гофф так характеризует ментальность средневекового человека: «Конечно, и в раннее средневековье непосредственной целью человеческой жизни и борьбы была земная жизнь, земная власть. Однако ценности, во имя которых люди тогда жили и сражались, были ценностями сверхъестественными — Бог, град Божий, рай, вечность, пренебрежение суетным миром и т.д. (характерен пример Иова — человека, сраженного по воле Бога). Культурные, идеологические, экзистенциальные помыслы людей были устремлены к небесам».

Мирскою жизнью пренебрегали во имя вечного блаженства в потустороннем мире. Однако природа человеческая постепенно брала своё. Если в раннюю пору средневековья тело презиралось, а плотское начало полагалось смирить и обуздать, то постепенно телесная оболочка священнослужителями признавалась обиталищем одухотворённого существа, а за красотой тела подразумевалась красота души.

Не был забыт и разум. В средние века было сделано немало открытий и изобретений, среди них порох, спирт, конская упряжь, очки, женская и мужская одежда, сохранившая по сю пору основные конструктивные элементы. Одежда кроится по фигуре, тесно облегает её, соответствует линиям тела. Появляются такие детали одежды, как лиф, рукава, юбка и брюки, капюшоны, перчатки, сапоги.

Важную роль в изучении свойств металлов сыграла алхимия, увлечение которой пришло в Европу вместе с арабами в начале IX в. Алхимики пытались прибавлением особого вещества, которое они называли философским камнем, обратить неблагородные металлы в благородные. Вместе с тем этот философский камень,

называемый также великим эликсиром, магистериумом, жизненной панацеей, должен был воздействовать на человеческий организм как универсальное лекарство, избавляя человека от всех болезней и возвращая организму молодость. Кто находил философский камень, тот считался адептом. Однако никому из алхимиков в действительности обратить неблагородные металлы в золото не удалось. Но алхимия явилась своего рода предшественницей химической науки.

Всеобщее увлечение астрологией, столь характерное для средневековья, способствовало развитию астрономии. Пытаясь предсказать судьбу человека или наступление социальных бедствий по движению планет, астрологи расположили планеты в 12 частях зодиака, что в дальнейшем помогло составлению небесного глобуса.

Наконец, именно в средние века возникли литературные жанры, существующие и поныне: роман, сонет, баллада, мадригал, канцона и другие.

На исходе средневековья произошли великие географические открытия и было изобретено книгопечатание, возродились города и были открыты университеты.

Средневековье в историческом процессе до недавнего времени трактовалось как упадок в искусстве и литературе, — сейчас этот взгляд представляется устаревшим. В средние века словесные и пластические искусства имели свою специфическую особенность — анонимность. В большинстве случаев невозможно назвать автора произведений. Они создавались коллективным народным гением, как правило, на протяжении длительного времени, зачастую в течение нескольких столетий, талантом и подвижничеством многих поколений. Другой характерной чертой средневековых литературных памятников явилось наличие так называемых «бродячих сюжетов», в силу того, что эпические песни распространялись изустно, они получили признание у разных народов, населявших Европу, но каждый народ вносил в рассказы о подвигах героев оригинальные подробности, по-своему истолковывал героический и нравственный идеал.

Ведущим жанром средневековой литературы были эпические поэмы, возникшие на заключительном этапе формирования наций и объединения их в государства под эгидой короля. Средневековая литература любого народа уходит своими корнями в глубокую древность. Мифы и исторические факты, легенды и предания о чудесах и подвигах на протяжении многих поколений постепенно синтезируются в героический эпос, в котором находит свое отражение длительный процесс становления национального самосознания. Эпос формирует знание народа об историческом прошлом, а эпический герой воплощает идеальное представление народа о себе самом.

В эпических сказаниях средневековья очень важную роль всегда играет верный вассал своего сюзерена. Таков герой французской «Песни о Роланде», не пожалевший своей жизни ради служения королю Карлу Великому. Он во главе небольшого отряда франков в Ронсевальском ущелье отражает нападение многотысячного сарацинского войска. Умирая на поле битвы, герой прикрывает телом свои воинские доспехи,

ложится лицом к врагам, «чтобы Карл сказал своей дружине славной, что граф Роланд погиб, но победил».

Роланд — герой многочисленных песен о одеяниях, так называемых *chansons de geste*, исполнявшихся народными певцами, которых именовали жонглерами. Вероятно, они не повторяли механически текст песен, но нередко вносили что-то свое. Текст песен разделялся на отдельные тирады, каждая из которых завершалась восклицанием «Аой!». Это косвенно свидетельствует о том, что «Песнь о Роланде» пелась жонглёрами. В основу памятника народной поэзии положены исторические события, существенно переосмысленные. В 778г. король франков Карл совершил поход за Пиренеи ради богатой добычи. Нашествие франков продолжалось несколько недель. Затем войско Карла отступило, но баски напали в ущелье Ронсеваль на арьергард, которым командовал племянник короля Хруодланд. Силы были неравные, отряд франков был разгромлен, а Хруодланд погиб. Карл, возвратившийся с многочисленным войском, отомстил за смерть племянника.

Народные сказители всему произошедшему придали исключительный характер.

Недолгий поход превратился в семилетнюю войну, цель которой в интерпретации жонглеров стала исключительно благородной: Карл хотел обратить неверных сарацин в христианскую веру. Король изрядно постарел, в песне говорится, что седобородому старцу двести лет. Это подчеркивает его величие и благородство. Сарацины были собирательным наименованием арабских племён, вторгшихся на Пиренейский полуостров.

Они были мусульманами, а не язычниками. Но для сказителей они были просто нехристями, которых должно наставить на путь истинной веры.

Хруодланд стал Роландом, но главное он обрёл исключительное богатырское могущество. Вместе со своими сподвижниками: рыцарем Оливьером, епископом Турпином и другими храбрыми рыцарями, он на поле брани уложил тысячи врагов. У Роланда и необыкновенные боевые доспехи: меч Дюрандаль и волшебный рог Олифант. Стоило ему затрубить в рог, и король, где бы он ни был, услышал бы его и пришёл ему на помощь. Но для Роланда величайшая честь погибнуть за короля и милую Францию. Его патриотизм контрастирует с предательством его отчима Ганелона, вступившего в подлый сговор с противниками франков.

«Песнь о Роланде» складывалась на протяжении почти четырех столетий. Реальные подробности отчасти были забыты, но усиливался её патриотический пафос, идеализировался король как символ нации и государства, прославлялся подвиг во имя веры и народа.

Для персонажей поэмы в высшей степени характерна вера в бессмертие, которое герой обретает благодаря своим героическим деяниям. Любопытно, что в Европе повсеместно возникла традиция устанавливать на фасадах скульптуру могучего Роланда, опирающегося на свой меч. Рыцарь воспринимался защитником дома от всех иноземных недругов.

Так же верой и правдой служит своему королю Альфонсу VI Руй Диас де Бивар, прозванный Сидом, — герой испанского народного эпоса «Песнь о Сиде», освободивший Валенсию и другие испанские земли от захвативших их арабских племён.

Идеология феодального общества требовала от вассала безусловного выполнения воли своего сюзерена. Долг Роланда и Сиды состоит в беспрекословном подчинении королю.

Начало «Песни о Сиде» (XII в.) утрачено, но в экспозиции было рассказано о том, что король Альфонсо прогневался на своего верного вассала Родриго, прозванного арабами Сидом, что означает господин, и изгоняет его из пределов Кастилии. Народные певцы — в Испании их называли хугларами — подчёркивают в своём любимце демократизм, а причиной королевской немилости явились зависть и клевета знати.

Несмотря на несправедливый гнев, Сид остается верным слугой короля. Отвоевываемые новые земли у арабов, Сид всякий раз посылает королю часть дани и тем самым постепенно добивается прощения.

Образ Сиды подкупает своей реалистической многосторонностью. Он не только храбрый полководец, но и тонкий дипломат. Когда ему понадобились деньги, он не погнушался обманом, ловко обманул доверчивых ростовщиков, оставив им в качестве залога сундуки с песком и камнями. Сид тяжело переживает вынужденную разлуку с женой и дочерьми, а когда король просватал их за знатных мошенников, он страдает от нанесённой обиды, взывает о справедливости к королю и кортесам. Восстановив честь семьи, снискав королевское расположение, Сид удовлетворен и выдаёт своих дочерей второй раз замуж, теперь уже за достойных женихов.

Эпический герой испанского эпоса приближен к реальности, объясняется это тем, что «Песнь о Сиде» возникла всего спустя сто лет после того, как Родриго совершил свои подвиги. В последующие столетия возник цикл «Романсеро», рассказывающий о юности эпического героя.

По определению выдающегося ученого академика В.И. Жирмунского: «Эпос представляет историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации». Действительно, в эпических сказаниях разных народов воссоздан идеальный портрет рыцаря, который наиболее полно и всесторонне выражает идеи преданности служения национальной идее, само служение имеет религиозную окраску, ибо даже форма меча и креста сходна. Таков и герой немецких эпических сказаний — Зигфрид.

Германский героический эпос «Песнь о Нибелунгах» был записан около 1200 года, однако его сюжет восходит к эпохе «великого переселения народов» и отражает реальное историческое событие: гибель Бургундского царства, разрушенного гуннами в 437 году. Но герои-нибелунги имеют еще более древнее происхождение. В скандинавском памятнике «Старшая Эдда», отразившем архаическую эпоху викингов, фигурируют такие герои, как Сигурд, Гуннар, Хёгни, Кудрун. Звучание имен и пережитые ими испытания напоминают главных персонажей «Песни о Нибелунгах»:

Зигфрида, Гунтера, Хагена и Кримхильду. Впрочем, у скандинавских и германских героев есть и существенные отличия. В «Эдде» события носят, в основном, мифологический характер, тогда как в «Песни о Нибелунгах», наряду с мифами и легендами, нашли свое отражение история и современность. В частности, на германский героический эпос наложила свой отпечаток куртуазная поэзия XII века с её культом прекрасной дамы и мотивом любви к ней рыцаря, никогда ее не видевшего, но восплавленного к ней страстью оттого только, что молва прославила ее красоту и добродетель по всей земле.

В силу того, что «Песнь о Нибелунгах» формировалась на протяжении нескольких столетий, ее герои действуют в различных временных измерениях, соединяя в своем сознании дерзновенность доблестных подвигов с соблюдением куртуазного этикета.

«Песнь о Нибелунгах» — одно из самых трагедийных созданий мировой литературы. Коварство и козни влекут нибелунгов к гибели.

Трагедия всех нибелунгов начинается с гибели эпического героя, каковым является Зигфрид — идеальный герой «Песни о Нибелунгах». Королевич с Нижнего Рейна, сын нидерландского короля Зигмунда и королевы Зиглинды, победитель нибелунгов, овладевший их кладом — золотом Рейна, наделен всеми рыцарскими достоинствами. Он благороден, храбр, учтив. Долг и честь для него превыше всего. Авторы «Песни о Нибелунгах» подчеркивают его необыкновенную привлекательность и физическую мощь. Само его имя, состоящее из двух частей (Sieg — победа, Fried — мир), — выражает национальное немецкое самосознание в пору средневековых распрей.

Судьбе Зигфрида посвящены первые семнадцать авентюр (глав). Впервые он появляется во второй авентюре, а оплакивание и похороны героя происходят в семнадцатой авентюре. О нем сказано, что рожден он в Ксентене, столице Нидерландов. Несмотря на свой юный возраст, он побывал во многих странах, стяжав славу отвагой и мощью. Зигфрид наделен могучей волей к жизни, крепкой верой в себя и вместе с тем он живет страстями, которые пробуждаются в нем властью туманных видений и смутных мечтаний.

Пройдя обряд посвящения в рыцари, торжественно отпразднованный вместе с четырьмястами однолетками, Зигфрид решает покинуть отчий дом и отправиться в Вормс, столицу бургундов, чтобы испытать себя, дабы произошло самоосуществление личности. К тому же отправиться в путь его вынуждает желание вступить в брак с Кримхильдой, молва о красоте которой распространилась по всему свету. В этом стремлении связать свою судьбу с той, которую не видел, проявляется традиционный для куртуазной поэзии мотив «любви издалека», но можно усмотреть в этом и вполне реальные обстоятельства, так как династические браки в средневековье заключались нередко без предваряющих встреч.

В образе Зигфрида сочетаются архаические черты героя мифов и сказок с манерами поведения рыцаря-феодала, честолюбивого и задиристого. Обиженный поначалу недостаточно дружеским приемом, он дерзит и грозит королю бургундов, посягая на его жизнь и трон. Вскоре смиряется, вспомнив о цели своего приезда. Характерно, что королевич беспрекословно служит королю Гунтеру, не стыдясь стать его вассалом. В этом сказывается не только желание заполучить в супруги Кримхильду, но и пафос верного служения сюзерену, неизменно присущий средневековому героическому эпосу.

Зигфриду принадлежит важнейшая роль в сватовстве Гунтера к Брюнхильде. Он не только помогает ему одолеть в поединке могучую богатыршу, но и собирает дружину из тысячи Нибелунгов, которые должны сопровождать жениха с невестой, возвращающихся в Вормс. Державный бургундский правитель посылает Зигфрида в стольный град с благой вестью о том, что он совладал с девой-воительницей, дабы родичи подготовили им торжественную встречу. Это вызывает сердечную радость Кримхильды, которая надеется на то, что посланник теперь может рассчитывать на брак с нею. Состоялась пышная двойная свадьба.

Кримхильда родила Зигфриду наследника, которого в честь ее старшего брата нарекли Гунтером.

Через десять лет разлуки Зигфрид и Кримхильда получают приглашение от Гунтера и Брюнхильды посетить Вормс. Нибелунги отправляются в гости, не ведая, какая беда их ждет там.

Ссора двух королей обернулась бедой для Зигфрида. Выведав у Кримхильды, что Зигфрид, искупавшись в крови дракона, стал неуязвим для стрел, их верный вассал Хаген понял, что у героя есть своя «ахиллесова пята»: упавший лист липы прикрыл тело меж лопаток, это-то и представляет опасность для храброго витязя. Изменник убивает Зигфрида на охоте, метнув в безоружного героя, наклонившегося над ручьем, копье, целясь меж лопаток. Удар оказался смертельным.

Со смертью Зигфрида внимание повествователей сосредоточено на судьбе его вдовы, которая кроваво мстит своим сородичам за смерть мужа.

Сватовство Этцеля, а затем брак с королем гуннов Кримхильда использует исключительно для осуществления своих кровавых планов. Композиционная структура «Песни о Нибелунгах» симметрична, а персонажи повторяют поступки друг друга. Так, Кримхильда уговаривает Этцеля, как прежде Брюнхильда упростила Гунтера, зазвать в гости своих братьев, чтоб учинить над ними расправу.

С момента появления бургундов в столице гуннов Кримхильда отбрасывает всякое притворство, встречая Хагена да и собственных братьев как заклятых врагов. Она убеждена, что теперь убийца Зигфрида в ее руках, и он откроет ей, где спрятано золото Рейна. По вине Кримхильды в сражениях хозяев и гостей погибнут тысячи людей. Но ничья смерть, даже гибель собственного сына, не печалит Кримхильду. Она не может успокоиться до тех пор, пока Хаген и Гунтер не станут ее пленниками. Идея

христианского всепрощения органически чужда ей. Объясняется это, по-видимому, тем, что сюжет «Песни о Нибелунгах» складывался в языческие времена. В окончательно оформившемся и записанном варианте авторы немецкого героического эпоса на примере судьбы Кримхильды показывают, сколь губительной оказывается одержимость местью для самой мстительницы, которая в заключительной тридцать девятой авантюре превращается в зловещую фурию: она приказывает отрубить голову брату. Держа в руках голову того, кому служил Хаген, она требует открыть ей тайну клада Нибелунгов. Но если в прошлом Хагену удалось выведать у нее тайну Зигфрида, то теперь она не может заставить Хагена сказать ей, где же наследие Зигфрида. Осознав свое моральное поражение, Кримхильда берет в руки меч Зигфрида и отсекает голову его убийце. Месть свершилась, но какой ценой? Впрочем, и самой Кримхильде остается жить недолго: её убивает старый Хильдебранд, который мстит ей за того, кто был ею только что обезглавлен, и за то, что по ее вине погибло столько достойных витязей.

«Песнь о Нибелунгах» — это рассказ о превратностях человеческих судеб, о братоубийственных войнах, раздиравших феодальный мир. Этцель — самый могущественный правитель раннего средневековья, обрел черты идеального правителя, поплатившегося за свое благородство и доверчивость, ставшего жертвой тех, кого он почитал за самых близких людей.

Битва гуннов с бургундами в народном сознании становится первопричиной гибели гуннской государственности, изначально непрочной, так как она представляла собой конгломерат кочевых племен. Однако историческое сознание народа игнорирует причины объективные, предпочитая отождествлять мировые катаклизмы с семейными распрями, моделируя государственность по образу и подобию семейных родственных связей и конфликтов.

Основной пафос средневековых эпических сказаний, будь то «Песнь о Роланде», «Песнь о Сиде» или «Слово о полку Игореве», — призыв к консолидации нации, сплочению вокруг сильной центральной власти. В «Песни о Нибелунгах» эта идея не выражена столь явно и определенно. В германском эпосе последовательно проводится мысль о том, к каким губительным последствиям приводит борьба за власть, какие катастрофы влечет за собой братоубийственная рознь, сколь опасны раздоры внутри одного семейного клана и государства.

В 70-е годы XIX в. немецкий композитор Рихард Вагнер на сюжет «Песни о Нибелунгах», который он дополнил мифологическими ситуациями, создал тетralогию «Кольцо Нибелунгов», состоящую из четырех опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов». Золотой клад, извлеченный из глубин Рейна Зигфридом, обладает роковой властью и несет гибель всем Нибелунгам, прежде всего самому Зигфриду и Кримхильде, любовь которых изначально обречена в зловещем мире, где господствует корысть и жестокость.

Р. Вагнером были написаны также оперы и на сюжеты рыцарских романов «Тристан и Изольда» и «Парцифаль».

На смену героическому эпосу раннего средневековья в двенадцатом столетии приходит новый жанр — роман, которому суждена была долгая жизнь в искусстве — вплоть до наших дней. В средневековом романе главным действующим лицом оставался рыцарь, однако облик его и внутренний мир претерпели существенные изменения. Будучи эпическим героем, рыцарь покорял своей молодецкой удалей, которую он неустанно демонстрировал, сражаясь с чужеземными иноверцами. Таков был Роланд — племянник и верный вассал своего короля, Карла Великого. Предсмертные речи отважного воина Роланда обращены к Богу и Королю. Но вот что удивительно: погибающий рыцарь так и не вспомнил о своей невесте Альде, сестре его соратника и друга Оливьера. Узнав о гибели возлюбленного, Альда умерла с горя, о чем, впрочем, без особых подробностей и деталей сообщает сказитель, назвавший себя Турольдом, хотя о нем тоже мало что известно. Вряд ли он был автором «Песни о Роланде», скорее прославился, будучи талантливым жонглёром, который мог позволить себе оставить свое имя в тексте. Но в целом героический эпос — подчеркнём еще раз — результат создания коллективного народного гения.

Рыцарский роман многое воспринял из героического эпоса, но вместе с тем новый эпический жанр отталкивался от седой старины.

Прежде всего рыцарский роман имел своего автора. Другое дело, что на один и тот же сюжет сочинялось порой множество романов, как, например, романы о любви Тристана и Изольды. Случалось, что иногда имена создателей терялись, как это произошло с прелестной старофранцузской повестью «Окассен и Николет». Однако картина мира предстает в рыцарском романе в авторском восприятии. Повествователю в рассказе принадлежит чрезвычайно актуальная роль, он, как это будет впоследствии у Байрона в «Дон Жуане» или у Пушкина в «Евгении Онегине», коснется до всего слегка и будет с толком рассуждать на разные темы, в зависимости от того, в какие передрыги попадает рыцарь. Герой рыцарского романа в доблести не уступает герою эпическому. Ратного искусства у него хоть отбавляй, ибо он запросто в одиночку сражается с целым полчищем супостатов. Но воюет он теперь не столько за короля, сколько ради славы, которая ему необходима, чтобы завоевать сердце Прекрасной Дамы, во имя которой он совершает множество подвигов.

Отношения же рыцаря с королём тоже несколько изменились. Благородный паладин своего короля, оставаясь вассалом, обретает нередко несколько иной статус: друга и наперсника монарха. Порой рыцарь по приказанию короля совершает подвиг, но связан героический поступок не с политикой, а личной жизнью. Например, Тристан отправляется на завоевание Изольды. Заморской красавице надлежит стать супругой короля Марка, который доводится ему дядей. Дистанция между вассалом и королем сокращается, рыцарь попадает в число приближенных. Конфликт романа о Тристане и Изольде строится на том, что вассал становится соперником самого короля, что в героическом эпосе было бы абсолютно невозможно. Любовные переживания героев раскрываются с большой психологической убедительностью, чувства их лишены

статичности, преследования влюбленных только стимулируют их страсть. В отличие от Роланда, герои рыцарских романов непременно влюблены, любовь движет ими, заставляя вызывать на поединок всякого рода злодеев и чудовищ, сражаться с могучими великанами и коварными карликами. Подвиг обретает личностный смысл, героика становится первейшим способом самоутверждения.

Однако, как уже говорилось, одной храбрости недостаточно. К героическому идеалу в рыцарском романе присоединился идеал эстетический.

Каков был ликом своим Роланд, сквозь забрало было и не разглядеть, а в рыцарском романе герой, будь то Тристан или Ланселот, обязательно хорош собой. Точно так же он всегда учтив, обходителен, щедр, сдержан в выражении чувств. Изысканные манеры убеждают в благородном происхождении героя. Рыцарь знатен, поэтому уже своим поведением он возвышается над подлым людом.

Любовь для рыцаря — улада земной жизни, а та, кому отдал он свое сердце, является живым телесным воплощением Мадонны. Эти качества составляли основу куртуазии. *Cour* — по-французски двор, но «куртуазный» не значит только «придворный», это еще означает «изысканный», «идеальный», «возвышенный», «утонченный» и включает еще множество достоинств. Куртуазная любовь редко бывала взаимной. Страсть неотделима от страдания. Любовь в рыцарской поэзии — это поклонение и завоевание. Наряду с романом, рыцари создали свою лирику со строго регламентированными жанрами. Альба воспевала горечь разлуки на рассвете, в пасторалях рыцарь домогался любви пригожей пастушки, в сирвентах полагалось обсуждать политические вопросы, а в тенсонах вести философский диспут.

Куртуазные поэты именовали себя трубадурами, от провансальского *trobar*, что означает искать, находить. В термине «трубадур» содержится указание на сложность построения стиха, отличавшегося причудливой рифмовкой.

Авторы рыцарских романов — труверы, от французского *trouverer* — тоже «искать», «находить», «придумывать». Труверы по существу сочиняли занимательные сказки о бесконечных приключениях рыцаря.

Рыцарский роман распространялся по территориям будущей Германии и Франции, с лёгкостью преодолевая языковой барьер. Возникло множество романов о приключениях рыцарей круглого стола при дворе короля Артура. Источником послужила книга Гальфрида Монмутского «История королей Британии» (около 1137г.), ставшая широко популярной во Франции.

Артур был мелким правителем бриттов. Но валийский автор исторической хроники изображает его могущественным правителем Британии, Бретани и чуть ли не всей Западной Европы. Он — верховный авторитет в политике, его супруга Гениевра — покровительствует влюбленным рыцарям. Ланселот, Говен, Ивейн, Парцифаль и другие отважные рыцари стекаются ко двору короля Артура, где каждому за круглым столом принадлежит почетное место. Его двор — средоточие куртуазии, доблести и чести.

Самым знаменитым автором романов о подвигах рыцарей круглого стола был Кретьен де Труа (ок. 1135—1191). Образованному талантливому труверу покровительствовала Мария Шампанская, увлекавшаяся рыцарской поэзией. Кретьен де Труа был плодовит, до нас дошло пять его романов: «Эрек и Энида», «Клижес, или Мнимая смерть», «Ивейн, или Рыцарь со львом», «Ланселот или Рыцарь телеги». Основной конфликт его романов заключается в решении вопроса, как соединить счастливый брак с рыцарскими подвигами. Имеет ли право женатый рыцарь Эрек или Ивейн отсиживаться в замке, когда малых и сирых обижают жестокие чужеземцы? В конце жизни он по каким-то неведомым причинам рассорился с Марией Шампанской и отправился искать покровительства у Филиппа Эльзасского. «Парцифаль, или Сказание о Граале» — последний роман, который до нас не дошёл, но стал известен благодаря очень вольной интерпретации кретьеновского текста, сделанной при переводе на немецкий язык Вольфрамом фон Эшенбахом. Генезис самого знаменитого немецкого рыцарского романа восходит к французскому источнику, но «Парцифаль» в немецкой литературе определил на многие столетия духовные и эстетические поиски интеллектуального героя, дал толчок возникновению романа воспитания, без которого невозможно себе представить литературу не только Германии, но и всей Европы.

Вольфрам — крупнейший поэт немецкого средневековья, автор множества лирических произведений, незаконченного романа «Виллехальм» (ок. 1198—1210), ценится прежде всего как создатель монументального романа «Парцифаль» (ок. 1200—1210), насчитывающего 28840 стихов. Но дело не в масштабах. Вольфрам фон Эшенбах произвел революцию в самом жанре романа, перенес центр внимания с внешних событий (приключений, нечаянных встреч, поединков) во внутренний мир героя, постепенно в процессе мучительных поисков, разочарований и заблуждений обретающего гармонию с миром и душевное равновесие.

«Парцифаль» — своего рода семейная хроника, так как Вольфрам фон Эшенбах рассказывает со множеством подробностей три истории — три биографии: отца Парцифаля Гамурета, самого Парцифаля и его сына Лоэнгрин.

Гамурет — идеальный герой немецкого рыцарского романа. Он жаждет служить одному только Богу и мечтает о единственной награде — любви прекрасной дамы, имя которой Херцлойда, что означает тоскующая сердцем. Херцлойда должна была выбрать себе супруга на рыцарском турнире. Отважный Гамурет побеждает всех соперников, однако он не может жить без ристалищ. Воспользовавшись свободой, которую ему предоставила великодушная Херцлойда, он отправился воевать и погиб в сражениях.

Парцифаль, сын Гамурета и Херцлойды, поначалу не ведает о рыцарском долге. Потеряв воина-мужа, Херцлойда боится и за сына. Мать вместе с Парцифалем и слугами покидает дворец и поселяется в лесу. Херцлойда надеется, что, живя среди девственной природы, Парцифаль не узнает, в чем предназначение рыцаря. Вольфрам стремится показать, как естественный человек, выросший на лоне природы, постигает

свое божественное предназначение, которое автору видится в рыцарском служении добру, справедливости и божественной благодати.

Однажды в лесу Парцифаль увидел рыцарей, проскакавших мимо него. Кто они? Матери пришлось объяснить, кто такие рыцари. Херцлойда называет рыцарей верными слугами Господа-Бога, они на земле, выполняя Его волю, служат добру и свету. У Парцифалья возникает непреодолимое желание стать рыцарем. Напрасно мать отговаривает его, он непременно должен отправиться ко двору короля Артура и занять там свое достойное место среди рыцарей круглого стола.

Как истинный герой он разгромил целое полчище врагов королевы Кондвирамур (имя означает «Созданная для любви») и женился на ней. Однако Парцифаль еще не осознал свое главное предназначение: обрести чашу святого Грааля как символ благодати, связующий мир земной и небесный. Этот образ встречается в легендах средневековья и первоначально Грааль означал сосуд, использованный на тайной вечере, в который была собрана кровь распятого Иисуса Христа. Вольфрам трактует святой Грааль несколько иначе: это драгоценный камень, который насыщает приблизившегося к нему рыцаря духовно и физически.

Отважный рыцарь во время своих странствий проник в таинственный прекрасный замок Мунсальвеш. На ложе истекал кровью король Анфортас, возле него стоял оруженосец с копьем, с которого капала кровь. Парцифаль был поражен увиденным, но упустил из-за излишней скромности возможность исцелить короля и принести в мир радость спасения от недугов и страданий. Теперь ему предстоит вновь отыскать путь в таинственный замок.

Чтобы овладеть в дальнейшем чашей святого Грааля и спасти истекающего кровью короля Анфортаса, Парцифаль предстоит пройти немало испытаний, пережить чужое горе и страдание как свое собственное, и только тогда радость озарит жизнь доблестного прославленного рыцаря и очистит его от всех совершенных по неведению грехов.

История Парцифалья завершается торжеством справедливости и всеобщей радости. В замок прибывает и любимая жена Кондвирамур, о которой так долго тосковал странствующий рыцарь. Счастливый Парцифаль тут же увидел своих замечательных сыновей Кардейса и Лоэнгрин.

Финал истории носит идиллический характер: святой Грааль питает всех яствами и утоляет вином жажду. Парцифаль правит своей страной мудро и справедливо.

Лоэнгрин — сын Парцифалья и Кондвирамур. Родился, как и его отец, после отъезда рыцаря на войну. Их первая встреча и взаимное узнавание происходит, когда Парцифаль уже овладел святым Граалем. Дальнейшая история Лоэнгрин Вольфрамом намечена пунктирно. Говорится о храбрости Лоэнгрин, о его победах во многих битвах. Лоэнгрин полюбил прекрасную принцессу Брабанта Эльзу, которая отвергала всех искателей ее руки. Он прибывает в Антверпен на ладье, в которую запряжен лебедь. Стройный белокурый красавец Лоэнгрин мгновенно завоевал сердце

принцессы. Он женился на ней с одним условием: Эльза не должна спрашивать, откуда он прибыл. Очевидно, Лознгрин не имел права никому открывать тайну замка Мунсальвеш, в котором хранилась чаша святого Грааля. Супруга Лознгрин долгое время соблюдала условие, но стоило ей попытаться вывести секрет мужа, как Лознгрин бесследно исчез, влекомый прекрасным лебедем.

Образ Лознгрин нашел свое отражение в одноименной опере Р. Вагнера (1848), который, будучи сам автором либретто, дополнил биографию героя новыми событиями и персонажами.

В период расцвета рыцарского романа и куртуазной лирики средоточием культуры был замок (*Schloß, château*), представлявший собой укрепленное строение, окруженное крепостной стеной и рвом. Наряду с жилыми помещениями в замке имелись башни, откуда можно было следить за приближением неприятеля. В окнах было вставлено цветное стекло, пол застилался коврами. Отапливались помещения камином. В замке имелся парадный зал, где происходили церемонии, собрания, пиры, поэтические турниры и судебные тяжбы. В подземелье замка находилась тюрьма.

Феодальный замок с его стенами, башнями и воротами вёл свое происхождение от римских военных укреплений и германской усадьбы. Архитектура замка с течением времени претерпела изменения, оборонительный характер сооружения утратился, замок превратился в жилище — дома, дворцы.

От середины XV в. сохранился дом Жака Кера в Бурже, представляющий образец перехода от замковой архитектуры к дворцовой. Богатейший купец и финансист начал строить своё роскошное жилище на гребне успеха. В окна были вставлены цветные стекла, стены изнутри и снаружи были покрыты пышным декором, расписаны потолки, зал украшали произведения живописцев и скульпторов. В доме были всевозможные удобства, включая баню. Был устроен огромный камин с завершением в виде башни (замок в замке!), украшенный фризом, на котором изображена плутовская процессия: рыцари и охотники восседали верхом на обезьянах. Видимо, богач не упустил возможности посмеяться над бедными рыцарями, которые сходили с исторической арены.

Сооружениями переходного типа явились Лувр (рис. 3.1)



и Тауэр (рис. 3.2), построенные в XIV в.



Если замок был центром светской жизни, то центром духовной жизни был собор. Христианские храмы сооружаются на исходе первого тысячелетия, господствующий стиль их — романский. Храм имел исходной точкой базилику, то есть здание было прямоугольной формы, и разделен на три, пять иногда более нефов рядами колонн.

Центральный неф выделялся своими размерами. Зодчие христианских храмов позаимствовали форму базилики у римлян, использовавших ее при строительстве зданий для судопроизводства или торговли.

Соответственно стиль, возникший на основе древнеримской традиции, получил название романский и характеризовался массивностью и простотой форм, сводчатыми и арочными конструкциями, лаконичностью скульптурных украшений. Храмов, а тем более замков романского стиля сохранилось не так уж много. Можно назвать в качестве примеров собор в Бамберге, построенный в 1009—1012 гг., и собор в Вормсе (рис. 3.3),



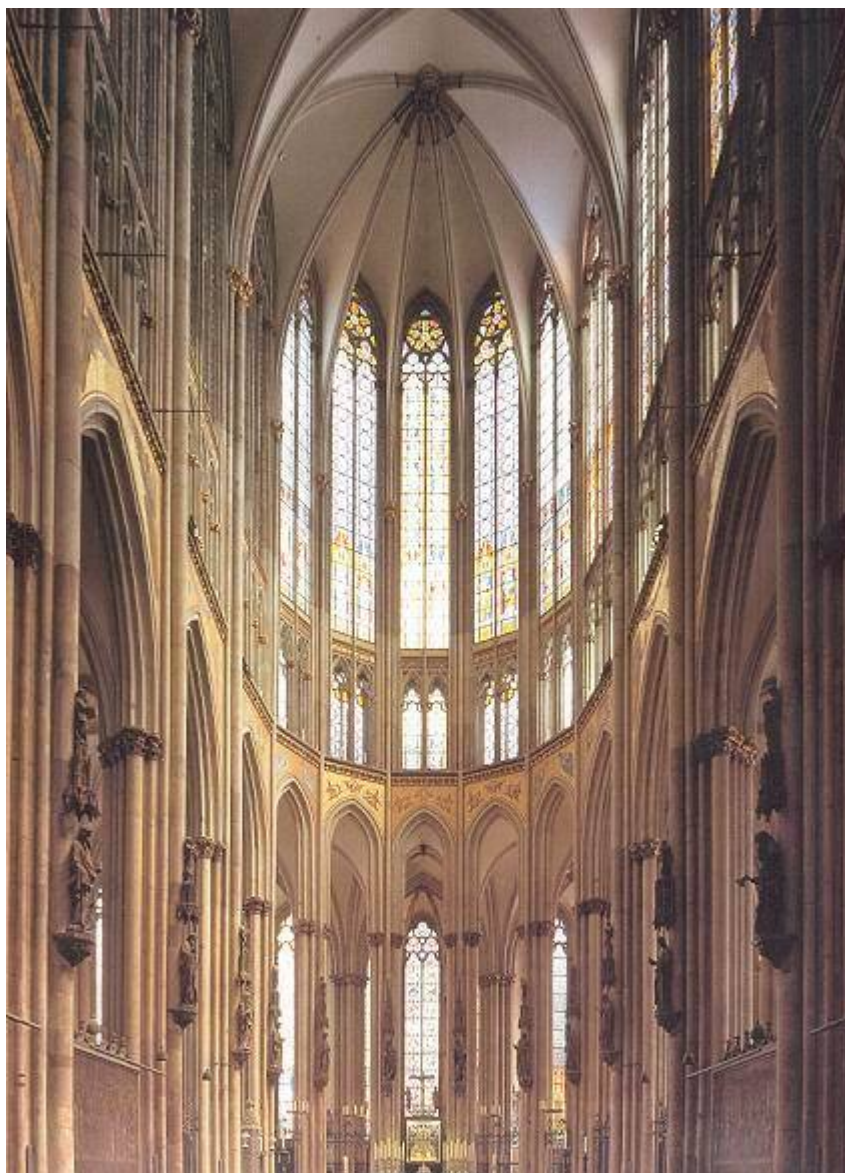
построенный в 1171—1234 гг. Однако отдельные черты романской архитектуры можно обнаружить и в более поздних сооружениях, решенных в готическом стиле.

Готика как архитектурный стиль первоначально возникла на северо-западе Франции, а затем распространилась по всей западной Европе. Готический стиль характеризуется асимметричными разновеликими объемами здания, имеющего чёткую вертикальную направленность. Готике присущи стрельчатые арки и своды, обилие каменной резьбы, витражи. В готическом соборе распор стрельчатого свода главного нефа передается на наружные опорные столбы (контрфорсы) с помощью упорных арок (аркбутанов). Готический стиль применим исключительно к церковной архитектуре, лишь отдельные готические детали и приемы могли использоваться при строительстве дворцов.

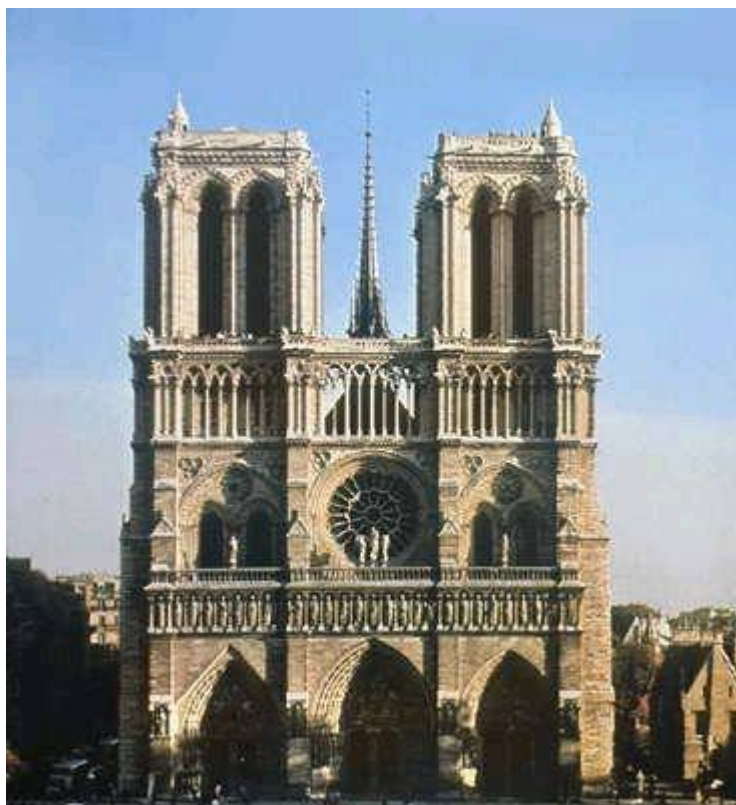
К числу наиболее ранних готических сооружений относят капеллу в Сен-Дени, построенную аббатом Сугериусом между 1140 и 1143 гг., а далее соборы Шартра, Реймса и Амьена, относящиеся к началу XIII в. Сооружение соборов было длительным

процессом. В этом плане своеобразный рекорд был поставлен в Кёльне, где начали строить собор святого Петра в 1248г. К 1320г. был сооружен алтарь, пять нефов и колокольня высотой почти 160 м. Строительство замедлилось, и только к 1400г. возвели южную башню и южные боковые нефы. Однако в начале XVI в., в связи с Реформацией, начатой Мартином Лютером, католический собор перестали строить вовсе. Лишь в середине XIX в. работы возобновились, а в 1880 г. громада собора в законченном виде предстала перед взорами жителей Кёльна. Но при этом стоит обратить внимание на то, что сооружение собора продолжалось более семи столетий, что менялись архитектурные стили, однако собор сохранил верность готике и на основе чертежей и планов был завершен в том виде, каким он был задуман изначально. (См. рис. 3.4 , 3.5)





Сам термин готика стал употребляться в XVI—XVII вв. для обозначения доренессансного неитальянского стиля. Время внесло коррективы в терминологию и обнаружило привлекательность готического стиля. Иногда архитектура собора становилась эклектичной, что связано со сменой стилей, как это произошло при строительстве Собора Парижской Богоматери (рис. 3.6),



заложенного в 1163г. и завершенного в XIV в. Вот как описывает облик собора Виктор Гюго в знаменитом романе «Собор Парижской Богоматери» (1831г.): «Если бы у нас с читателем хватило досуга проследить один за другим все те следы разрушения, которые отпечатались на этом древнем храме, мы бы заметили, что доля времени здесь ничтожна, что наибольший вред нанесли люди, и главным образом люди искусства. Я вынужден упомянуть о «людях искусства», ибо в течение двух последних столетий к их числу принадлежали личности, присвоившие себе звание архитекторов.

Прежде всего — чтобы ограничиться лишь немногими наиболее значительными примерами — следует указать, что вряд ли в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какою является фасад этого собора, где последовательно и в совокупности предстают перед вами три стрельчатых портала; над ними — зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восемью королевскими нишами, громадное центральное окно-розетка с двумя другими окнами, расположенными по бокам, подобно священнику, стоящему между дьяконом и иподьяконом; высокая изящная аркада галереи с лепными украшениями в форме трилистника, несущая на своих тонких колоннах тяжелую площадку, и, наконец, две мрачные массивные башни с шиферными навесами. Все эти гармонические части великолепного целого, воздвигнутые одна над другой в пять гигантских ярусов, безмятежно в бесконечном разнообразии разворачивают перед глазами свои бесчисленные скульптурные, резные и чеканные детали, могуче и неотрывно сливающиеся со спокойным величием целого. Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека и народа; единое и сложное, подобно «Илиаде» и «Романсеро», которым оно родственно; чудесный результат соединения всех сил целой эпохи, где из каждого камня брызжет

принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемая гением художника; одним словом, это творение рук человеческих могуче и изобильно, подобно творению Бога, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность.

То, что мы говорим здесь о фасаде, следует отнести и ко всему собору в целом; а то, что мы говорим о кафедральном соборе Парижа, следует сказать и обо всех христианских церквях средневековья» .

Однако собор прихожанами воспринимался в первую очередь не как произведение искусства, а скорее как энциклопедия духовной жизни.

Собор был призван увековечить и прославить Иисуса Христа, Богородицу, апостолов. Житие Спасителя, Мадонны или его учеников становилось основным содержанием собора. Через отдельные события строители и скульпторы умели передать всю историю христианской церкви. Готические соборы строились с целью воплотить на земле трансцендентальное бытие.

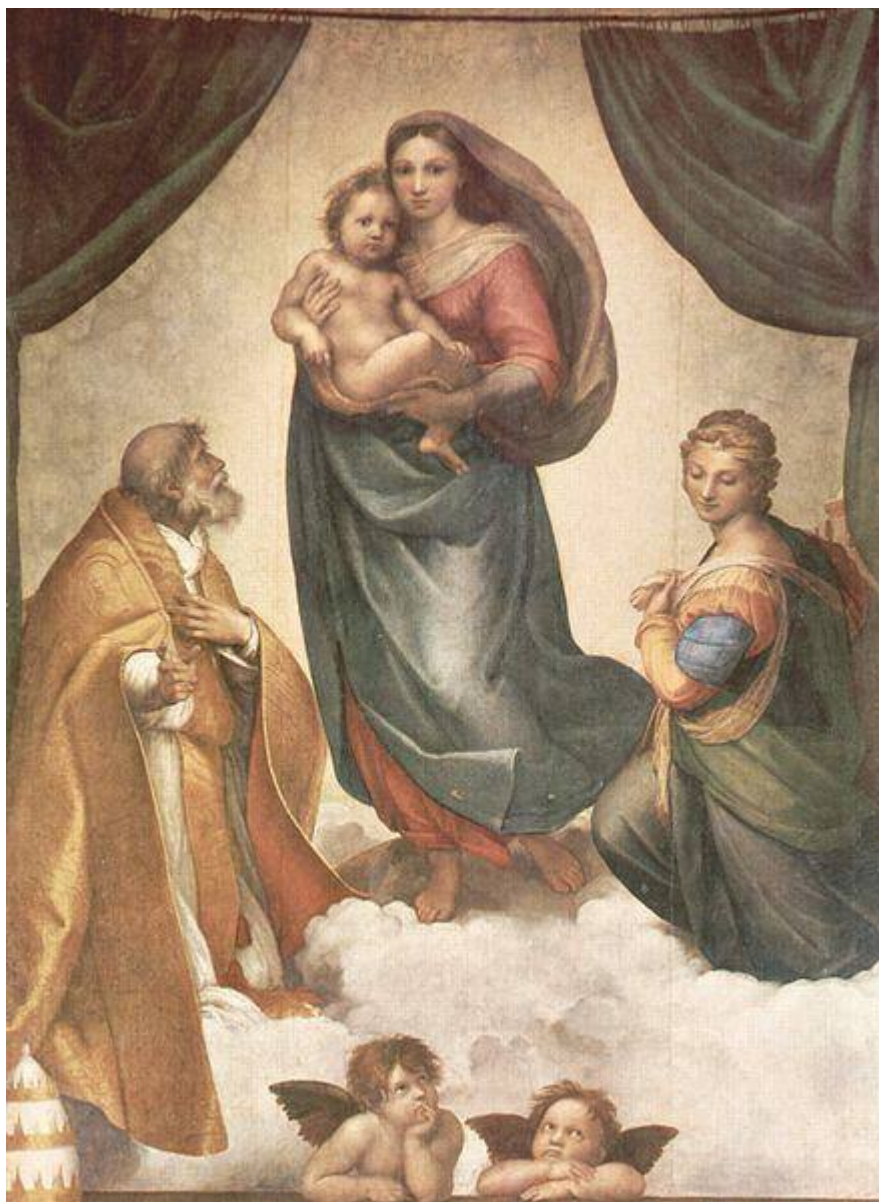
Собор выполнял важнейшую функцию реликвария. Так, в Кёльнском соборе хранятся мощи восточных царей-волхвов, пришедших с дарами первыми поклониться младенцу Иисусу. В кафедральном соборе в Валенсии хранится чаша святого Грааля. В церкви святого Николая в Демре (Мире Ликийской) хранятся мощи Николая-чудотворца, служившего епископом в этой же церкви. В дальнейшем эта традиция хоронить в храме священнослужителей утвердится повсеместно. В Кентерберийском соборе, где был убит епископ Томас, сохранялись, как святыня, его мощи.

Каждый собор, обладая своими реликвиями, привлекал местных прихожан и паломников, желающих поклониться святыням.

Помимо этого, в соборе хранилась церковная утварь, представляющая собой произведения ювелирного искусства.

В католических храмах отсутствует роспись, но есть витражи с религиозными сюжетами, которые, как правило, воссоздают важнейшие события христианской конфессии.

В соборах стены украшали картины величайших художников, которые могли быть посвящены житию местных святых. Так, например, кёльнский художник Стефан Лохнер писал для собора картины на сюжет жития святой Урсулы, местной уроженницы. Караваджо для собора святого Иоанна-крестителя в городе Ла Валета на Мальте написал грандиозное полотно «Усекновение головы Иоанна-крестителя». Примеров можно привести множество, но главное следует иметь в виду, что большинство картин на религиозные сюжеты, которые сегодня находятся в музейных экспозициях, предназначались для храмов. «Сикстинская мадонна» (рис. 3.7) в Дрезденской галерее потому и называется «Сикстинской», что предназначалась для Сикстинской капеллы.



Готический собор поражает своей каменной пластикой. У стен собора нет свободного пространства, он сплошь покрыт каменной резьбой — декоративной и сюжетной. Внутри собора всегда находятся скульптурные изображения святых, иногда относящиеся к различным периодам средневековья. В соборе Парижской Богоматери стену украшает рельеф «Иов и его друзья» (XIII в.), поражающий психологизмом: друзья отнюдь не сочувствуют страдальцу, а скорее злорадствуют.

Крестовую капеллу Кёльнского собора украшает распятие, выполненное по заказу епископа Геро (ум. 976г.), которое считается древнейшим из монументальных распятий в Западной Европе. Христос представлен обычным человеком, принявшим мученическую смерть. В его согбенной фигуре больше страдания, нежели величия. По легенде трещина, расколовшая голову деревянного распятия, вновь закрылась после того, как епископ Геро приложил к ней просвиру. С тех пор распятие признано чудотворным.

Если рассмотреть в готическом соборе все разнообразные произведения изобразительного искусства, то нетрудно обнаружить, что сюжетом почти каждого

становится чудо, но чудо суждено пережить только истинно верующему человеку. Об этом афористично сказал крупнейший поэт средневековой Франции Франсуа Вийон в «Балладе поэтического состязания в Блуа»: «Я сомневаюсь в явном, верю чуду». В сущности, всё средневековье жило ожиданием чудес.

Таково и «Чудо о Теофиле», история произошедшая в церкви в Киликии около 538г. и изображенная в северном портале Собора Парижской Богоматери. Церковный эконом, рассердившись, что кардинал не повысил его в должности, продал душу дьяволу. Однако вовремя опомнился, обратился с молитвой к Мадонне. Богоматерь спасла его от адских мук, отобрав душу грешника у лукавого беса. Этот сюжет, послуживший также для драматического произведения Рютбефа «Чудо о Теофиле», очень показателен для средневекового сознания: если согрешил, поспеши покаяться и будешь спасён.

С изобретением артиллерийских орудий рыцарство постепенно утрачивало свою социальную роль, зато усиливалось бюргерство — горожане, объединявшиеся в ремесленные цеха и купеческие гильдии. К началу XII в. сформировалась бюргерская литература, оппозиционная по отношению к рыцарскому роману и куртуазной лирике. У горожан были свои жанры, а обращаясь к жанрам уже сформировавшимся, горожане их пародировали. Городская культура в известной степени базировалась на карнавальных традициях: горожанам было в значительной мере присуще чувство свободы и независимости, которое возникало в дни празднеств и сопровождалось переодеваниями, игрищами и дурачествами. Вспомним еще раз роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», где избирают не красавицу-королеву, а короля уродов, титул которого без труда достаётся получеловеку-получудовищу Квазимодо.

Известный отечественный ученый М.М. Бахтин открыл целые пласты средневековой карнавальной культуры, которые он оценивал чрезвычайно высоко: «Празднества карнавального типа, как мы уже говорили, занимали очень большое место в жизни средневековых людей даже во времени: большие города средневековья жили карнавальной жизнью в общей сложности до трех месяцев в году. Влияние карнавального мироощущения на видение и мышление людей было непреодолимым: оно заставляло их как бы отрешаться от своего официального положения (монаха, клирика, ученого) и воспринимать мир в его карнавально-смеховом аспекте. Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и «монашеские шутки» («Iosa monacorum»), как называлось одно из популярнейших произведений средневековья. В своих кельях они создавали пародийные или полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке.

Смеховая литература средневековья развивалась целое тысячелетие и даже больше, так как начала ее относятся еще к христианской античности. За такой длительный период своего существования литература эта, конечно, претерпевала

довольно существенные изменения (менее всего изменялась литература на латинском языке). Были выработаны многообразные жанровые формы и стилистические вариации. Но при всех исторических и жанровых различиях литература эта остается — в большей или меньшей степени — выражением народно-карнавального мироощущения и пользуется языком карнавальных форм и символов».

Однако масштаб карнавальных вольностей, думается, преувеличивать не стоит, средневековый человек был глубоко верующим, он свято соблюдал церковный календарь, в котором видное место занимало мученичество и подвижничество святых апостолов и их последователей.

Соединение трагического и комического произошло в драматургических жанрах. В храме служба носила в известной мере театральный характер: убранство храма — декорация, обмен репликами двух полухорий — диалог, библейские тексты сопровождалась музыкой. Иногда во время службы допускалась импровизация. В текст вносились вольности, допускались мизансцены. Такого рода импровизационную драму называют литургической. Однако вскоре представление вынесли на паперть, в инсценировке евангельских эпизодов стали принимать участие не только клирики, но и простые горожане. Так появилась полулитургическая драма.

Грандиозное представление, которое разыгрывалось на городской площади, — мистерия (лат. *mysterium* — таинство). Это могло быть действие о грехопадении Адама и Евы или изображение крестного пути Иисуса Христа. В серьезное драматическое представление стали проникать комические эпизоды. Появился фарс (франц. *farce* — начинка), в котором изображались неверные жёны, мнимые слепые, просящие подаяние, пройдохи-адвокаты, скупые старики и влюбленные вертопрахи. Над ними сочинители фарсов беззлобно посмеивались, потешая зрителей, собравшихся посмотреть мистерии.

Драмой с благополучным финалом был миракль (франц. *miracle* — чудо). В мираклях небесные силы вмешивались в судьбу грешника и спасали его. Таков уже упомянутый миракль «Чудо о Теофиле» Рютбефа (сер. XIII в.). В мираклях нередко действовал Николай-Мирликийский, который спасал тонущих мореплавателей, бесприданницам помогал найти достойных женихов, излечивал хворых и даже разоблачал воров.

Чрезвычайно популярны были в городской среде короткие юмористические рассказы, стихотворные или прозаические, которые во Франции назывались фабль, а в Германии — шванки. В них рассказывалось о всякого рода ловкачах и мошенниках, рисовавших незримые картины, которые видеть мог только благородный человек. Они лечили от всех болезней прахом самого хворого и учиняли всякие другие проделки. Учили, например, осла читать Библию, насыпав между страницами овса. Могли назвать точное расстояние от дома до неба. Кто не верил в точность цифры, тот мог сам проверить её достоверность.

Иногда короткие озорные рассказы объединялись в целые циклы. Так появился «Роман о Лисе», где изображалась вражда горожанина Лиса с рыцарем Волком. Рыжий беспрестанно дурачил серого, а само повествование пародировало рыцарский роман. В нём рыцарские турниры превратились в драки и потасовки, а «прекрасные» дамы, увы, не отличались верностью.

На исходе средневековья жизнь демократизировалась, и это находило отклик в архитектуре городов. Возводятся ратуши — здания, где было сосредоточено управление городом. Они сохраняют стилевые признаки готики, однако выглядят куда более приземленными, да и каменная резьба на фасаде ратуши гораздо скромнее, чем в соборе. Примерами могут служить воздвигнутые в начале XV в. в готическом стиле краснокирпичные ратуши в Ростке, Вернигероде, Госларе, Любеке и других городах Германии. Строятся другие общественные учреждения. Например, бани, появившиеся в Европе после крестовых походов под влиянием культуры Востока.

Рыцарей, вернувшихся из крестовых походов или просто после сражений, надобно было лечить. На исходе средневековья строятся первые специальные лечебные заведения. Характерный образец такого рода сооружения — Госпиталь Святого Духа в Любеке (1210—1230 гг.). Сводчатые залы напоминали храм, однако наряду с парадным входом, где принимали страждущих, имелось огромное закрытое помещение, разделенное на крохотные каморки, где лечили раны и где доживали свой век бездомные вояки. В столице Мальты в городе Лавваллета и сегодня можно видеть построенный на исходе средневековья «Обреж де Кастиль» — лазарет для раненых рыцарей, который тоже служил пристанищем для стариков и хворых. За ними ухаживали члены Мальтийского ордена госпитальеров, славящегося своими лекарями.

Нельзя не упомянуть и о том, что повсеместно в Европе, начиная с XII в., возникают университеты.

Всё это в совокупности подготовило почву для возрождения античных гуманистических традиций.

Переход из одной эпохи в другую был плавным, постепенным, начавшимся в Италии в конце XIII — начале XIV вв.

Великий поэт Данте и гениальный живописец Джотто своим творчеством соединили средневековье с Ренессансом. Сохраняя особенности средневекового видения мира, они вместе с тем сумели заглянуть в будущее человечества.

Джотто ди Бондоне (1267—1336) родился в местечке Веспиньяно близ Флоренции. О жизни его известно мало. Он хорошо знал и достоверно изображал деревенскую жизнь. Некоторые биографы поэтому высказывали предположение, что он родом из крестьянской семьи. Возникла гипотеза, что он был последователем Франциска Ассизского, который, отказавшись от богатства, проповедовал бедность и утверждал, что Бога, растворенного во всей природе, можно постичь особым душевным состоянием, которое вызывает медитация. Поводом послужила ранняя работа Джотто — 28 фресок из жизни основателя францисканского ордена, в церкви в Ассизи. Фрески

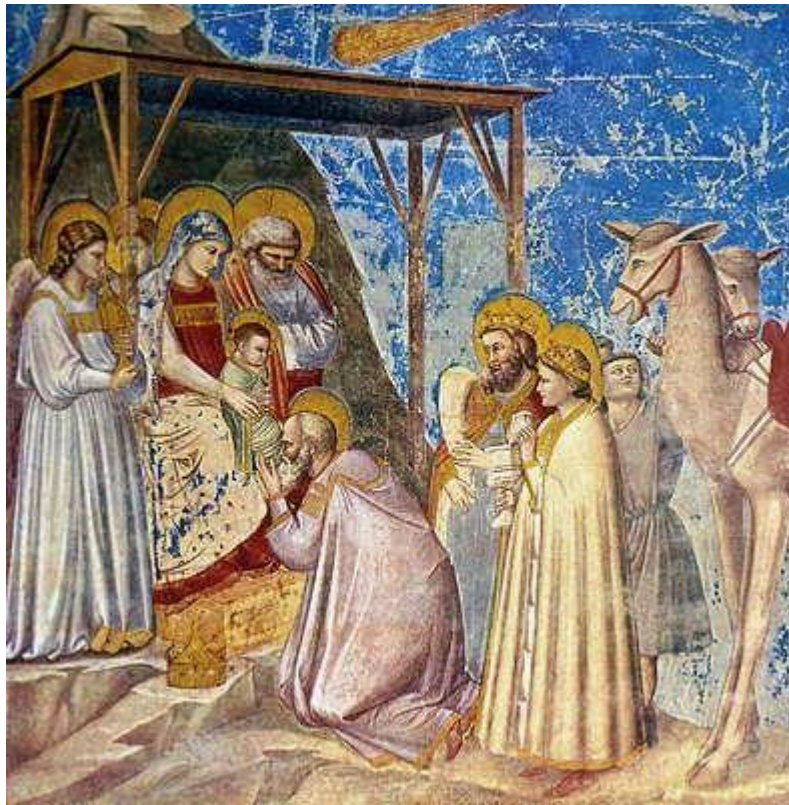
последовательно воссоздают жизнь святого. Вот Франциск отрекается от отца, далее отдаёт нуждающемуся свой плащ, изгоняет демонов, извлекает воду из скалы. Одна из самых ярких и поэтических фресок «Св. Франциск проповедует птицам», где художнику удалось передать удивительное единение человека и природы, что, собственно, приближает его к эпохе Возрождения.

Сам Джотто не был апостолом нищеты, ему свойственен скорее здравый смысл, нежели религиозный экстаз. Следует отметить, что художник, получавший заказы на росписи храмов, никогда не был противником папы и этим разительно отличался от своего современника и земляка Данте.

Джотто побывал в Риме, затем в Падуе, в Римини, украшал храмы мозаиками и фресками. Он купил себе дом во Флоренции близ церкви Санта Мария Новелла, был человеком состоятельным, ведя свои дела весьма успешно.

Самая значительная работа Джотто — фрески в церкви Марии даль Арена в Падуе. В 32 сценах изображена земная жизнь Марии и Иисуса Христа. Он изобразил Богородицу не царицей небесной, как это было принято в готике, а матерью, разделяющей страдания и муки сына. В трактовке последних дней Спасителя ощутима особая задушевность, Его смирение в фресках «Омовение ног» и «Тайная вечеря». Изображая оплакивание Христа, Джотто плавно повторяющимися округлыми линиями воссоздает всеобщую сосредоточенность на событии мирового масштаба. Вместе с тем сын Божий и здесь остаётся человеком. (См. рис. 3.8, 3.9, 3.10)





Джотто получил приглашение от неаполитанского короля Роберта Анжуйского, покровительствовавшего художникам и поэтам, расписать придворную капеллу, в которой должны были находиться портреты знатных особ, написанные Джотто. Увы, они не сохранились, как и многие другие его работы.

Джотто и Данте были знакомы. Возможно, на создание фрески «Страшный суд» повлияла поэма Данте, а единственный более или менее достоверный портрет Данте (рис. 3.11) принадлежит кисти Джотто.



Данте Алигьери (1265—1321) родился во Флоренции, принимал деятельное участие в общественной жизни, был избран одним из приоров — управляющих городом. Однако когда к власти пришли политические противники Данте, он вынужден был отправиться в изгнание. Хотя знаменитого поэта с почестями принимали во многих городах Италии, он тяжело переживал разлуку с Флоренцией. Важнейшим событием духовной жизни поэта была встреча с Беатриче, которая стала для него земным воплощением небесной любви. Имя Беатриче означает дарующая блаженство. Поэтическое творчество Данте стало прославлением идеала, он создал образ, воплощающий веру, мудрость, красоту, справедливость, сострадание — словом все человеческие добродетели.

О любви к Беатриче он впервые рассказал в книге «Новая жизнь» (1292г.), ставшей первой в мире автобиографией поэта. Он повествует о встречах с Беатриче, которых было всего три. Он испытал блаженство, когда лицезрел её прелестный облик. Он пережил страшное горе, когда узнал, что Беатриче умерла. В «Новой жизни» поэзия сочетается с прозой. В сонетах и канцонах он запечатлел её образ, а в прозаических

пояснениях он рассказал о том, что послужило поводом к созданию стихотворения и какую мысль он хотел в нём выразить.

Над «Божественной комедией» Данте работал в изгнании около 20 лет. Поэт назвал свое произведение «Комедия». Это не означало принадлежности к драматическому жанру, во времена Данте комедией называли произведение, начинающееся трагически, но завершающееся счастливо. Потомки назвали творение Данте «*Divina commedia*», выразив тем самым свое восхищение. Поэма состоит из трёх частей: «Ад», «Чистилище», «Рай», соответствуя трём состояниям человеческой души в загробном мире. Каждая часть состоит из 33 песен, помимо этого есть вступительная песнь, которая начинается так:

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусь!
Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
Но благо в нём обретши навсегда,
Скажу про всё, что видел в этой чаще.*

(Перевод М. Лозинского).

Поэма написана терцинами, то есть строфами, каждая из которых состоит из трёх строк, причем рифмуются сначала первая и третья строка, а затем вторая строка в следующей строфе с первой и третьей. Заметим, что в творчестве Данте цифра три имеет особый смысл, связанный с троичностью божества.

Середина жизни по средневековым представлениям 35 лет. Сумрачный лес — образ символический, иллюстрирующий заблуждения человека. Далее появятся три аллегорических зверя, олицетворяющих пороки, слабости и грехи людские. Чтобы направить поэта на путь истинный, милостивая Беатриче, обитающая в раю, послала к нему Вергилия, дабы тот провёл Данте по кругам ада и показал, как караются грешники. Глазами изумленного Данте читатель видит чревоугодников и сладострастников, еретиков и богохульников, обманщиков, льстецов, мздоимцев и предателей. Каждому по грехам уготована кара, которую Данте считает справедливой, но это не мешает ему сострадать обитателям ада. Так, в пятой песне он изображает реальных людей Франческу да Римини и Паоло. Они полюбили друг друга, хотя Франческо была женой брата Паоло. Воображение поэта заставляет их вращаться в ужасающем адском вихре. Карают-то их Данте, но он же и падает без чувств, услышав

исповедь своей героини. Так же и во многих других эпизодах Данте не отступает от средневековых религиозных догм, но гуманистически сочувствует страданиям.

Самое страшное преступление в представлении поэта — предательство. Самые мучительные истязания уготованы Иуде, Бруту и Кассию. К ним Данте, переживший измены и предательства, беспощаден.

В конце поэмы происходит встреча Данте с Беатриче, которая приобщает его Божественному промыслу и вечности.

В искусствоведении принят термин «ducento» — XII век, называемый проторенессансом, то есть тем историческим этапом, вслед за которым непосредственно наступает эпоха Возрождения.

Вопросы для самопроверки

Чем готика отличается от романского стиля?

Сопоставьте образ эпического героя в «Песне о Роланде» и «Песне о моем Сиде».

К какому периоду можно отнести события «Песни о Нибелунгах»?

Что символизирует образ Беатриче в поэзии Данте?

Литература

Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История западно-европейской литературы. Средние века и Возрождение. — М., 2000.

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

Гуревич А.Я. Проблемы средневековой литературы. — М., 1981.

Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. — М., 1984.

Хейзинга И. Осень средневековья. — М., 1988.

4. Эпоха Возрождения: генезис гуманизма, титаны Ренессанса, Шекспир и Сервантес

Начиная с четырнадцатого столетия итальянские художники и поэты обратили свой взор к античному наследию и попытались возродить в своем искусстве облик прекрасного гармонически развитого человека. В числе первых, кто взял за образец произведения древних греков и римлян, были Джотто и Данте, а затем поэт Франческо Петрарка и новеллист Джованни Боккаччо, скульптор Никколо Пизано и живописец Симоне Мартини. Первоначально термином Возрождение или Ренессанс (фр. Renaissance) обозначали культурно-исторический этап, с которого началось изучение античного искусства и литературы, воспринятых как идеальное воплощение внешнего облика и внутренней духовной жизни человека. Понятие «эпоха Возрождения» было введено в научный оборот выдающимся историком искусства Джорджо Вазари в «Жизнеописании великих живописцев, ваятелей и зодчих» (1550).

Принципиальным отличием ренессансного искусства от средневекового явилось воплощение не божественной, а человеческой сущности бытия. Отсюда возникает главный философский принцип эпохи Возрождения — антропоцентризм, согласно которому человек есть центр и высшая цель мироздания.

Поэтому все деятели эпохи Возрождения могут быть названы гуманистами, призванными защищать и прославлять личность от посягательств духовных и светских властей на право человека развивать свои способности и таланты. Выдающийся итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола (1463—1494) посвящал свои трактаты прославлению человеческого достоинства. В уста Всевышнего он вложил следующие слова, обращенные творцом к первому человеку на земле, сотворенному им: «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснения, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени существа животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного — исключительно благодаря твоей внутренней воле» .

Гуманистами впервые была провозглашена суверенность человеческой личности, каждый человек обрел право создать себя, то есть выбрать нужный путь, стремиться к успеху и процветанию, заниматься нравственным самоусовершенствованием, не гнушаться физической привлекательности, но, напротив, выявлять собственное обаяние и искать красоту в окружающем мире.

В эпоху Возрождения устанавливаются новые отношения с Богом, образ которого очеловечивается. Достаточно посмотреть на фрески в ренессансных архитектурных сооружениях, чтобы убедиться в этом. Божество предстает страдающим и размышляющим, физически привлекательным, при этом наделенным национальными чертами, присущими разным странам и народам, в зависимости от того, где трудился над образом творца ваятель или живописец.

Переход от средневековья к гуманизму не был скорым и повсеместным. Начало гуманистическому движению было положено в Италии. Это объясняется тем, что на Аппенинском полуострове более всего сохранилось памятников античности. К тому же Италия была самой развитой страной средневековья. В Италии было больше крупных городов, чем где бы то ни было, а идеи гуманизма могли зародиться только в свободной городской среде. Итальянские купцы совершали дальние торговые экспедиции, мир пред ними раскрывался во всем своем величии и многообразии. Далекие поездки формировали новый тип человека — предприимчивого, деятельного, привыкшего в опасных ситуациях рассчитывать только на себя. Во многих итальянских городах открывались университеты, где наряду с богословием изучались и науки необходимые для жизни. Важнейшими социально-психологическими предпосылками Ренессанса являлись великие географические открытия, изобретение книгопечатания, вытеснение ремесленного хозяйства мануфактурами.

В искусствоведении принята следующая периодизация Ренессанса:

Дученто (XIII в.) проторенессанс;

Треченто (XIV в.) продолжение проторенессанса;

Кватроченто (XV в.) ранний Ренессанс;

Чнквеченто первая половина XVI в. — высокий Ренессанс.

В эпоху Возрождения изменяется само понятие времени и истории. Человечество впервые обретает некую всеобщую цель — «золотой век», навстречу которому оно стремится в поступательном движении. Отсюда происходит формирование утопического сознания, нашедшего свое выражение в жанре утопии (Томас Мор, Франсуа Рабле).

Современная система жанров литературы и искусства в значительной мере оформилась в период Ренессанса. Интерес к внутреннему миру человека и его внешним проявлениям находит свое выражение в жанре портрета. Изучение человека, как правило, начиналось с себя самого, вследствие этого широкое распространение получил автопортрет. Гениальные ренессансные живописцы Леонардо да Винчи, Рафаэль, Дюрер, Караваджо оставили потомкам свои изображения, будучи глубоко уверены в том, что их внешний вид будет привлекать внимание спустя столетия. Они не ошиблись, вглядываясь в их автопортреты, зритель стремится постичь внутренний мир гения.

Своего рода аналогом автопортрета в литературе можно считать лирическую поэзию. Лирика Франческо Петрарки, Пьера Ронсара, Уильяма Шекспира, Луиса Камюэнса интерпретировала их внутренний жизненный опыт, однако ценители их лирики узнавали в стихах поэтов не только и не столько авторов, сколько самих себя, обнаруживая совпадение и сходство в горестях и в радостях. Лирика субъективна, но вместе с тем лирическая поэзия способна в эмоциональном порыве стать

объединителем людей. В эпоху Возрождения главным жанром лирики был сонет. Все перечисленные выше поэты писали сонеты, им удавалось в четырнадцати строках сонета передать творческую устремленность, мечту о поэтическом бессмертии, обретение любви и утрату возлюбленной. Этапы Ренессансной сонетной лирики четко выражены А.С. Пушкиным в первом четверостишии его стихотворения «Сонет»:

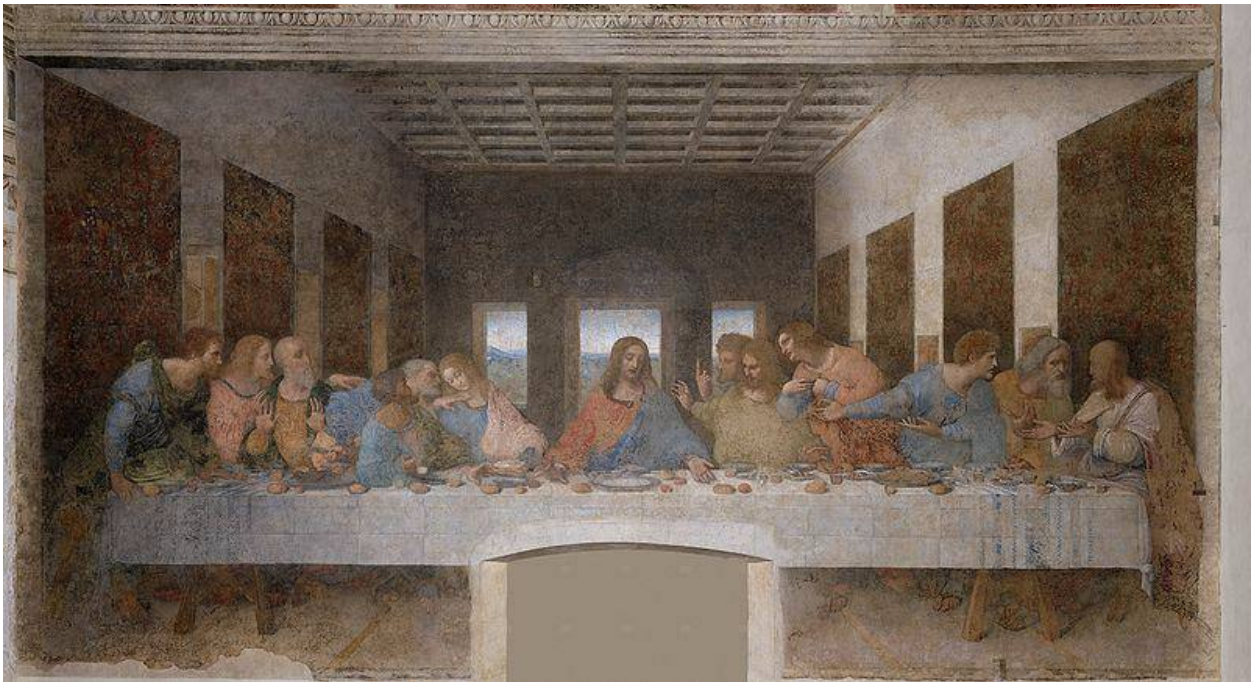
*Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысли Камознс облакал.*

Эпохе Возрождения человечество обязано возникновением романа. На смену средневековому рыцарскому роману с его немыслимой фантастикой приходит изображение реальности, пропущенной сквозь призму иллюзий и фантазий. «Дон Кихот» Сервантеса первый реалистический роман, воплотивший эпос частной жизни на широком фоне объективной действительности. В романе героем выступает отдельный человек, биография которого неразрывно связана с историей, формирующей его личностное сознание. Роман — большая эпическая форма, которой в литературном процессе предшествовала малая эпическая форма — новелла, ведущая свою родословную от средневековых французских фавль и немецких шванков. Сохраняя их событийность, новелла в эпоху Возрождения обретает более конкретную обрисовку характеров всех участников необычных происшествий, психологическую мотивированность поведения.

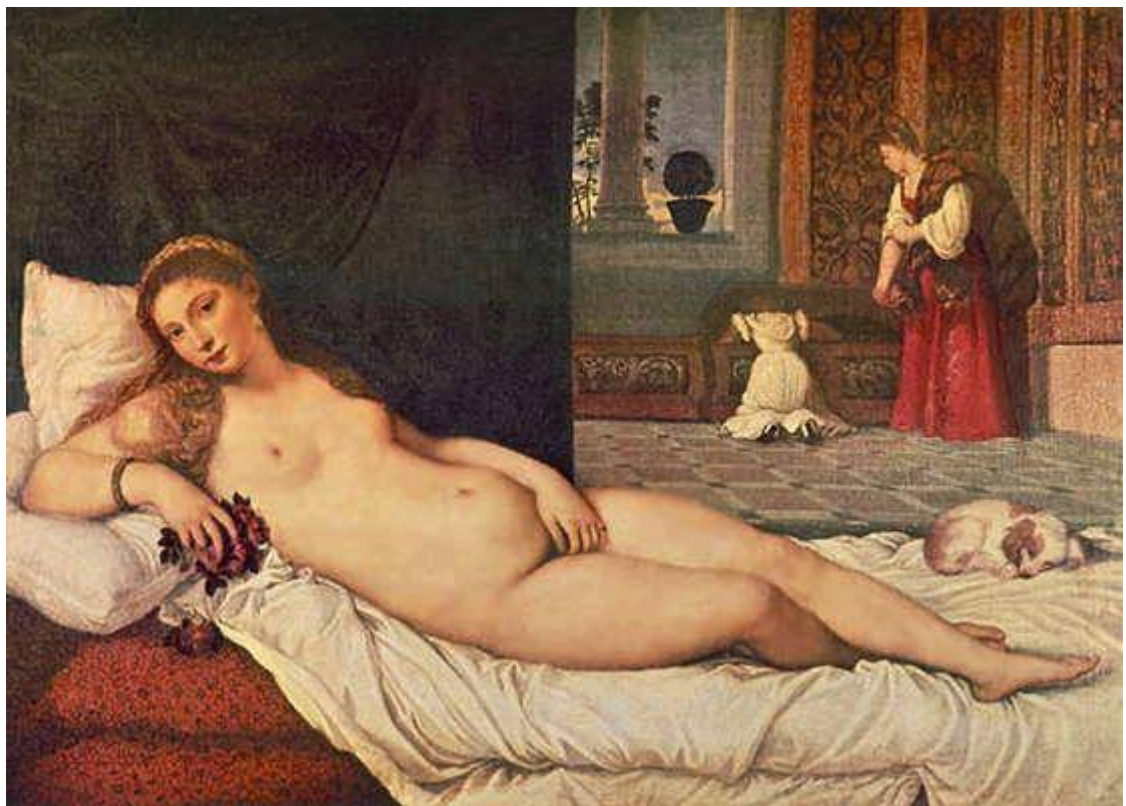
Новелла и роман в эпоху Возрождения тесно между собой взаимодействуют: циклы новелл, объединенных одним героем, способствовали формированию романного жанра, а в текст романа включались нередко вставные новеллы.

В эпоху Возрождения предстояло заново возникнуть драматическим жанрам. В средние века связь с античной драматургией прервалась. В мистериях и мираклях ставились и разрешались религиозные конфликты. В ренессансной драматургии конфликтом становятся взаимоотношения героя с окружающим миром и самим собой («Гамлет» Шекспира).

Если искусство слова в эпоху Возрождения тесно соприкасается с окружающей действительностью, черпая сюжеты из современной повседневности (Д. Боккаччо) или исторических источников (Шекспир), то в изобразительном искусстве преобладает религиозная проблематика («Тайная вечеря» Леонардо — рис. 4.1, «Динарий кесаря» Тициана, «Несение креста» Веронезе).



Это в значительной мере объясняется тем, что именно церковь выступала заказчиком. Однако евангельские сюжеты наполняются конкретными наблюдениями художника, его реальным жизненным опытом, происходит обмирщвление религиозных тем, зачастую небесное сходит на землю, обретая современную конкретику. (См. рис. 4.2, 4.3]





На полотнах ренессансных художников мир прекрасен, а человек идеален. Даже страдание не искажает светлый образ святого Себастьяна, пронзенного стрелами, которого так любили изображать ренессансные мастера. В знаменитой скульптуре Микеланджело образ Давида (рис. 4.4)



соединяет в себе героическое начало и эстетическое совершенство человека. Историки искусства характеризуют творческий метод писателей и художников эпохи Возрождения как прекрасный реализм. Однако было бы наивным представлять себе реальную жизнь четырнадцатого-пятнадцатого столетий похожей на полотна Рафаэля или комедии Шекспира. Жизнь в эпоху Ренессанса изобиловала кровавыми событиями, в ходе политических интриг в ход пускали кинжалы, мечи, яд. Ренессансная свобода

имела свою обратную сторону. Свободный правитель Флоренции или Венеции не гнушался обмана и клеветы, дабы подавить сопротивление политических противников. Наиболее красноречиво философия антигуманизма была сформулирована итальянским политическим публицистом и историком Никола Макиавелли в его трактате «Государь» (1513): «Как похвально было бы для Князя соблюдать данное слово и быть в жизни прямым, а не лукавить, — это понимает всякий. Однако опыт нашего времени показывает, что великие дела творили как раз князья, которые мало считались с обещаниями, хитростью умели кружить людям головы и в конце концов одолели тех, кто полагался на честность».

Шекспировские персонажи — Ричард III, Макбет, Яго — следуют наставлениям Макиавелли, не будучи непосредственно знакомы с его сочинениями. Но гуманизм на исходе эпохи Возрождения переживает кризис. Свобода воли была обращена во зло на подавление и истребление тех, кто не подчинялся сильной власти, тогда как начало Ренессанса было преисполнено радостных надежд на освобождение человека от духовных пут средневековья.

Возрождение в Италии. Франческо Петрарка (1304—1374) — первый европейский гуманист (см. рис. 4.5, 4.6).



Его отец, как и Данте, незадолго до рождения поэта был изгнан политическими противниками из Флоренции. Будучи нотариусом, отец хотел, чтобы Франческо тоже стал юристом. Петрарка изучал право в университетах Монпелье и Болоньи. После смерти отца по его собственному признанию он отправил все юридические сочинения в длительное заточение. Приняв духовный сан, он в 1330 г. поступил на службу к

кардиналу Джованни Колонна. В качестве его секретаря Франческо Петрарка сопровождал кардинала в поездках во Францию, Фландрию, Германию.

Круг интересов Петрарки был необычайно широк. Он собирал и изучал древние манускрипты, прекрасно знал сочинения греческих философов и поэтов. Знаком был и с трудами отцов церкви. Подобно греческим мудрецам, он стремился к физической привлекательности. Не сомневаясь в том, что будущее поколение ценителей поэзии станет интересоваться не только его стихами, но и его личностью, он написал «Письмо к потомкам», в котором обстоятельно рассказал о своем жизненном пути. Каков он был, Петрарка? По его словам, в молодости был не слишком силен, но весьма ловок. Цвет кожи у него был между бледным и смуглым, зрение долго оставалось зорким. Внешностью своей он не хвастался, но полагал, что в молодые годы был привлекательным. Следуя заветам древних, итальянский гуманист считал, что тот не мудрец, кто не знает себя. Поэтому все его творчество основывалось на глубоком самопостижении, что помогало ему понять все человечество. Петрарка был коронован королем поэтов и был увенчан лавровым венком на римском форуме в 1342г. Однако основоположника итальянского гуманизма нередко мучили сомнения и терзал и стыд. Не слишком ли он жаждет славы и поклонения? Не много ли забот он уделяет мирским делам, забывая о суде Божьем? Своими сомнениями он поделился в трактате «О презрении к миру», написанном в форме вымышленного диалога, который ведут поэт и Блаженный Августин (353—430). Христианский вероучитель упрекает автора за суетность, за забвение господних милостей, за увлечения телесной красотой, за страстную любовь к донне Лауре. Петрарка признает себя виноватым, но в оправдание вопрошает: «Разве не любовь правит миром?».

Прижизненную славу Франческо Петрарка стяжал своей поэмой «Африка» (1342). Следуя за вергилиевой «Энеидой» он создает на латинском языке пространное повествование о войнах между древним Римом и Карфагеном, на фоне которых развернута трагическая история любви карфагенской царевны Софонисбы и африканского вождя Массиниссы. Поэма осталась незавершенной, а с течением времени — забытой.

В памяти потомков Франческо Петрарка остался автором «Книги песен», над которой он работал начиная с первой встречи с Лаурой вплоть до самой смерти. Поэт оставил такое свидетельство: «Лаура, именитая своими доблестями и долгое время прославленная в моих стихах, впервые предстала моим взорам в лета моей ранней юности, в 1327 году, утром, 6 апреля в церкви св. Клары в Авиньоне; и в том же городе того же месяца и в то же день и час 1348 года этот светоч был отнят у нашего света, когда я был в Вероне, не ведая моей судьбы».

Лаура де Нов происходила из знатной семьи, в семнадцать лет в 1325г. вышла замуж за Уго де Сада, была матерью одиннадцати детей. Умерла в страшный год, когда по всей Европе прокатилась эпидемия чумы. Она не ведала того, что вдохновила гения поэзии и обрела бессмертие. Поэт искусно обыгрывает имя возлюбленной Laura, ставя

его в один ряд с такими образами-символами, как *lauro* (лавр) *l'auro* (золото), *l'aura* (ветер).

По давней средневековой традиции это была любовь издалека. Не стремясь стать возлюбленным Прекрасной дамы, поэт жаждал прославить земной символ небесной любви.

Как и Беатриче у Данте, Лаура в стихах Петрарки олицетворение духовного совершенства, мудрости, любви. Но образы возлюбленных у поэтов имеют одно существенное отличие. Беатриче — прекрасна, Лаура — красива. У Данте мы не найдем описания внешнего облика, тогда как Петрарка замечает белизну ее рук, золото волос, легкую походку. Портрет Лауры реальнее и конкретнее, но главное внимание по-прежнему уделяется не страсти, а добродетели.

«Книга песен» состоит из двух частей: «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры». В первой части звучат признания, сколь счастлив поэт, лицезреющий Лауру. Лирика Петрарки носит медитативный характер, в стихах отсутствует событийность, он размышляет, что такое любовь и почему любовь делает влюбленного одновременно счастливым и глубоко несчастным:

*Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дол тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!
Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,
Как глубоко пронзен стрелой, что метил
Мне в сердце Бог, тайком родящий нас!*

(Пер. Вяч. Иванова).

Франческо Петрарка открыл диалектику чувств, соединяющих радость со страданием. Во второй части поэт самочинно, подобно Данте, канонизирует возлюбленную, соответственно образ ее обретает черты святости. Уход Лауры из жизни — это не только горе поэта, но и сама природа продолжает скорбеть и хранить о ней память.

«Книга песен» включает 317 сонетов, 29 канцон, 9 секстин, 7 баллад и 4 мадригала. В большинстве своем это стихи о любви, однако Петрарке не чужда была патриотическая проблематика. В знаменитой канцоне «Моя Италия» он горюет о разорении страны, вызванном междоусобицами.

Франческо Петрарка открыл лирику своего времени. Заслугой его является то, что он продемонстрировал безграничные возможности сонета. Многочисленные его

подражатели и продолжатели — их обычно называют петраркистами — культивировали жанр сонета, варьируя в своем творчестве мотивы платонической любви.

Джованни Боккаччо (1313—1375) (рис. 4.7)



при жизни не завоевал у своих современников того признания, какое он получил впоследствии. Автор «Декамерона» вошел в историю мировой литературы как создатель жанра новеллы.

Свои молодые годы он провел в Неаполе при дворе короля Роберта Анжуйского, в побочную дочь которого он был влюблен. Марии д'Аквино Боккаччо посвящает первые свои произведения, в том числе и сонеты.

В ряде юношеских произведений будущий новеллист осваивает уже сложившиеся жанры античности и средневековья. Так, поэма «Амето» (1342), рассказывающая о встрече пастуха Амето с двенадцатью нимфами, которые олицетворяют человеческие добродетели, представляет собой пастораль. Написанная автором поэма «Фьезоланские нимфы» (1344) — аллегория, повествующая о возникновении Флоренции на холмах, где в древности резвились нимфы. «Элегия мадонны Фьяметы» (1345) тяготеет к жанру исповеди. Это грустное повествование о судьбе покинутой женщины. Характерно, что уже в ранних произведениях Боккаччо избирает любовные сюжеты, а в их трактовке следует традициям Овидия и куртуазных поэтов.

«Декамерон» (1348—1353) — по-гречески — десятидневник. Семь флорентийских красивых девушек и трое благовоспитанных юношей укрываются на загородной вилле от эпидемии чумы. Они проводят в уединении десять дней. Каждый рассказывает ежедневно по одной забавной, трогательной или поучительной истории. Всего в «Декамероне» получилось сто новелл. Обрамление несет в себе важный смысл. Оптимистическое содержание большинства новелл контрастирует с атмосферой чумного города. Автор внушает мысль: помня о смерти, радуйся жизни.

Компания молодежи выступает в роли рассказчиков, тем самым Боккаччо подчеркивает, что новеллы — не плод фантазии автора, они существовали до сочинителя, они реальны и изначально бытовали в городской среде. Автор берет на себя роль беспристрастного повествователя. Сами же рассказчики являют собой идеальные натуры, они лишены характерности, а само их времяпрепровождение — утопия в хаосе смерти.

Сюжеты «Декамерона», действительно, не всегда принадлежат Боккаччо. Он брал их из анонимных источников — восточных легенд, сказок, анекдотов, но переносил в современную Италию.

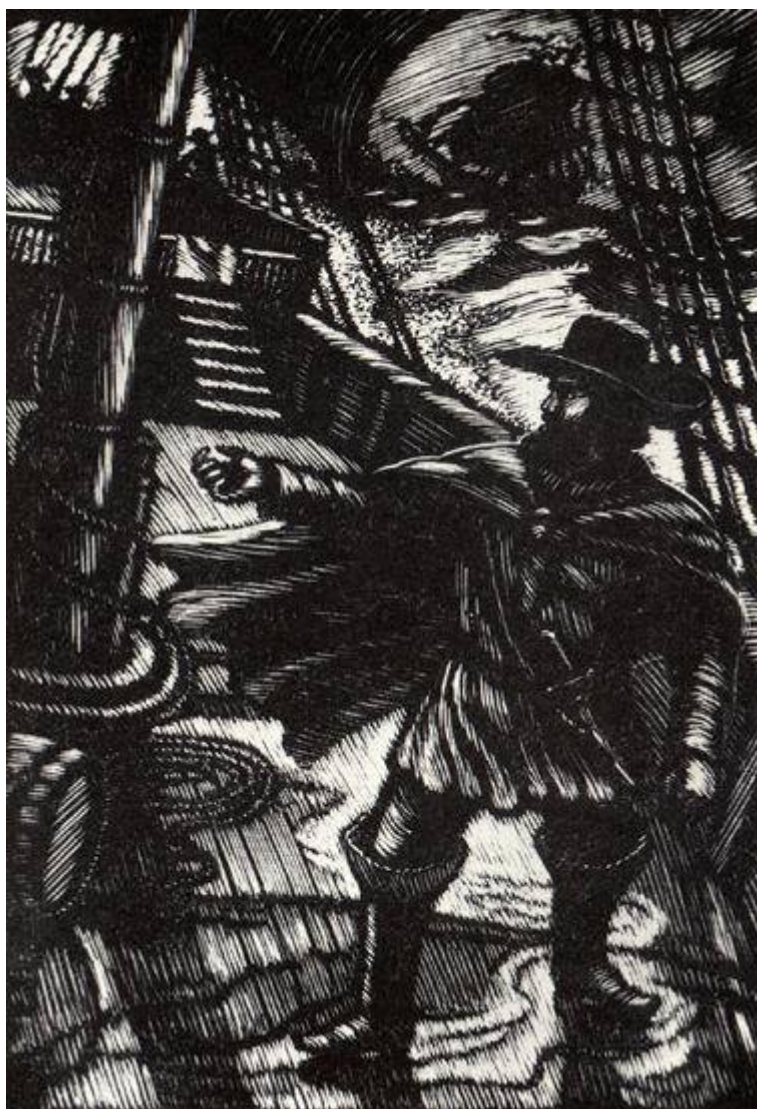
Новелла — рассказ о каком-то неслыханном происшествии. Значительная часть «Декамерона» посвящена любовным приключениям. Во многих случаях речь идет о грубой чувственной любви, чуждой каких-либо запретов и догм. Таковы в большинстве своем новеллы седьмого дня, в которых говорится о проделках неверных жен, а также новеллы восьмого дня, в которых мужья состязаются с женами в разного рода хитростях. В этих сюжетах ощутима тема средневековых фарсов и фавль. Более соответствуют духу Ренессанса новеллы, в которых рассказывается о том, как страсть облагораживает влюбленного. Такова, например, первая новелла пятого дня о Чимоне, который под влиянием любви к Ифигении обретает духовное совершенство. О самоотверженной любви рассказывается в девятой новелле пятого дня, в самой последней — сотой новелле и многих других.

В «Декамероне» много антиклерикальных анекдотов. Любовных утех добиваются разного рода хитростями монахи и священнослужители. Автор осуждает их не за тягу к наслаждению, а за ханжество и лицемерие. В сатирических новеллах комический эффект создается за счет того, что проповеди церковников расходятся с их постулатами. Положительным героем многих новелл выступает деятельный, предприимчивый человек, который подвергаясь разного рода испытаниям, выходит из них победителем за счет своего ума и воли к жизни. Таковы злоключения новелл пятого дня, в которых героям удается перехитрить фортуна.

В «Послесловии автора» Боккаччо, предвидя возможные упреки критиков в чрезмерной откровенности новелл, оправдывается тем, что он стремился развлечь своих читателей незамысловатыми веселыми историями. Своей цели он достиг. Сотней новелл он представил яркую картину жизни, в которой всему находится место: любви и ненависти, испытаниям и наслаждениям, вере и суевериям, а главное жизни во всех ее проявлениях.

Вслед за «Декамероном» в Италии и в других странах новелла становится ведущим прозаическим жанром. Новеллы по образу «Декамерона» создают Франко Сакетти (ок. 1330—1400), Томазо Гвардато, писавший под псевдонимом Мазуччо (1410 или 1415—1475), Матео Банделло (ок. 1485—1561), новелла которого о любви юных веронцев Ромео и Джульетты получила благодаря шекспировской трагедии мировую известность. У итальянского новеллиста Джеральди Чинтино (1504—1573) Шекспир

позаимствовал сюжет трагедии «Отелло». Опираясь на опыт Джованни Боккаччо новеллистические циклы «Кентерберийские рассказы» (рис. 4.8)



создает в Англии Джеффри Чосер (ок. 1340—1400) и во Франции «Гептамерон» Маргарита Наваррская (1492—1549).

На протяжении XV—XVI вв. Италия продолжала оставаться разделенной на ряд самостоятельных городов-государств. Власть в Милане принадлежала военачальнику Сфорца, а впоследствии другим кондотьерам, которые установили тираническое правление. В Ферраре от поколения к поколению передавалась власть аристократическому семейству д'Эсте, которое покровительствовало знаменитым итальянским поэтам — Маттео Боярдо — создателю поэмы «Влюбленный Роланд» (1486) и Лодовико Ариосто, продолжившему повествование о любовных приключениях героя французского эпоса в грандиозной поэме «Неистовый Роланд» (1532). Драматически складывались отношения с семейством феррарских герцогов д'Эсте поэта Торквато Тассо, который, следуя за античным Гомером и Вергилием, создал поэму о походах крестоносцев «Освобожденный Иерусалим» (1575).

Во Флоренции власть принадлежала семейству банкиров Медичи. Подражая античным правителям, Козимо Медичи создал Платоновскую Академию, в которой

изучалось наследие греческого философа, что было вызовом официальному христианскому вероучению. Неоплатонизм повлиял на изобразительное искусство, в частности на живопись Сандро Боттичелли (1446—1510). На своих знаменитых полотнах «Мадонна с младенцем» («Magnificat») «Мадонна на троне с ангелами» он изображал молодых нежных женщин, нашедших свое счастье в материнстве. Их внутренняя жизнь полна созерцательности и таинственности. Боттичелли выражал флорентийский неоплатоновский дух — энтузиазм, вызванный ностальгией по утраченной навсегда античной гармонии духа и тела. Языческой мифологией овеяна его «Аллегория весны» (рис. 4.9),



написанная по заказу семейства Медичи. Картина воссоздает смену времен года, неизбежность отступления весеннего расцвета природы под власть законов времени. С античным мифом связан замысел одной из самых известных картин Боттичелли «Рождение Венеры» (рис. 4.10).



Венеру, выходящую из морской глади, два зефира ветрами направляют к земле, в то время как Весна накрывает ее своим плащом. Боттичелли утверждает мысль неоплатоников: красота рождается из союза духа и материи, идеи и природы. Свое восхищение «Божественной комедией» Данте Сандро Боттичелли выразил в иллюстрациях к поэме.

Высший расцвет Флорентийской республики во второй половине XVI в. связан с правлением Лоренцо Медичи, прозванным Великолепным. Он сам обладал ораторским и поэтическим даром, но умел ценить талант окружающих его поэтов и художников. Лоренцо Великолепный приблизил к себе поэта и драматурга Анджеоло Полициано, философа-гуманиста Пико делла Мирандолу, живописца, скульптора архитектора и поэта Микеланджело Буонарроти (1475—1564), который начинал как ваятель. В кружке Лоренцо Великолепного оценили его рельеф, изображающий борьбу Геракла с кентаврами, а изваяние спящего амура скульптор выдал за античный подлинник, и ему поверили, настолько совершенным было его творение. Место первого итальянского скульптора он завоевал своим изваянием Pieta (рис. 4.11), — изображающим Богоматерь с мертвым Христом на коленях.



Возле галереи Уфиции, где собраны шедевры Ренессанса, была установлена мраморная скульптура Давида, победившего Голиафа. Поразительное мастерство

Микеланджело проявилось в том, что гигантская фигура была высечена из цельной глыбы мрамора. Отсюда и пошло знаменитое определение искусства ваяния: скульптор из материала устраняет все лишнее, оставляя только образ.

В начале XVI в. Микеланджело был вызван папой Юлием II в Рим, где им было создано по его заказу множество скульптур и рельефов, в том числе и его гробница, украшенная статуями библейских пророков. Вскоре папа охладел к сооружаемой ему усыпальнице, посчитав это дурной приметой. Взамен он повелевает Микеланджело украсить потолок Сикстинской капеллы. Не занимавшийся прежде живописью мастер расписывает шестьсот метров поверхности грандиозным циклом фресок «Страшный суд», представляющим собой грандиозную мистерию сотворения мира и человека.

На склоне лет Микеланджело посвящает себя архитектуре. Безвозмездно для славы Божьей он руководит сооружением собора Святого Петра в Риме, но смерть прервала работу.

Любовь шестидесятилетнего Микеланджело к знаменитой поэтессе Виттории Колонна вызвала в нем талант стихотворца. Свои чувства он выразил в цикле сонетов, ей посвященных:

*Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть.*

(Пер. Ф. Тютчева).

В то же самое время, когда Микеланджело создавал фрески Сикстинской капеллы, Рафаэль по поручению папы Юлия II расписывал станцы (покои) дворца в Ватикане. Следуя средневековой традиции, он изобразил аллегорические фигуры, символизирующие богословие, философию, поэзию и юриспруденцию. Рафаэль придал живую конкретность отвлеченным понятиям, наделив их ренессансной яркостью. Так в знаменитой фреске «Афинская школа» на фоне грандиозного Храма Науки он изобразил ученых мужей древности Платона, Аристотеля, Евклида, Пифагора, Эпикура, включив в общество античных мудрецов и себя, что должно было выразить преклонение самого Рафаэля перед античной культурой и связь с нею ренессансного гуманизма.

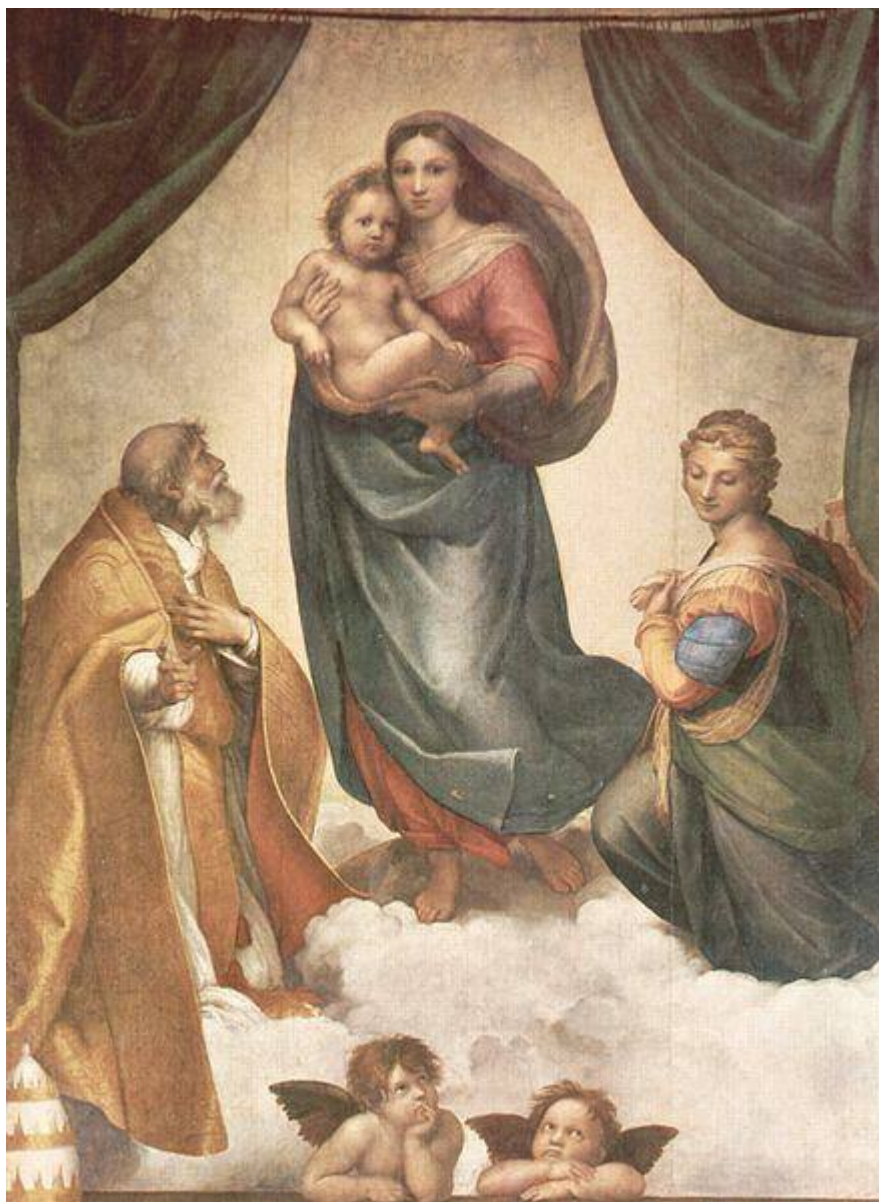
Копии станц Рафаэля можно увидеть в Эрмитаже, так же как и его раннюю работу «Мадонна Констабиле» (рис. 4.12),



написанную, когда ему не было еще семнадцати лет. Но уже в этой картине проявляется присущий всему творчеству Рафаэля тонкий лиризм. Мадонна предстает в облике совсем юной наивной девушки, с ее образом удивительно гармонирует весенний пейзаж.

Контуры биографии Рафаэля хорошо известны. Он прожил ровно тридцать семь лет. Родился 6 апреля 1483 года и умер 6 апреля 1520 года, тоже в страстную пятницу. Он был восьмилетним, когда умерла его мать, одиннадцатилетним, когда ушел из жизни и отец, — живописец при дворе урбинского герцога. На стене мастерской отца Рафаэля Джованни в их урбинском родовом доме сохранилась фреска — портрет матери Рафаэля с маленьким сыном. Будучи во Флоренции Рафаэль пишет свой автопортрет, когда ему было чуть более двадцати лет. Пышные волосы обрамляют голову, шея открыта. Задумчивый взгляд обращен к зрителю, но мысль художника направлена вовнутрь. Автопортрет предельно лаконичен, внешние подробности сведены к минимуму, смысл автопортрета в передаче духовной целеустремленности молодого гения. Недаром биограф Джорджо Вазари характеризовал Рафаэля как ласкового, доброжелательного юношу, которого природа наградила безмерной добротой и скромностью. Черты характера Рафаэля нашли отражение в его мадоннах, которых Вазари метко назвал «прекрасными сестрами Рафаэля». Очарование и доброта объединяют модели с их автором.

Шедевром Рафаэля признан алтарный образ Богоматери «Сикстинская Мадонна» (рис. 4.13),



которая была написана для алтаря святого Сикста в церкви бенедиктинцев города Пьяченца лет за пять-шесть до кончины художника. Ныне «Сикстинская Мадонна» хранится в Дрезденской галерее. На пышной подушке облаков коленопреклоненны христианские мученики старый папа Сикст II и юная прекрасная святая Варвара, расположенные симметрично, они с умилением устремляют свои взоры на ступающую среди облаков Богоматерь. Идеальная фигура Марии овеяна серебряной дымкой. Три фигуры образуют треугольник, сомкнутость и единство их усилены отдернутым в верхних углах картины занавесом. Образ Царицы небесной исполнен земной, жертвенной любви, она — наставница и защитница людей, она — мать, которой предстоит величайшее испытание на земле. Вот почему ее взгляд исполнен светлой печали. Описывая свое итальянское путешествие в книге прозы «Пространство Эвклида» Кузьма Петров-Водкин говорит: «К Рафаэлю приходишь как на отдых. Эта нежная ясность, детская гениальная шаловливость с цветом и формой, то беззаботно жизнерадостная, то задумчивая и грустная — она обезоруживает вас, отпускает напряженные мускулы. Как совершенный в своих силах, Рафаэль не боится

композиционных канонов. Не страшно и просто было бы жить в рафаэлевском живописном пространстве: ни один персонаж не обидел бы вас и принял бы в свою среду, и у вас не явилось бы мысли потревожить их раздумий».

Леонардо да Винчи (рис. 4.14)



(1452—1519), прозванный так по месту своего рождения в горной деревушке Винчи неподалеку от Флоренции,— гениальный итальянский живописец, зодчий, инженер, оптик, является одним из прославленных титанов эпохи Возрождения. История знает немного примеров такого полного и богатого развития личности.

Первоначальные навыки рисования Леонардо приобрел в мастерской флорентийского скульптора и художника Андреа де Вероккьо (1435—1488), на картине которого, изображающей крещение Христа, ученик нарисовал одного из ангелов и, возможно, пейзаж на заднем плане.

В 1481г. монастырь Сан-Донато в Скопето заказал картину на тему поклонения волхвов, которая осталась незавершенной. Отказавшись от бытовой детализации, молодой мастер сосредоточился на изображении круга людей, вовлеченных в событие, которое повернет развитие человечества. Вдали видны руины, на фоне которых сражаются люди, что представляет собой намек на рушащийся мир язычества и предстоящую борьбу последователей Христа за души верующих. Сгруппировавшиеся вокруг Девы Марии и младенца Христа пришельцы охвачены экстатическим волнением, каждый из них по-своему переживает казалось бы обычное событие — рождение младенца — как всемирноисторическое.

По приглашению миланского правителя Лодовико Моро Леонардо покидает Флоренцию, не закончив работу над «Поклонением волхвов». Незавершенная картина хранится в галерее Уффици во Флоренции.

В Милане Леонардо основал Академию живописи, окружив себя талантливыми учениками, которые нередко копировали шедевры мастера, благодаря чему некоторые утраченные работы дошли до нас в копиях. Он руководил также постройкой Миланского собора.

К миланскому периоду относится сооружение колоссальной конной статуи герцога Франческо Сфорца. Современники признавали ее чудом ваяния, однако в

1499г. еще до завершения памятника он был разрушен французскими войсками во время вторжения иноземцев в Милан.

Сохранились лишь проекты и эскизы в Виндзорской королевской библиотеке.

Драматично сложилась судьба другого шедевра Леонардо — фрески «Тайная вечеря» (рис. 4.15)



в трапезной доминиканского монастыря Санта Мария дела граце. Написанное масляными красками на стене монументальное создание гения плохо сохранилось, а неудачная реставрация только усугубила потери. В этом произведении необычайно ярко проявляется психологизм автора: на слова Христа о том, что за столом присутствует предатель, все двенадцать учеников реагируют с поразительным разнообразием. К миланскому периоду относится картина «Мадонна в гроте». В этом традиционном евангельском сюжете восхищает талант Леонардо в создании перспективы: сюжет как бы обращен вдаль пространства — в будущее.

В 1503г. Леонардо да Винчи вернулся во Флоренцию. По заказу совета Леонардо писал на конкурс, состязаясь со своим современником Микеланджело, для залы совета большую картину, изображавшую битву флорентийцев с миланцами при Ангиари в 1440г. Следует заметить, что сами по себе политические конфликты мало занимали художника-баталиста. Эта картина так же осталась в эскизах, до нас дошел лишь центральный фрагмент, запечатлевший схватку всадников за обладание штандартом.

Во Флоренции была создана картина, которая считается по праву самым известным во всем мире произведением живописи. Это Мона Лиза («Джоконда», рис. 4.16),



— портрет знаменитой красавицы того времени — супруги богатого флорентийца Франческо дель Джоконды, породивший множество легенд. Сама загадочная улыбка молодой прекрасной дамы инициировала всевозможные версии, связанные с портретом. Легенды мало похожи на правду, замечательно в этом шедевре Леонардо тончайшее мастерство в передаче внутреннего мира Моны Лизы, которая поражает своим спокойствием, согласием с миром природы и людьми, веками всматривающимися в ее портрет.

В 1509г. французский король Людовик XII пожаловал Леонардо звание придворного художника. Леонардо по заказу короля пишет парные картины «Святая Анна» и «Святой Иоанн», которые попадают в Лувр. В 1515г. Леонардо в свите французского короля Франциска I из Флоренции едет в Париж. Во Франции Леонардо да Винчи встречен с почестями, однако работал он на чужбине мало. Он умер в замке Сен-Клу близ Амбуаза.

Итальянское искусство и литература оказали огромное влияние на развитие Ренессанса во Франции, в северных странах, а затем и в Англии и Испании. Просвещенные читатели всей Европы знакомились в переводах и переложениях с произведениями итальянских поэтов и новеллистов; с картин знаменитых итальянских живописцев делались гравюры, которые имели самое широкое хождение. Художники северной Европы устремлялись в Италию, чтобы воочию увидеть памятники античности и шедевры современных мастеров.

Французские и испанские короли пытались подражать в роскоши и меценатстве некоронованным властителям Флоренции. Они окружали себя даровитыми живописцами и поэтами, которые увековечили их облик и деяния на портретах и в

хвалебных виршах. Однако заря Ренессанса была омрачена религиозной рознью: борьба католиков и протестантов казалась нескончаемой. Поводом для кровопролитий были не столько церковные догмы, сколько причины материального свойства: борьба за власть, перекраивание географических карт, усиление касты собственников, вступивших в схватку с наследственной военной аристократией.

Но чтобы побоище стало всеобщим, надо было одурачить тысячи верующих, разделить паству на сторонников папы и протестантов. Инициатором борьбы с Ватиканом выступил Мартин Лютер (1483—1546). Ревностно изучая Библию, августинский монах пришел к мысли, что путь к спасению души только в вере и не зависит от того, сколь усердно верующий соблюдает католические обряды. Христианин сам по себе обладает божественной благодатью без церковного посредничества, его долг в самостоятельном следовании божественному промыслу. Всякая достойная мирская деятельность есть не что иное, как служение Господу. 31 октября 1517 года в Виттенберге он прибил к дверям местной церкви 95 тезисов, которые вскоре стали известны по всей Германии и всюду были встречены с пониманием. Лютер выступил против отпущения грехов церковью посредством индульгенций, продажа которых приносила немалый доход Ватикану. Лютер протестовал против монашества как высшей формы религиозного подвижничества и тем самым санкционировал секуляризацию монастырской собственности. В чем причина его успеха? Бюргерство жаждало дешевой религии и получило ее. Феодалы хотели сами распоряжаться своими доходами, не делая никаких отчислений в папскую казну. Мартин Лютер и его многочисленные последователи не были борцами за свободу разума и совести, они лишь ограничили духовную власть разумными пределами.

Проповеди Мартина Лютера имели грандиозный успех еще и потому, что он заговорил в кирхе на немецком языке. Он сам перевел Библию, которая стала по-настоящему понятна прихожанам. Еретик стал героем и основателем новой конфессии, последователи которой появились и во Франции и стали называться гугенотами. Приверженцы Реформации объявились сперва в Швейцарии среди французских эмигрантов, они считали себя друзьями по присяге (по-немецки: Eidgenossen), откуда возникло французское слово «гугеноты».

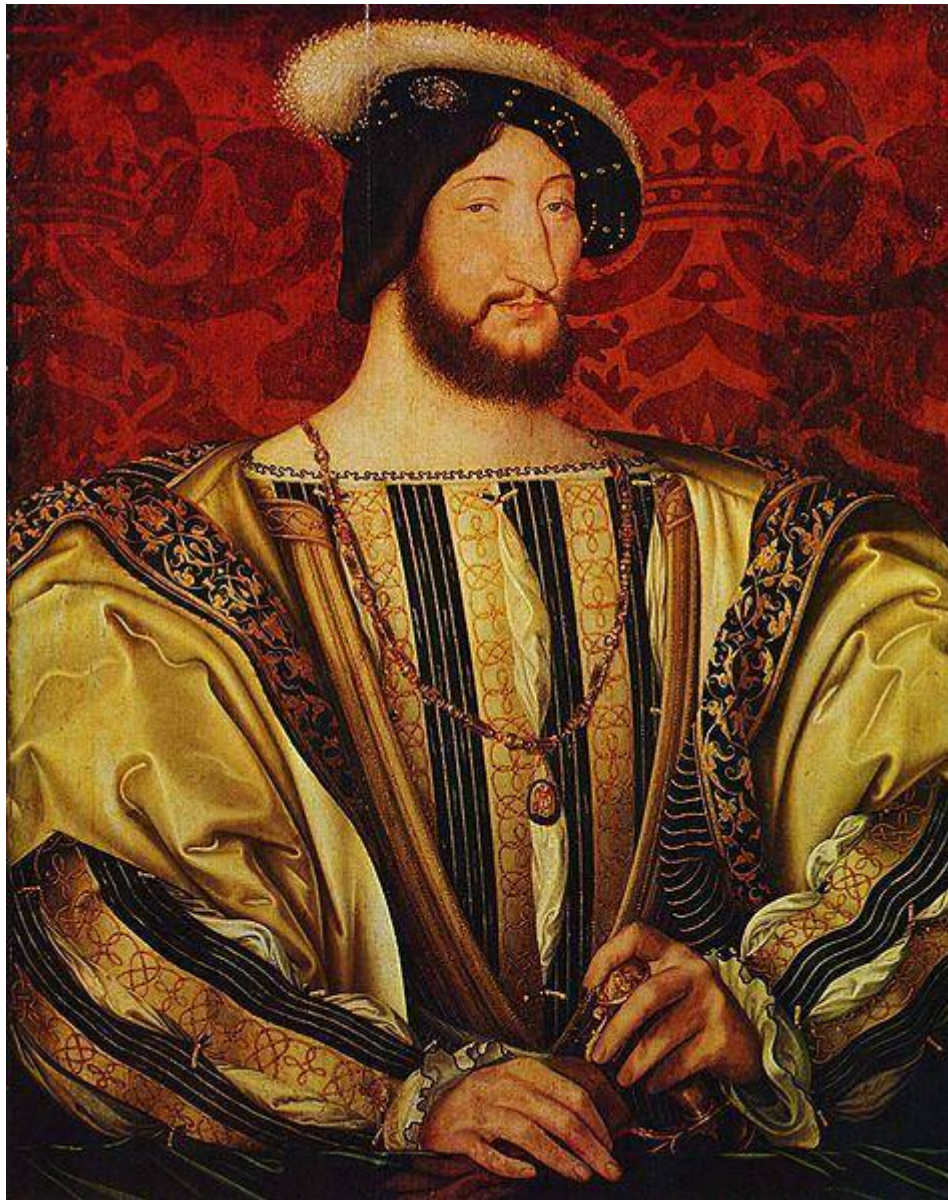
Наставником гугенотов стал Жан Кальвин (1509—1564). Познакомившись в Париже с идеями Лютера, он попытался придать им большую строгость и четкость. В сочинении «Наставления в христианской вере» (1536) он утверждал, что каждый человек — «божий избраннык»; независимо от того, предопределено ли Господом ему спасение души, он должен добиваться райского блаженства усердным трудом на профессиональной ниве и аскетизмом. Он ратовал за скромность церковных обрядов, считал недопустимой роскошь в храме и в доме, запрещал развлечения, будь то танцы или светские песнопения. Прихожане должны были быть одеты неярко, об украшениях не могло быть и речи, а подчинение пастору полагалось беспрекословным. Кальвинизм

внедрял в сознание буржуазную умеренность и пуританство, что импонировало гугенотам, видевшим, сколь непохожи обычаи клириков на заветы отцов церкви.

Кальвин был изгнан из Франции, бежал в Швейцарию, там создал первые церковные общины кальвинистов, которые вскоре возникли в Париже и в других французских городах.

Гонения на гугенотов только усиливали их авторитет. Если первоначально учение протестантов нашло отклик в среде нарождающейся буржуазии и мелкого дворянства, то затем учение гугенотов проникло и в аристократическую среду. Гугенотами становились представители семей высокопоставленной знати, выражая тем самым протест против абсолютистских притязаний королевского двора.

Ренессанс во Франции. Портрет короля Франсиска I (1515—1547), написанный придворным живописцем Жаном Клуэ, изображает человека могучего и жизнелюбивого (рис. 4.17).



Портрет невелик по размерам, кажется, что этому сильному и уверенному в себе человеку тесно в рамках картины. Его сестра Маргарита Наваррская (1492—1549)

рассказала в некоторых новеллах своего «Гептамерона» об амурных похождениях венценосного сластолюбца. Франсиск I, побывавший в Италии, был наделен поистине ренессансным характером и в начале своего правления охотно покровительствовал движению гуманистов. При нем был открыт в противовес схоластической Сорбонне Французский коллеж (College de France), в котором изучали латынь и древнегреческий. Возглавил коллеж знаток античности видный ученый Гильом Бюде.

На смену готике приходит ренессансная архитектура. Обновляется фасад Лувра (рис. 4.18),



возводится замок Шамбор (рис. 4.19).



Строятся шпалерные мануфактуры. Сам уклад жизни становится более радостным и оптимистичным. Эти гуманистические надежды вылились у Франсуа Рабле (1494—1553) в истинный гимн эпохе: «Ныне науки восстановлены, возрождены языки: греческий, не зная которого человек не имеет права считать себя ученым, еврейский, халдейский, латинский. Ныне в ходу изящное и исправное теснение (книгопечатание — В.П.), изобретенное в мое время по внушению Бога, тогда как пушки были выдуманы по наущению дьявола. Всюду мы видим ученых людей, образованнейших наставников, обширнейшие книгохранилища, так что, на мой взгляд, даже во времена Платона и Цицерона было труднее учиться, нежели теперь, и скоро для тех, кто не поднаторел в Минервиной школе мудрости, все дороги будут закрыты».

Начиная грандиозное повествование «Гаргантюа и Пантагрюэль», Франсуа Рабле был преисполнен радужных надежд, а завершая книгу, опасался, как бы его творение заодно с автором инквизиторы не отправили на костер.

Напуганный размахом движения протестантов Франсиск I принялся укреплять устои католицизма. В конце своего недолгого правления он резко размежевался с гуманистами, которым симпатизировал в юные годы.

Все это нашло отражение в творчестве Франсуа Рабле.

Будущий писатель родился в семье адвоката на юге Франции в провинции Турень. Солнечный благодатный край виноградников он сделал местом действия первых двух частей своей книги «Гаргантюа и Пантагрюэль». Франсуа Рабле был монахом, но монахом особого рода — ученым, философом и врачом. Он изучал медицину в университете в Монпелье, одним из первых рискнул анатомировать трупы, что запрещалось церковью. Молодого врача пригласил в качестве личного лекаря епископ Парижский Жан дю Белле. Вместе с ним он побывал в Италии, ренессансная культура которой оказала на писателя благотворное влияние.

В 1532г. на ярмарке в Лионе Рабле купил лубочную народную книжицу «Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа». Безымянные авторы потешались над рыцарями, которые из отважных воинов превратились в обжор и пьяниц. Сатира на рыцарей свидетельствовала об историческом переломе, когда воины в латах и кольчугах уже не могли совершать былые подвиги, так как было изобретено огнестрельное оружие.

Рабле сохранил канву сюжета, но за насмешками словоохотливого балагура и весельчака, каким представляется рассказчик, скрыт глубокомысленный взгляд на современность.

Троица великанов — дед Грангузье, сын Гаргантюа и внук Пантагрюэль — сказочные короли, занятые возлияниями и изобильными трапезами. Они мало заботятся о благе своих подданных, но по мнению Рабле это и есть лучшая форма правления, ибо свободный король вовсе не посягает на свободу своего народа. В винопитии следует видеть игру: как заправские деревенские пьяницы, короли и их приближенные состязаются, кто кого перепьет. У Рабле великое множество

безобидного обмана, всяческих приколов, ложных клятв, божбы — словом всевозможного надувательства. Но при этом он всегда точен, конфиденциально сообщая, с точностью до последней кружки, сколько больших и малых бочонков было выпито. Чем больше лжи, тем больше точных цифр — обманщик Рабле прекрасно усвоил это правило и постоянно им пользовался.

Атмосферу игры усиливает особая языковая стихия повествования. Для Рабле неприемлемо правило: краткость — сестра таланта. Напротив, он многоречив, разговорчив, болтлив, бранчлив. Он владеет несметным языковым богатством и щедро делится своими запасами с читателем. Французская речь во всей своей красе теснит лаконичную латынь. Француз Рабле явился одним из создателей языка французской прозы.

«Гаргантюа и Пантагрюэль» — это еще не роман, но в тексте Рабле содержатся истоки нескольких разновидностей романического жанра. Рассказывая о том, как воспитывался Гаргантюа мудрым учителем-гуманистом, Рабле намечает контуры биографического воспитательного романа. Эпизод сражения в винограднике с соседним королем — желчным злодеем, чем не эскиз батального романа? А когда отличившийся в потасовке брат Жан устраивает Телемскую обитель, где каждый вправе делать что хочет, это уже заявка на роман-утопию.

Свобода — самое любимое слово Рабле. Человек рождается свободным, чтобы жить свободно. Автору кажется, что призрак свободы возник на руинах феодализма. Но он опережает время, выдавая желаемое за реальность. Самой свободомыслящей личностью в романе является Панург — «мужчина лет тридцати, среднего роста, не высокий, не низенький, с крючковатым, напоминавшим ручку от бритвы носом, любивший оставлять с носом других, в высшей степени обходительный, впрочем, слегка распутный и от рождения подверженный особой болезнью, о которой в то время говорили так: безденежье — недуг невыносимый». Что касается последней напасти, то Панург знал шестьдесят три способа добывания денег, из которых самым честным и самым обычным являлась незаметная кража.

Панург воплощает свободу всего на свете, игнорируя отжившие моральные правила. Он свободен как деревенский парень, сбежавший от своих хозяев в город. Но у него отсутствует понимание того, для чего ему свобода, как он может ею распоряжаться.

С появлением Панурга повествование устремляется в новое жанровое русло — путевой эпос. Дело в том, что Панург замыслил жениться, но опасается, не будет ли он рогат. Так как никто из двух десятков советчиков ничего путного не рекомендовал, решено было отправиться за истиной в Китай к оракулу божественной бутылки. Все персонажи двинулись туда на корабле, проплывая мимо островов, на которых Рабле собрал всех врагов рода человеческого: взяточников судей, жирных католических монахов, аскетов-протестантов, схоластов, богословов и прочую нечисть.

Завершал повествование, видимо, не сам Рабле, а кто-то из его учеников. Оракул божественной бутылки опустил оную в воду, воздух выходя издал звук trink (пей). Панург возликовал, но Пантагрюэль резонно заметил, что речь идет не о винопитии, — смысл человеческого существования в том, что надобно пить из чаши познания, и тут возразить нечего.

В сознании потомков образ автора слился с его героями, поэт Пьер Ронсар сочинил следующую эпитафию:

*Бывало, солнце не взойдет,
А уж покойный встал и пьет.
Бывало ночь в окно глядится
А он все пьет и не ложится...
О путник, с легкою душою,
Закусывая ветчиной
Бочонок доброго вина
Над гробом сим распей сполна.*

(Пер. Ю. Корнеева).

Поэзия Пьера де Ронсара (1524—1584) завершает период Ренессанса во Франции. Ронсар был патриотом Франции, отечество и героев своей страны он прославлял в торжественных одах и гимнах. Он скорбел, что религиозные распри разоряют родину и ее народ, поэт ратовал за единение своих соотечественников.

Продолжая традиции Петрарки, он воспевал любовное чувство в сонетах. Причем увлечения поэта Кассандрой, Марией и Еленой, которым он посвятил поэтические циклы, были не умозрительными, а вполне реальными, отчего любовные признания звучат искренне и откровенно. Один из последних сонетов, обращенных к Елене, перевел В. Набоков:

*Когда на склоне лет и в час вечерний, чарам
Стихов моих дивясь и греясь у огня
Вы скажете, лицо над пряжею склоня:
Весна моя была прославлена Ронсаром, —
При имени моем служанка в доме старом
Уже дремотою работу заменя —
Очнется, услышав, что знали вы меня,
Вы, — озаренная моим бессмертным даром.
Я буду под землей, и призрак без костей,
Покой я обрету средь миртовых теней.
Вы будете в тиши, склоненная, седая*

*Жалеть мою любовь и гордый холод свой,
Не ждите — от миртовых дней, цените день живой,
Спешите розы взять у жизненного мая.*

Заключительная мысль этого сонета проходит через всю поэзию Пьера де Ронсара, не устававшего повторять, что жизнь радостна и прекрасна, но столь кратка, что не следует тратить ее на бесполезные религиозные дебаты и бессмысленную вражду.

Искусство и литература по ту сторону Альп ориентировались на бюргерскую среду и были самым тесным образом связаны церковной реформацией. В Германии, Нидерландах, Фландрии Ренессанс сохранял готические традиции: интерес к религиозной проблематике, сатирическое осмеяние католического мира, проповедь благочестия. Причем едва ли не главной добродетелью почитались бедность и скромность. Гуманисты рассуждали так: богатство разделяет людей, а бедность уравнивает. Поэтому не пора ли вернуться к заветам вероучителя и его апостолов? Таков Себастьян Брант (1457 или 1458—1521) — представитель раннего немецкого гуманизма. Наиболее значительное его произведение сатирико-дидактическое «зерцало» «Корабль дураков» (1494), в котором критика общественных нравов сочетается с дидактикой — стремлением привить бюргерству добропорядочное поведение. Истоком сатиры явился так называемый «праздник дураков» — карнавальное действо, выворачивающее привычные нормы и представления. На этот сюжет была написана картина Иеронима Босха «Корабль дураков». Мотив дурачества присутствует в картинах Питера Брейгеля Мужичкого (1525—1569), изображавшего «идиотизм деревенской жизни» в селениях близ Антверпена и Брюсселя. Первое издание сатиры «Корабль дураков» иллюстрировал Альбрехт Дюрер гравюрами на дереве.

Сто одиннадцать разновидностей человеческой глупости олицетворяют персонажи С. Бранта. Каждый из них персонифицирует какую-то одну человеческую слабость (стяжательство, дурные манеры, бражничество, прелюбодеяние, зависть и т.д.), но все пороки, с точки зрения автора, проистекают вследствие природной человеческой глупости.

Галерея образов многолика. Это и дурачки-старички, обучающие молодых всякому вздору; это и волокиты, готовые терпеть любые издевки плутовки Венеры, это и сплетники, интриганы и склочники. На корабле находятся и самовлюбленные, подхалимы, игроки, врачи-шарлатаны и представители других профессий. Автор старается не упустить ни одно человеческое прегрешение. Гуманист-сатирик собрал всю разношерстную компанию дурней, чтобы посадить их на корабль, отплывающий в Глупландию — мифическую страну дураков. Он жаждет очистить свой народ от всего, что не согласуется со строгими евангельскими моральными требованиями.

Вслед за Себастьяном Брантом традиции немецкой простонародной литературы о дураках использовал в своем сочинении наиболее значительный представитель гуманистического движения Северной Европы Дезидерий Эразм Роттердамский (1469—1535), сатирик, философ и богослов, писавший на латыни. Он принял монашеский сан, однако вскоре покинул монастырь. Приобрел авторитет как толкователь священных текстов и знаток античной филологии. Жил во Франции, Англии, Италии, Германии, Швейцарии. Издал с комментариями греческий текст Нового Завета (1516), а также сочинения Аристотеля, Сенеки, Теренция.

Самым популярным произведением Эразма является его сатира «Похвала Глупости» (1509г.). Эразм изобразил госпожу Глупость на кафедре произносящей пространную речь по всем правилам риторики. Эразм прячется за госпожу Глупость, чтобы изрекать истины, которые не рискнул бы произнести он сам, гуманист и мудрец, немало постранствовавший по городам и весям средневековой Европы, чтобы убедиться в том, что всюду царствует госпожа Глупость. С точки зрения автора, глупость — это порок, который никогда не бывает единственным. Госпожа Глупость шествует по миру в окружении своих ближайших подруг Лести, Лени, Сластолюбия, Чревоугодия и прочих человеческих слабостей, которым автор дает древнегреческие имена.

Сатирическая мысль Эразма развивается по нарастающей. В начале сатира имеет бытовую и нравственную направленность. Госпожа Глупость хвастает тем, что люди обязаны ей жизнью, ведь женщины нравятся мужчинам благодаря глупости тех и других. Ссорящихся супругов способна примирить лишь только она — всесильная госпожа Глупость. Эразм в своих иронических сентенциях утверждает, что именно глупость соединяет друзей. В подтверждение этого госпожа Глупость говорит о том, что чем больше люди пьют, тем глупее становятся, а пьяный готов считать своим другом кого угодно.

От сравнительно безобидных наблюдений над нравами своих современников автор «Похвалы Глупости» переходит к социальным заключениям, перенося межличностные отношения в сферу государственную. Преподававший в нескольких европейских университетах, в том числе в Парижском и Кембриджском, Эразм дает весьма нелестную характеристику своим коллегам и питомцам. Госпожа Глупость полагает, что самыми ревностными ее служителями являются грамматики, правоведы, философы и богословы. Будучи невеждами, они вдабливают в головы своих учеников всевозможные псевдоистины, дабы последние превзошли первых глупостью и невежеством.

Госпожа Глупость числит среди своих подданных и королей, потому что, по мнению Эразма, глупость создает государства, поддерживает трон и церковь.

Накануне Реформации Эразм позволяет себе обличать папство за несоответствующую заветам Христа страсть к роскоши и пышности богослужения. Эти

сатирические пассажи встречали особое сочувствие всех протестантов, недовольных поборами папской курии.

Но Эразм не ограничивается критикой католического клира. В устах известнейшего богослова, вернее его героини госпожи Глупости, прозвучала мысль, опередившая свой век не на одно столетие: «Христианская вера — сродни глупости». Конечно, это можно было посчитать чрезмерным бахвальством госпожи Глупости, но несомненно ощутимо здесь скептическое, до конца не сформулированное отношение Эразма к религии в целом. Этим, по-видимому, и можно объяснить тот факт, что великий гуманист в пору религиозной борьбы католиков и лютеран не принял ничью сторону. Причина также в том, что будучи миротворцем он ненавидел любые войны.

Взаимоотношения автора и героини неоднозначны. Временами она выступает как антагонистка автора, частенько он готов с нею не согласиться, но по мере повествования голос автора заглушают разглагольствования госпожи Глупости. Когда в ходе размышлений возникает вывод, что жизнь человеческая — это забава глупости, слышится скептический голос автора.

Замечательным памятником гуманистической культуры стали немецкие народные книги — особый вид низовой литературы, адресованной демократическому читателю. Первые народные книги появились в середине XV в. в Германии в связи с изобретением книгопечатания и получили широкое распространение в конце XVI в.

Героями народных лубочных изданий выступали как исторические герои, будь то Александр Македонский, Карл Великий или Генрих Лев, так и вымышленные: мошенник Тиль Уленшпигель и мудрец доктор Фауст. В первом случае персонаж внушал почтение богатырской отвагой, во втором привлекал изворотливостью и сообразительностью, которые были в большой цене в бюргерской среде. Таков Тиль Уленшпигель — герой одноименной немецкой народной книги. Прозвище персонажа состоит из двух слов: «Ule» (сова) и («Spiegel») (зеркало). «Совиное зеркало» воспринимается как мудрая насмешка над человеческой глупостью. Жизнеописание Тили Уленшпигеля составляют девяносто пять сатирических историй, в которых рассказывается, как Тиль, скитаясь по белу свету, дурачит представителей различных сословий и профессий.

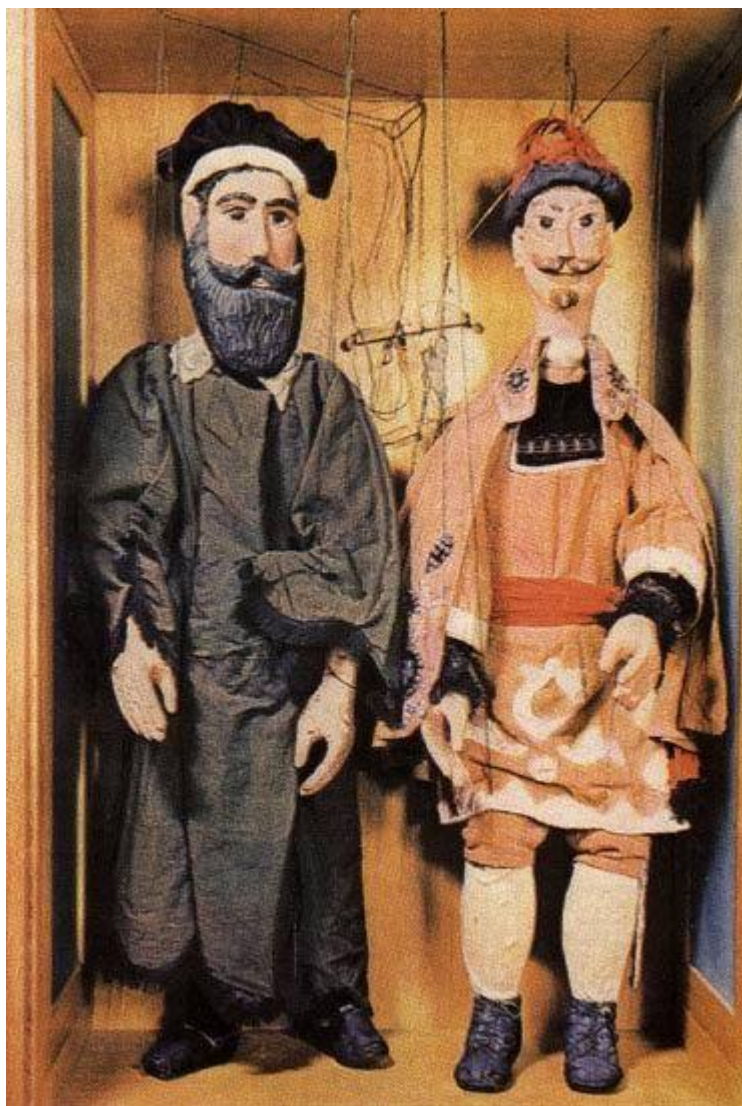
Тиль Уленшпигель — собирательный образ, в котором отразилась критическая обостренность народного сознания в период, непосредственно предшествовавший Крестьянской войне и Реформации в Германии первой четверти XVI в. Любимец народа постоянно ломает устойчивый сложившийся сословный порядок, осмеивая знать, богачей и святош.

К XVI в. относится легенда о Фаусте, впервые зафиксированная в немецкой народной книге, напечатанной во Франкфурте-на-Майне Иоганном Шписом в 1587г. Пространное заглавие передает ее содержание и цель издания: «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с Дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока,

наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большею частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы послужить устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям».

Фауст был реальной личностью, свои диковинные проделки он совершал между 1507 и 1540 гг. Множество рассказов священников, монахов, богословов, в том числе Мартина Лютера, свидетельствуют о богохульстве Фауста, который якобы умел загонять дьявола в бутылку, выставлял на лицезрение Елену Спартанскую, летал по воздуху, превращал воду в вино. В легенде о Фаусте произошла контаминация сюжетов о многих магах и чародеях, чьи неординарные поступки волновали воображение средневекового человека. Фамилия Faust (кулак) была довольно распространенной; он фигурирует то как Георг, то Иоганн. Все эти детали убеждают, что легендарный Фауст — образ собирательный. Отношение к нему в народной книге далеко неоднозначно. С одной стороны, богоотступник Фауст заслуживает безусловного осуждения. С другой стороны, он вызывает восхищение как человек, рискнувший расширить людские возможности, преодолеть предел, который положен человеческому существованию Богом. Именно эта сторона натуры Фауста восхищала безымянных сочинителей.

Вместе с тем договор с Мефистофелем вызывает страх, ибо Фауст преступил черту, отважившись добыть тайное знание с помощью Дьявола. Ставшего его слугой Мефистофеля Фауст как истинный ученый использует для того, чтобы обрести познания о божественном мироустройстве. В заключении народной книги Фауст каялся в грехах и призывал ни в коем случае не подражать ему. (См. рис. 4.20).



Образ Фауста, нашедший отражение в народной книге, получил свое дальнейшее развитие в кукольной комедии неизвестного автора «Доктор Иоганн Фауст» (XVII в.), в «Трагической истории доктора Фауста» английского драматурга Марло, в трагедии Гете «Фауст», в романах Т. Манна «Доктор Фаустус» и К. Манна «Мефистофель».

Народные книги сыграли очень важную роль в становлении немецкой и мировой литературы как источник многих образов, сюжетов и конфликтов.

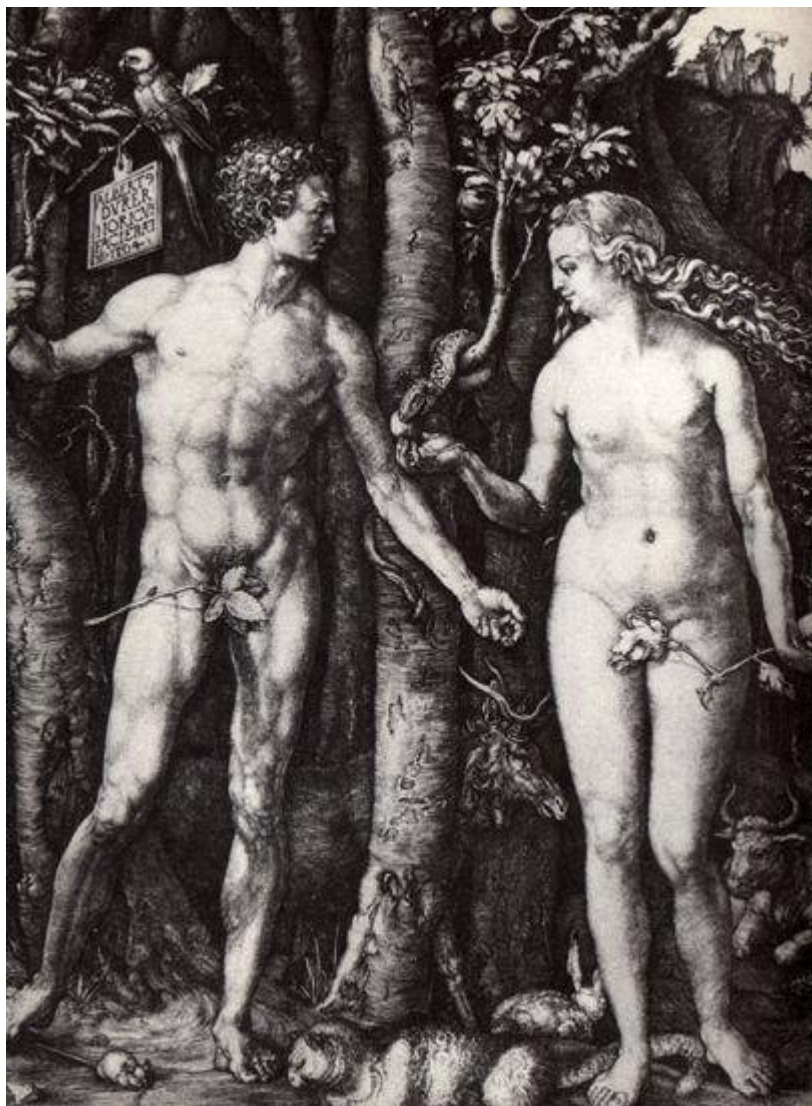
Альбрехт Дюрер (1471—1528) — истинный титан немецкого Возрождения. Круг его интересов обширен. Творческое наследие огромно. Он был великолепным живописцем, гравером, резчиком по дереву, слоновой кости, по камню и по металлу, архитектором и теоретиком искусства. Его трактат «Четыре книги о человеческих пропорциях» служил руководством не одному поколению художников.

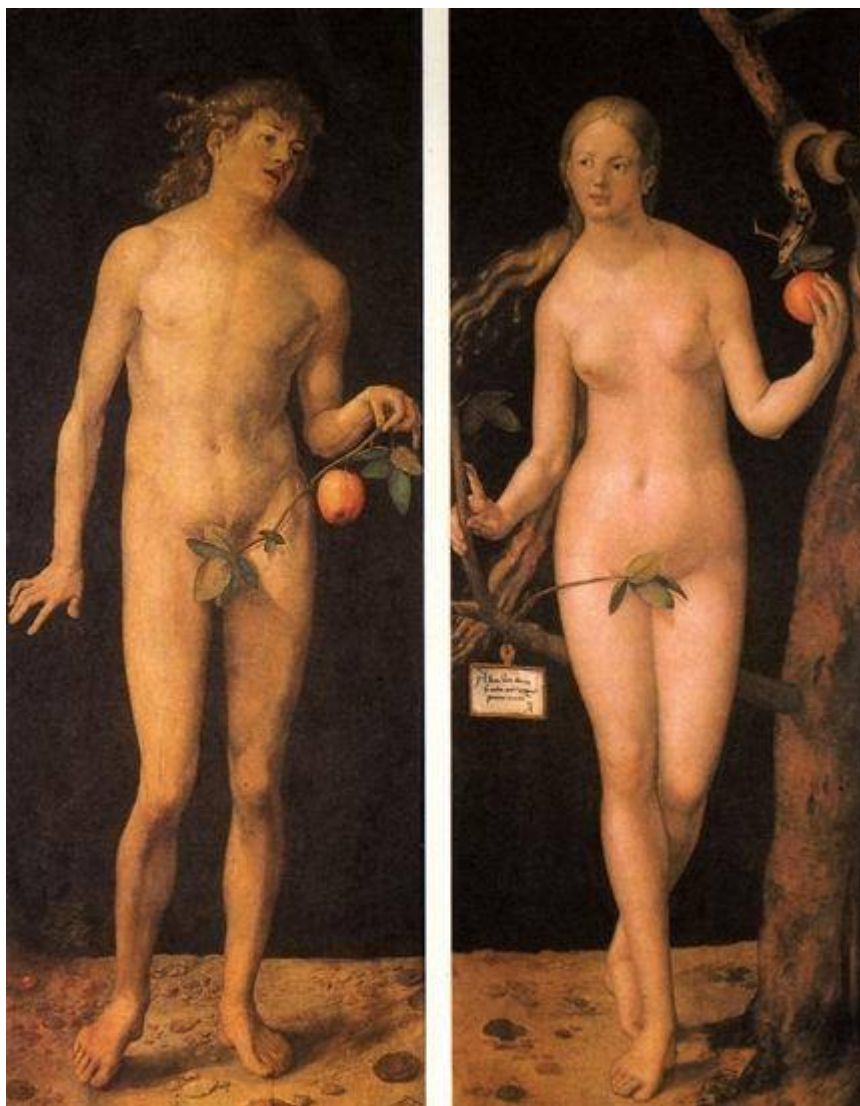
Дюрер родился в Нюрнберге, в бюргерской семье среднего достатка. Художник оставил портреты своих родителей, скромных, но уважаемых людей. Учился Дюрер у нюрнбергского художника Вольгемута. В 1490—1494 гг. путешествовал по Германии, в 1505—1506 гг. жил в Италии, большей частью в Венеции и Болонье. Позже он побывал в Голландии. Впитав опыт немецких и итальянских мастеров, Дюрер выработал свой

мощный и чрезвычайно детализированный стиль. В живописи и графике Дюрера масштабность изображения и эпический сюжет сочетаются с конкретными подробностями, тщательно выписанными деталями.

Обращаясь к ставшим уже традиционным мотивам поклонения волхвов или празднику четок, он воплощал события с невероятной торжественностью и пышностью, как особого рода всемирные мистерии.

Дюрер неоднократно в живописи и в графике создавал образы прародителей человечества — Адама и Евы. В изображениях Дюрера сочетаются идеальные типы людей с конкретностью облика соотечественников художника. «Адам и Ева» (1507 г.) прекрасны, но на лицах их прочитывается ожидание неизбежного греха и трагизм его последствия для всего рода людского. (См. рис. 4.21, 4.22).

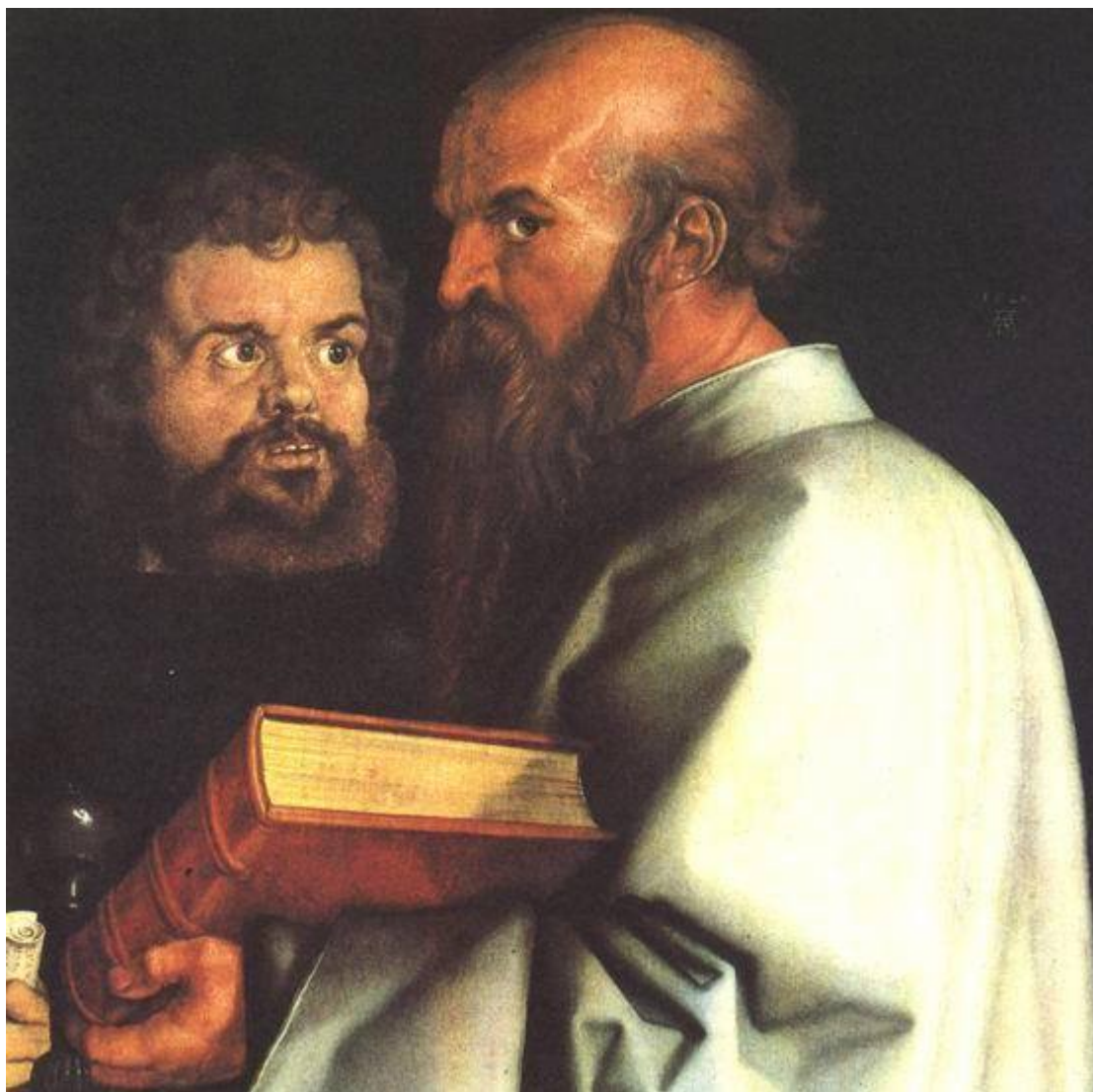




Гравюры Дюрера разнообразны по тематике и настроению. Как график он умел передать психологические состояния персонажей, их внутреннюю сосредоточенность, что особенно ощутимо в таких гравюрах, как «Меланхолия» или в изображениях св. Иеронима, переведшего Библию на латынь. Альбрехт Дюрер создал множество иллюстраций к Библии, среди них самые впечатляющие — иллюстрации к Апокалипсису (рис. 4.23).



В разгар борьбы католиков и лютеран Альбрехт Дюрер пишет на дереве грандиозный диптих «Четверо апостолов» (рис. 4.24, 1526 г.). Художник изображает их попарно: Иоанн и Петр, Лука и Матфей. На картине четыре последователя Христа, четыре наставника человечества и четыре темперамента. Дюрер тщательно выписывает лица, акцентирует внимание на глазах, но особый акцент делает на их плащах, написанных локальным цветом, подчеркнутыми тенями складками. Цвет сам по себе создает тревожные, волнующие ощущения. Картину сопровождают четыре выдержки из апостольских наставлений о том, сколь опасна ересь и кровавая вражда во имя ложных заветов веры (рис. 4.25).

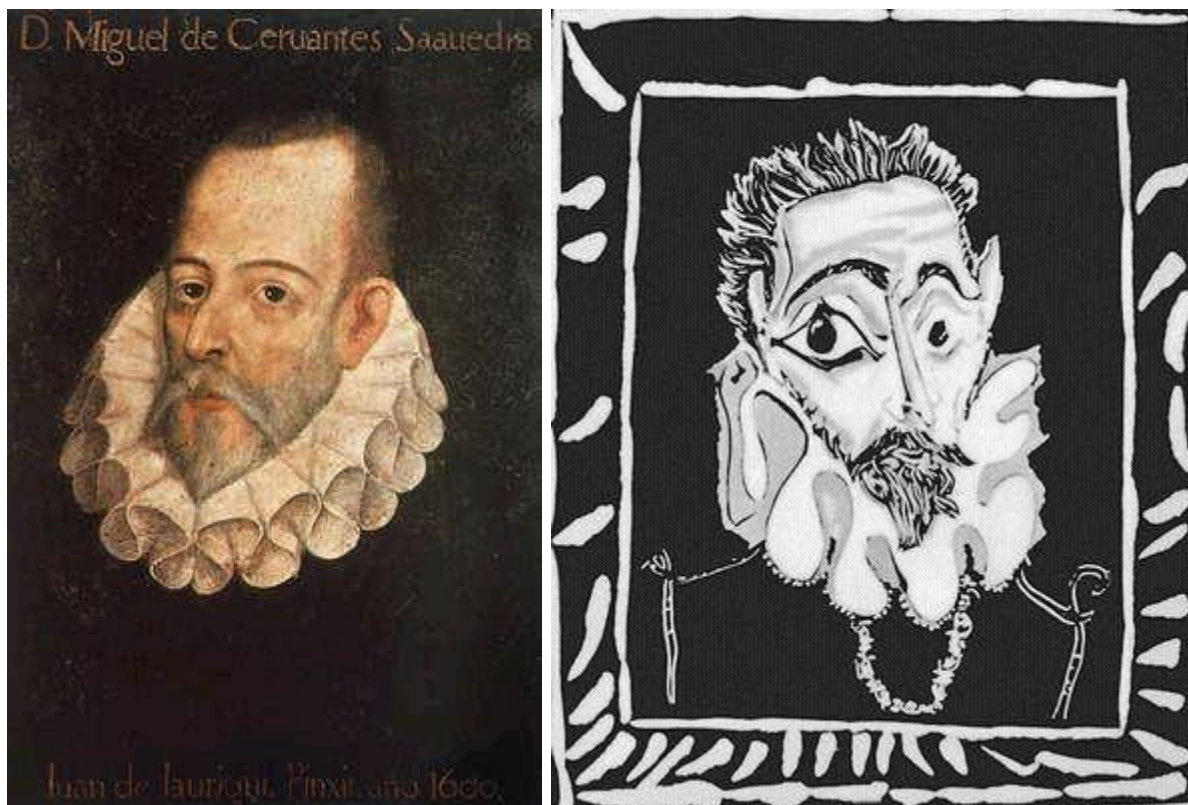


Дюрер написал несколько автопортретов. Первый из них создан в тринадцать лет. На нем обычный мальчик пристально всматривается в окружающий мир. Двадцатилетний Дюрер изображал себя в расцвете физического и интеллектуального великолепия. Снова взгляд направлен прямо перед собой на зрителя. На немой вопрос отвечает надпись на автопортрете: «Дела мои идут, как предписано свыше». Смиренная надпись не должна ввести в заблуждение, он свято верил в Бога, но и в себя и в свой талант. При жизни он достиг высокого положения и почестей, став придворным живописцем сперва императора Максимилиана I, затем Карла V. У потомков он заслужил одно единственное звание — гений.

Возрождение в Испании. Гуманистические идеи проникают на Пиренейский полуостров на рубеже XV—XVI вв. Испания в этот период представляла собой абсолютистскую монархию, правители и подданные оставались ревностными католиками, что было чрезвычайно важно, так как продолжалась реконкиста — освобождение земель, захваченных арабскими племенами. Экономика Испании была одной из самых отсталых в Европе. Приток дохода из колоний привел к резкому вздорожанию товаров и продуктов. Аристократам на золотой посуде нечего было есть, а что уж говорить о мелких дворянах — идальго, среди которых самой большой

знаменитостью остается поныне дон Кихот Ламанчский, созданный фантазией Сервантеса.

Мигель де Сервантес Сааведра (1547—1616) был сыном бедного лекаря, принадлежавшего к сословию идадьго. Отцу в поисках заработка приходилось скитаться по испанским провинциям, так что в детстве будущий писатель побывал и в Севилье, и в Толедо, в Мадриде и в Кордове. Литературный дар Сервантеса проявился рано, уже в юные годы он сочинял сонеты (рис. 4.26, 4.27).



Гонимый невзгодами и нищетой будущий писатель поступает на службу в армию, расквартированную в Италии, где он находился с 1569 по 1575г. он участвовал в битве при Лепанто, покалечил левую руку. Решив вернуться в Испанию, он сел на корабль, который был захвачен алжирскими пиратами. Семья долгое время выкупить его не могла, и храброму солдату пришлось томиться в плену более пяти лет. Многочисленные попытки бежать из плена успехом не увенчались, а когда он вернулся домой, снова оказался в нищете. Ради заработка он обратился к литературе — сочинил пасторальный роман «Галатея» (1585г.), писал стихи и пьесы религиозного содержания. Самым значительным драматическим произведением Сервантеса является трагедия «Нумансия» (1583г.), в которой иберы, осажденные в городе Нумансия войском римского полководца Сципиона, предпочли погибнуть, но не сдаваться захватчикам.

В 1594г. писатель получил должность сборщика недоимок в Гранаде. Это стало причиной нового несчастья. Собранные деньги он доверил банкиру, который объявил себя банкротом и пустился в бег. По обвинению в растрате писателя бросили в тюрьму в 1597г., где он провел целых пять лет. Последние годы жизни Сервантеса были

посвящены роману о подвигах Кихота, который создавался в условиях мучительной нужды. Первая часть романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» вышла в 1605г., появление поддельного продолжения рассказа о приключениях рыцаря печального образа заставило автора поторопиться, и в 1615г. читатель смог познакомиться со второй частью.

Роман задумывался Сервантесом как пародия на рыцарский роман и рыцарство вообще, которое уже перестало играть свою роль в обществе. Что же касается рыцарских романов, которыми зачитывался сумасшедший идальго и кое-кто из его соседей и приятелей, всерьез воспринимать чародеев и злодеев могли только очень наивные люди, не сведущие в реальной жизни. Сатирический эффект повествования Сервантеса основан на полном несоответствии образов и ситуаций рыцарских романов и всему, что встречается полоумному идальго на путях и перепутьях его скитаний. Однако Дон Кихот видит то, что хочет видеть: в скотнице Дульсинея — Прекрасную даму, в ветряных мельницах — великанов, в горной пещере — хрустальный замок.

Он и по возрасту никак не соответствует идеальным героям рыцарских романов, и облачение носит вполне карнавальный характер, и ритуалы которые соблюдает деревенский кабальеро уморительны своей нелепостью. Санчо Панса с его толстым брюхом и коротким туловищем, восседающий на осле, не соответствовал представлениям о верном оруженосце. Однако Дон Кихот, отправляющийся совершать подвиги, следует велению рыцарского долга: «Искоренить насилие и оказать помощь в покровительстве несчастным». Он говорит об этом, увидев каторжников, которых ведут на галеры. Всякое благородное деяние оборачивается против идеалиста и мечтателя, который не успевает залечивать раны.

Постепенно отношение к Дон Кихоту у читателя меняется; вопреки первоначальному стремлению рассмешить читателя пародией на рыцарские романы, Сервантес заставляет задуматься, сколь трагично положение человека, устремившегося к осуществлению гуманистических идеалов.

«Дон Кихот» — первый роман в европейской литературе, ибо природа жанра романа основана на том, что личность на собственном примере проверяет общечеловеческие идеалы, изучает пути и возможности их осуществления.

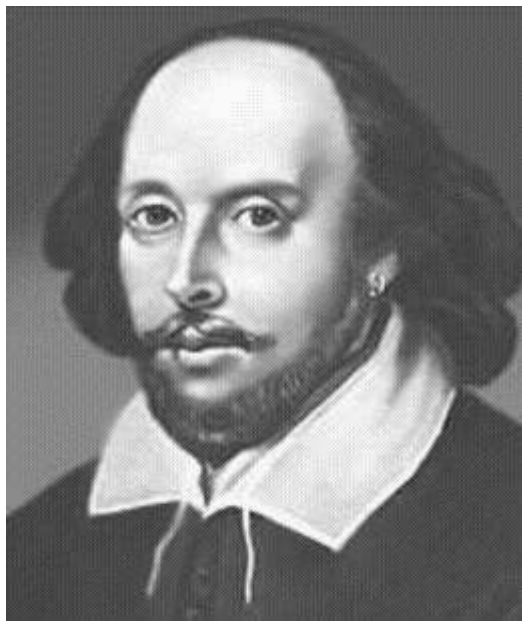
Альянс Дон Кихота и Санчо Пансы смешон внешним и внутренним контрастом: худющий идальго и толстяк-крестьянин, мечтатель-визионер и смысленный прагматик. Однако во время долгих скитаний они многому научатся друг у друга. Но важно другое. Сервантес в двух нераздельно соединенных персонажах впервые показал целостность человеческого сознания, в котором уживаются два контрастных взгляда на мир. В конце концов внутри каждого живут и Дон Кихот, и Санчо Панса.

И.С. Тургенев в речи, произнесенной 10 января 1860г., сравнивая двух великих героев литературы эпохи Возрождения, отдал предпочтение Дон Кихоту перед Гамлетом за ревностное служение идеалу: «Дон Кихот проникнут весь преданностью идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать

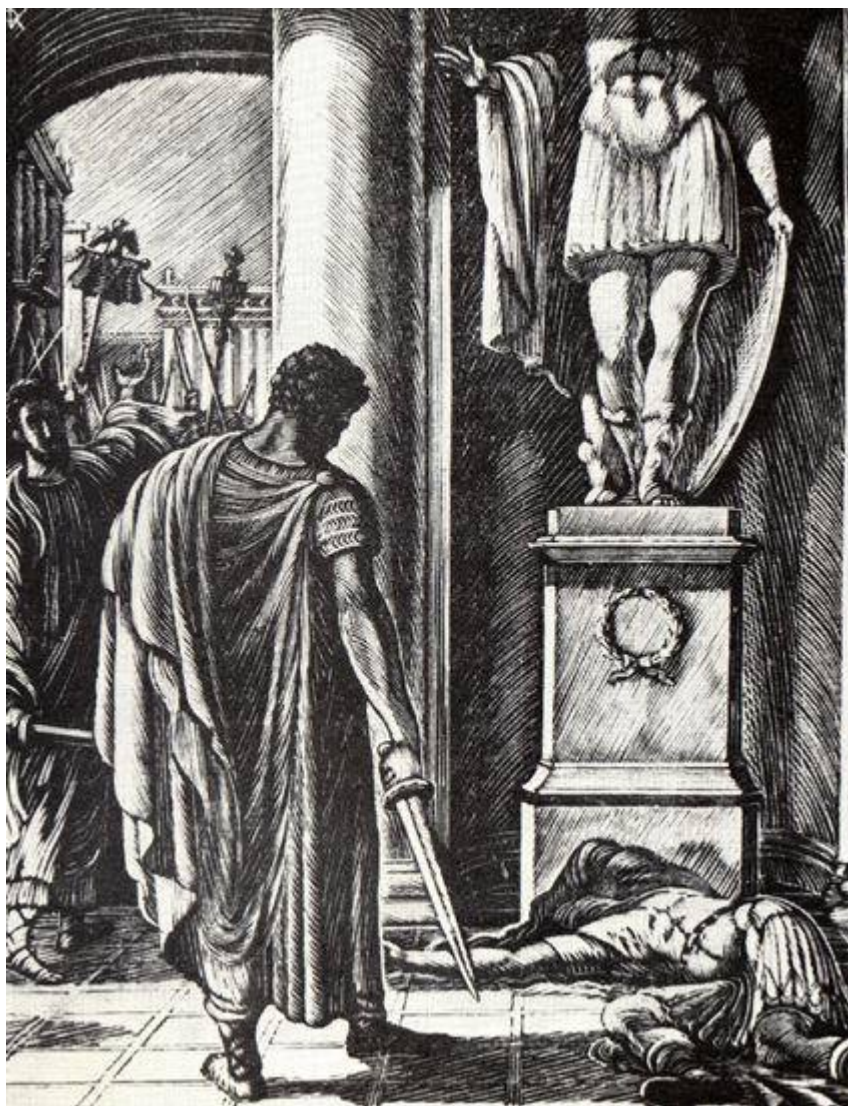
жизнию; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле. Нам скажут, что идеал этот почерпнут расстроенным его воображением из фантастического мира рыцарских романов; согласны — и в этом-то состоит комическая сторона Дон Кихот: но самый идеал остается во всей своей нетронутой чистоте».

С этой прозорливой оценкой образа рыцаря-гуманиста нельзя не согласиться. В словах И.С. Тургенева содержится ключ к пониманию синтеза трагического и комического в великом романе Сервантеса.

Возрождение в Англии. В английском ренессансном искусстве рубежа XVI—XVII вв. ведущая роль принадлежала театру. Уильям Шекспир (1564—1616) явился самым репертуарным драматургом (рис. 4.28).



В Лондоне, вернее за городской чертой, находилось несколько театральных зданий: «Лебедь», «Куртина», «Глобус». Последний был собственностью Ричарда Бербеда и его семьи. Шекспир был дружен с ним и писал пьесы в расчете на то, что Бербед будет играть в них главные роли. Кстати актерами были только мужчины. Все в труппе были пайщиками, Уильям Шекспир был посредственным исполнителем, но прославился как драматург. Впрочем, в ту пору драматургия не ценилась как высокая литература, так как пьесы множество раз переписывались, текст приспособлялся к возможностям труппы. Драматург отдавал свое детище в театр, получал вознаграждение и терял право собственности на трагедию или комедию (рис. 4.29).



Здание театра представляло собой усеченный конус. В партере зрители стояли, на ярусах находились скамьи. Сцена строилась на двух уровнях: нижний был выдвинут в зал, верхний представлял собой балкон. Легко понять сценическое устройство, вспомнив объяснение в любви Ромео и Джульетты.

Актеры носили яркие, пышные костюмы, но не соответствующие времени действия пьесы. Декорации отсутствовали, что возмутило одного из наиболее просвещенных критиков и поэтов того времени. Филипп Сидни саркастически комментировал происходящее в английских театрах: «В них вы увидите, с одной стороны Азию, с другой — Африку и так много королевств поменьше, что актер, появляясь, должен сначала сообщить, где он находится, иначе действие будет непонятным. Вот вы видите трех дам, собирающих цветы, и потому должны верить, что сцена представляет собой сад. Затем мы слышим весть о кораблекрушении на том же месте, где сад. И это наша вина, если мы не примем сад за скалу. Тем временем на сцене появляются две армии, представленные четырьмя мечами и щитами, и чье же жестокое сердце не сообразит, что это — поле грандиозного сражения?».

Современник Шекспира увидел в спектаклях убогость декораций, а между тем в шекспировском театре вследствие этого возникла особая система условностей, основанная на первостепенной ценности поэтического слова.

О жизни У. Шекспира сохранилось немного сведений. Он родился в Стрэтфорде-на-Эйвоне в центральной части Англии. Отец его занимался ремеслом перчаточника. Шекспир посещал грамматическую школу, изучал латынь и греческий, историю и риторiku. 28 ноября 1582 г. состоялось его венчание с Энн Хетуэй, которая была несколькими годами старше него, 26 мая крестили дочь Сьюзен. В феврале 1585 г. у них родилась двойня: Джудит и Гамнет, который умер в 1596 г. Дочери пережили отца. Им он оставил все свое имущество, будучи в конце жизни весьма состоятельным владельцем недвижимости. В завещании не указаны его произведения, что поначалу смущало шекспироведов, но ведь пьесы стали собственностью театра. Шекспировский канон составляют 36 пьес и «Перикл», сочиненный, по-видимому, в соавторстве. Драматические произведения автора при жизни редко издавались. Только после смерти Шекспира его друзья-актеры Хеминг и Конделл напечатали так называемое Первое Фолио, куда вошло почти все его наследие.

Рукописи Шекспира не сохранились, и вследствие этого возникла гипотеза, что Шекспир — подставное лицо, а подлинным автором его произведений был кто-то из образованных аристократов, считавший для себя зазорным фигурировать в качестве драматурга. В пользу этой версии говорит и тот факт, что Шекспир, по-видимому, не покидал пределов Англии, тогда как действие его пьес происходит в разных странах. Однако не по этой ли причине у Шекспира встречаются разного рода географические несуразности?

Шекспир или не Шекспир был автором гениальных творений для театра? Этот спор ведется с середины XIX в. то затихая, то оживляясь.

Уильям Шекспир приехал в Лондон в конце восьмидесятых — начале девяностых годов. Он попал в театральную среду и вскоре выдвинулся как самый популярный драматург. Роберт Грин, которого затмил молодой человек из Стрэтфорда, в памфлете именовал его выскочкой, вороной, а обыгрывая его фамилию назвал его Shake — scene — потрясатель сцены.

В творчестве Шекспира выделяются три этапа. Первый — последнее десятилетие XVI в. В этот период Шекспир обращается к разным жанрам. Он выступает как поэт. На античные сюжеты он пишет поэмы «Венера и Адонис» (1593 г.) и «Лукреция» (1594 г.), посвященные графу Саутгемпτονу и имевшие большой успех.

В 1609 г. были напечатаны с большим количеством ошибок 154 сонета, которые были написаны примерно в 1593—1600 гг. Издание сонетов снабжено следующим посвящением: «Единственному. Кому. Обязаны. Рождением. Нижеследующие. Сонеты. Мистеру. W.H. — Всякого. Счастья И. Вечности. Обещанных. Ему. Нашим. Бессмертным. Поэтом. Желает. Благожелающий. Дерзатель. Сего. Предприятия. T.T.». Последние инициалы расшифровываются просто: T.T. — Томас Торп, издатель. Но кто такой

мистер W.H.? Над этим ломает голову не одно поколение шекспироведов. Вероятнее всего это Генри Ризли (Henry Wriothesley), кому были посвящены поэмы, то есть граф Саутгептон. Но может быть Уильям Герберт (William Herbert), кому посвящено первое фолио. Творчество Шекспира таит в себе много загадок, к числу которых относится и сюжет сонетного цикла, большая часть которого посвящена неизвестному другу. Воздавая должное его духовному и физическому совершенству, Шекспир не раз говорит о том, что его долг оставить после себя достойное потомство. Затем появляется героиня, именуемая обычно «смуглая леди сонетов». Поэт не идеализирует ее, но восхищается ее земной красотой:

*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 нежной лепесток. (...)*

(Пер. С. Маршак)

Шекспир полемически настроен по отношению к другим авторам сонетов, которые воспевали прекрасных дам, его возлюбленная реальная земная женщина и тем сильна ее привлекательность. Лирический герой переживает двойную измену: друг и возлюбленная соединяют свои судьбы. Сонеты посвящены традиционным темам, Шекспир размышляет о дружбе, любви, творческом бессмертии. Порой он сравнивает себя с актером, а мир предстает театральным зрелищем.

К первому периоду относится значительная часть комедий Шекспира: «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Сон в летнюю ночь», «Виндзорские проказницы», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится». В комедиях всегда несколько любовных линий. Между влюбленными персонажами происходит состязание в остроумии, красноречии, находчивости. Герои, как, например, Петруччо в «Укрощении строптивой», наделены деятельным ренессанским характером, они упорно идут к цели, а каждое препятствие на пути их только раззадоривает, так как дает повод продемонстрировать незаурядность натуры. Героини, подобно Катарине из той же комедии, отнюдь не робкого десятка, они умеют постоять за себя, но готовы подчиниться жениху, равному по уму и силе воли. Многочисленные розыгрыши, каверзы завистников, карнавальная травестия подчеркивают бесконфликтность комедий. Шекспировский зритель всегда уверен: «Конец — делу венец», как звучит название одной из комедий. Важно лишь одно условие: герой должен следовать

велениям природы, и тогда он в награду получит ту, которая полюбит его навсегда. Такова основная мысль комедии «Сон в летнюю ночь», где силы природы выступают наставниками влюбленных. То, что автор этой комедии отлично знал театральные нравы, видно из эпизодов с афинскими ремесленниками, которые уморительно разыгрывают «Преужасную историю Пирама и Фисбы».

К первому периоду относится трагедия «Ромео и Джульетта», в которой нет еще того мрачного колорита, как в последующих трагедиях. Любовная история двух юных веронцев, полюбивших друг друга вопреки семейным распрям, разыгрывается на городской площади, на балу и во время ночного свидания. Можно предположить, что Ромео и Джульетта так же могли бы обрести счастье, как Геро и Клавдио в комедии «Много шума из ничего». На первый взгляд, причина гибели героев в роковом стечении обстоятельств. Однако конфликт трагедии в другом: в мире, сохраняющем средневековые пережитки, герои осмелились жить на ренессанский лад. Они опередили время и поплатились за это (рис. 4.30).



Законы времени, их власть над правителями и рядовыми людьми Шекспир раскрывает в исторических хрониках: «Ричард II», «Генрих IV» (рис. 4.31),



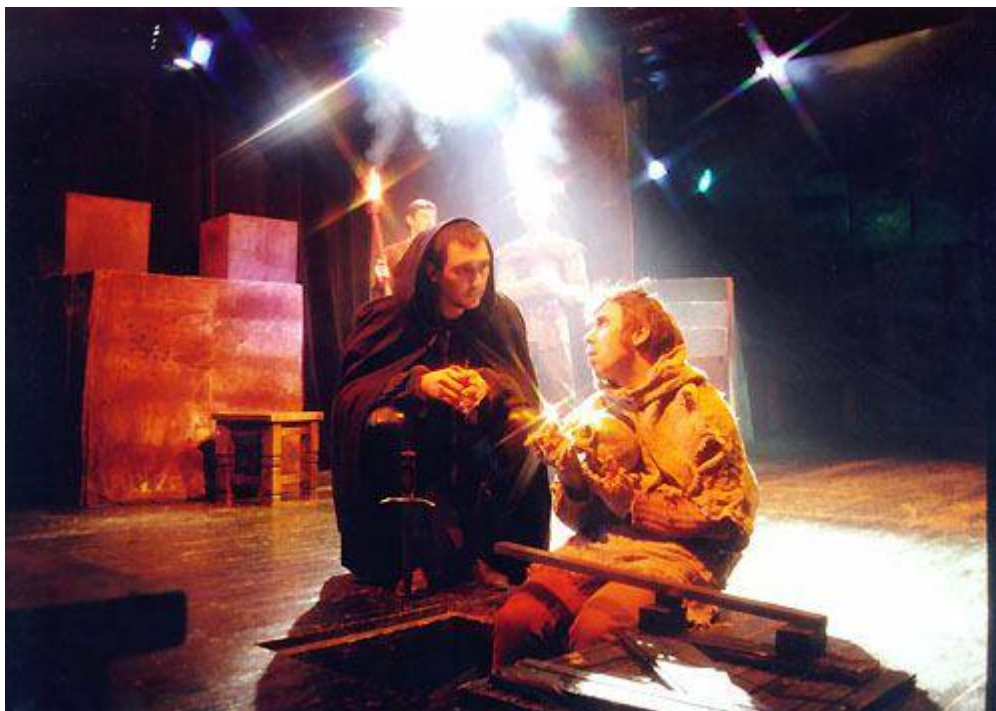
«Генрих V», «Ричард III». События хроник в основном ограничены хронологически рамками войны Алой и Белой роз (1455—1485). Шекспир показывает, как на исходе кровавых междоусобиц в Англии устанавливается законная власть. В хрониках настойчиво проводится мысль, что справедливым правителем может быть только внутренне свободная личность, которая, тем не менее, во всем следует закону. Таков Генрих V. Будучи принцем он в хронике «Генрих IV» водил дружбу с Фальстафом, участвовал в кутежах и шутовских проделках. Но унаследовав корону и трон, он не узнал «давнишнего приятеля», быть запанибрата с вольнолюбивым весельчаком ему теперь не пристало.

Ко второму периоду творчества Уильяма Шекспира, ограниченному 1600—1608 гг., относятся, прежде всего, его великие трагедии: «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1606) и трагедии, написанные на сюжет из истории Древнего Рима.

Легенда о принце Гамлете была впервые записана датским историком Саксоном Грамматиком в начале XIII в. В ней рассказывалось о том, что некий Фенгон, терзаемый завистью к царствующему брату, убил его и женился на его супруге Геруте. Гамлет, притворившись слабоумным, и тем самым усыпив бдительность дяди, жестоко отомстил

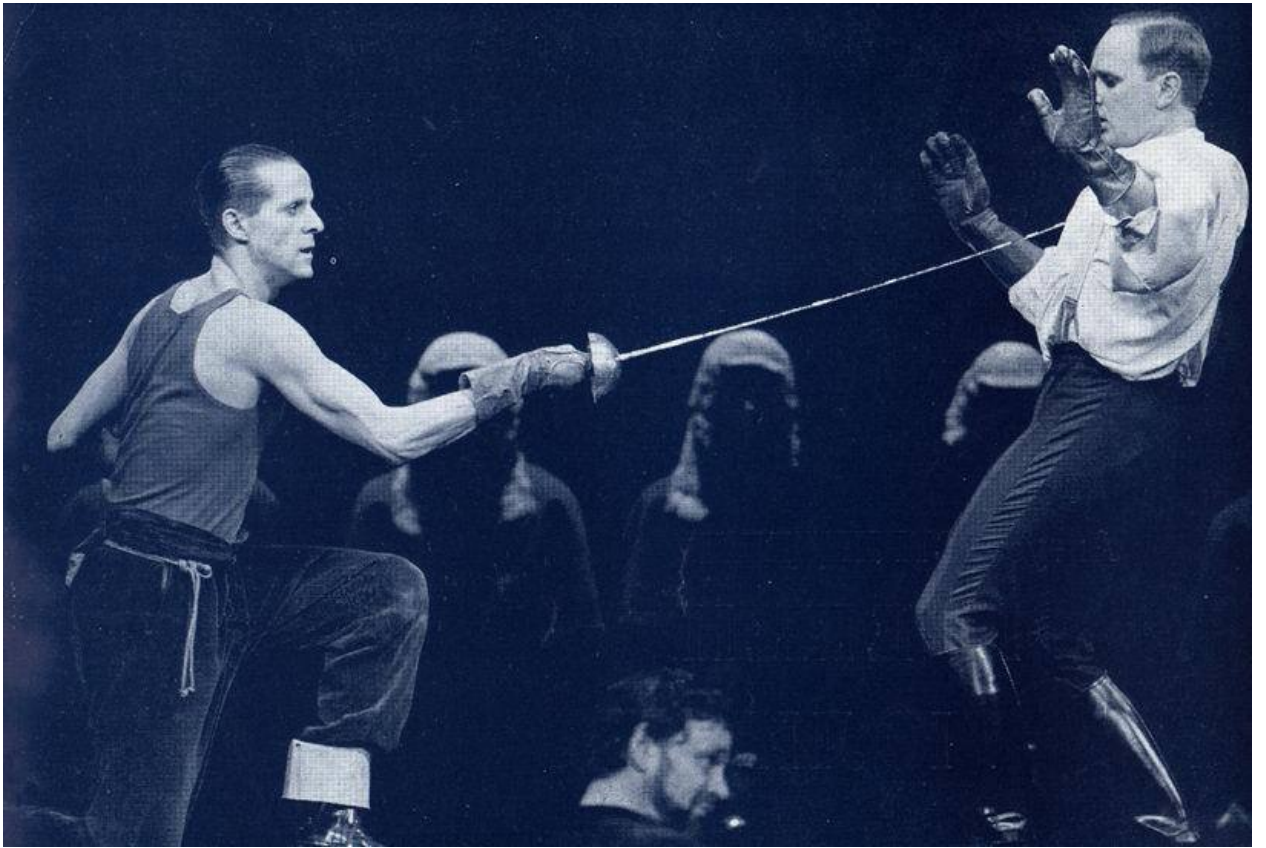
Фенгону и его сподвижникам. Французский писатель Франсуа Бельфоре этот сюжет пересказал в своих «Трагических повестях» (1572 г.), которые стали известны в Англии. По-видимому, Шекспир не первым из английских драматургов был автором трагедии о принце датском, существует предположение, что до Шекспира трагедию «Гамлет» написал Томас Кид, но дошекспировская версия до нас не дошла.

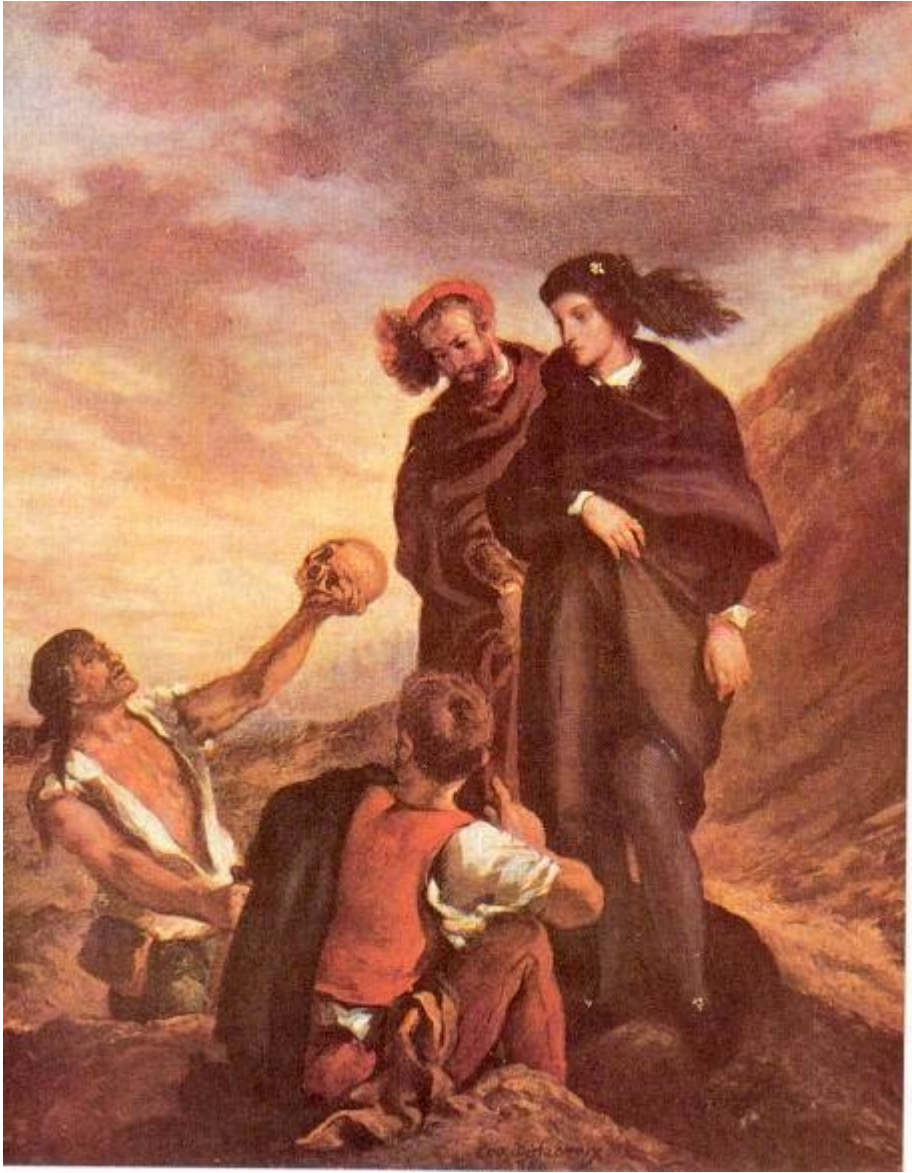
Шекспир обращается, таким образом, к архетипическому сюжету о братоубийстве. Тень отца Гамлета призывает принца к отмщению за смерть родителя. Гамлет не сразу решается на убийство Клавдия, он стремится найти бесспорные подтверждения случившегося, устраивая с помощью актеров испытание дяди, который попадает в ловушку, видя на сцене преступление, совершенное им в реальности. Однако по здравому размышлению Гамлет приходит к идее бессмысленности мести. Он осознает, что месть и справедливость — это не одно и то же, так как, пролив кровь, он мир не исправит. Гамлет трагически ощущает несовершенство окружающего. Дания видится ему тюрьмой, дворец Эльсинор заполнен предателями и шпионами, причем в роли соглядатаев выступают самые близкие ему люди. Это парализует волю к жизни Гамлета, в знаменитом монологе «Быть или не быть?» он ставит под сомнение целесообразность самого человеческого существования в несправедливом мироустройстве. Этот монолог перекликается с 66 сонетом. (См. рис. 4.32, 4.33, 4.34, 4.35, 4.36, 4.37).













Конфликт трагедии усугубляется тем, что Гамлет находится в разладе с самим собой. Он осознает, что та миссия, которая выпала на его долю, невыполнима, ибо ему не дано реализовать гуманистические принципы. Но Гамлет в финале действует активно. Он сражается не с Лаэртом, который потерял отца, убитого Гамлетом, он сражается с миром зла без надежды на успех, и в конце концов выполняет волю отца. Убивая Клавдия, он добивается того, что в мире стало на одного злодея меньше.

В трагедии «Гамлет» любовные отношения главного героя и Офелии в значительно мере отнесены к прошлому, внимание обращено на предательство возлюбленной принца, по слабости позволившей подслушивать их диалог. В «Отелло» Шекспир основное внимание сосредоточивает на отношениях венецианского мавра и красавицы Дездемоны. Здесь снова мотив женского предательства, притом мнимого, но приведшего к непоправимой трагедии. Было бы наивно не замечать ревности Отелло, как и объяснять все случившееся его неистовой ревностью. А.С. Пушкин в свое время заметил: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив». В нашей стране принято трактовать «Отелло» как трагедию обманутого доверия. Роковую роль в конфликте играет Яго, который ненавидит Отелло не за то, что обойден им в чинах, а по другой причине. Его бесит то, что воину и счастливому молодому миру кажется прекрасным, а люди честными и добрыми. Яго видит мир скопищем мерзости и порока. Он стремится осквернить идеалы Отелло, ему удается обратить его в свое неверие, «доказав», что та, которая представляется мавру идеалом, распутна и греховна.

Величие Отелло проявляется в том, что поверив злодею и совершив преступление, он сурово карает себя сам.

Л.Н. Толстой в трактате «О Шекспире и о драме» обрушил свой несправедливый гнев на трагедию «Король Лир», сюжет которой представлялся русскому гению маловероятным и неубедительным: «Лиру нет никакой надобности и повода отречься от власти. И так же нет никакого основания, прожив всю жизнь с дочерьми, верить речам старших и не верить правдивой речи младшей; а между тем на этом построена вся трагичность его положения».

Л.Н. Толстой судит ренессансного драматурга как критически настроенный реалист, а между тем трагедия «Король Лир» несет в себе черты притчи и сказки, недаром события отнесены к IX в. до нашей эры, когда Британии как таковой не существовало. Лир у Шекспира отказывается от власти и владений в пользу своих дочерей, дабы насладиться их благодарностью. Лир верит наглой лести Гонериллы и Реганы потому, что он считает себя центром мироздания и благодетелем человечества. Он сам из самого себя сотворил кумира. Корделия раздражает его, и он лишает ее наследства.

Макбет — храбрый воин, заразившийся честолюбием, которое пробудили в нем ведьмы-прорицательницы. Для Шекспира трагическое в «Макбете» заключено в нравственном и психологическом разрушении героической личности.

Третий период творчества Шекспира — 1608—1612 гг. Драматург создает такие драматические произведения как «Буря», «Цимбелин», «Зимняя сказка». В них много сказочного, фантастического. Трагический конфликт «Зимней сказки» подобен конфликту трагедии «Отелло», но обретает в финале счастливое разрешение, герои прощают друг друга. В этих пьесах ощущается примирение с жизнью, принятие бытия, каким бы драматичным оно ни было.

Последние годы жизни Шекспир провел в Стрэтфорде и к творчеству не обращался. По-видимому, был серьезно болен. Считается, что Шекспир и Сервантес умерли 26 апреля 1616 г., уход их из жизни стал завершением эпохи Возрождения.

Вопросы для самопроверки

Назовите крупнейших художников кватроченто.

Почему Возрождение называется эпохой титанов?

Роман Сервантеса «Дон Кихот» — это роман-пародия или трагедия?

Периодизация творчества Шекспира.

Что послужило основой сюжета трагедии «Гамлет» и в чем Шекспир отступил от первоисточника?

Прав ли был Л.Н. Толстой в своей критике шекспировской драматургии?

Что вызывает сомнение в авторстве Шекспира?

Литература

- Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
- Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории литературы СПб., 1996.
- Бурхард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996.
- Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
- Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.
- Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. М., 1996.
- Рутенбург В.И. Титаны Возрождения. Л., 1971.
- Соколов М.Н. Вечный Ренессанс. М., 1999.
- Шайтанов И.О. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. М., 1997.

5. XVII век: классицизм и барокко, Рембрандт и Рубенс

Классицизм и барокко — основные направления в искусстве и литературе семнадцатого столетия, ознаменовавшегося утверждением абсолютизма во Франции и Испании, контрреформацией и Тридцатилетней войной в Германии, первыми буржуазными революциями в Нидерландах и в Англии. Эти события находили свое отражение в драматургии и поэзии, в прозе и в изобразительном искусстве. Однако писатели и поэты семнадцатого века сравнительно редко иллюстрировали политическую жизнь своей эпохи, предпочитая говорить о современности, прибегая к историческим ассоциациям и мифологическим аллюзиям.

Классицизм и барокко возникли в недрах Ренессанса. Classicus — образцовый, достойный изучения в классе. В XVII в. классическими считались произведения античных авторов, в особенности Вергилия и Горация, прославлявших Октавиана Августа. Применительно к творениям XVII в., созданным в соответствии с канонами классицизма, употребляется определение «классицистический» или «классицистский».

Подражая античным художникам и поэтам, поборники классицизма, в отличие от ренессансных гуманистов, заимствовали из наследия античности не столько содержание, сколько художественные принципы, которые понимались достаточно формально. Так, исходя из того, что в античных трагедиях события происходили перед дворцом с восхода до заката, а все сюжетные линии были взаимосвязаны, выдвигается знаменитое требование трех единств: единства места, времени и действия, которым обязан был подчиняться драматург.

Классицизм нашел наиболее полное воплощение во французском искусстве, которому оказалась весьма созвучной идея служения государю и государству. Во Франции при Людовике XIII (1610—1643) фактическим правителем страны был кардинал Ришелье, который сумел победить Фронду — выступления знати против централизованной власти, что впоследствии нашло свое отражение в исторических романах Александра Дюма. Тогда же складывается этика, основанная на подчинении частных интересов государственному, а приоритет соответственно отдается долгу, а не чувствам. Герой классицистов был обязан смирять свои страсти силою разума, что нашло отражение и в знаменитом афоризме Декарта: «Я мыслю, следовательно я существую». Вспомним еще одну известную сентенцию. Король Людовик XIV (1643—1715) заявлял: «Государство — это я». Король-солнце был по-своему прав, ибо монарх становился символом консолидирующейся нации, служить королю означало исполнять государственный долг.

Политическая централизация повлияла на искусство: дворцы и парки имели симметричное построение, взгляд зрителя был обращен к центру. В пятиактной трагедии третий акт всегда был кульминационным. В королевской резиденции в Версале был разбит регулярный парк, украшенный фонтанами и копиями античных скульптур. Крона деревьев была подстрижена в виде конусов и шаров, что тоже было

неслучайно. По мысли садово-парковых архитекторов, природа нуждалась в преобразовании, ей необходимо было придать правильную форму.

Французское общество зиждилось на сословных принципах, которые были перенесены и в сферу искусства, разделявшееся на высокое и низкое.

Высшие жанры — эпопея, ода, трагедия — воплощали судьбы монархов и их приближенных. Низшие жанры — комедия, сатира, басня — отражали повседневную жизнь простолюдинов.

Основные положения классицистического искусства были определены Французской Академией, созданной Ришелье. Членам Академии, именуемым «бессмертными», а правильнее их стоило бы называть бессменными, надлежало следить за тем, чтобы все пишущие соблюдали единство, разделяли жанры на трагические и комические. Отступников сурово карали, отказывая им в субсидиях, которые получали все правоверные творцы.

Окончательно эстетика классицизма сформировалась в трактате Никола Буало (1636—1711) «Поэтическое искусство». Сын судейского чиновника в начале своего творческого пути выступал как сатирик. Представленный королю, он вскоре становится придворным историографом. В «Поэтическом искусстве» (1674), написанном в стихах, он формулирует официальную доктрину классицистского искусства, причем делает это талантливо, будучи убежденным, что отстаиваемые им принципы существовали всегда и останутся вечно.

«Поэтическое искусство» Буало — целостная эстетическая система, в которой обозначены цели искусства — прославление монархии — и поэтические средства достижения нужного эффекта. Во главу угла первый литературный теоретик нового времени ставит разумность, целесообразность и правдоподобие, чуждое подражательности. Однако для создания истинного произведения искусства этого мало, нужны еще вкус и талант:

*Взирая на Парнас, напрасно рифмоплет
В художестве стиха достигнуть мнит высот,
Коль он не озарен с небес незримым светом,
Когда созвездьями он не рожден поэтом:
Таланта скудостью стеснен он каждый час,
Не внемлет Феб ему, артачится Пегас.*

Будучи сам поэтом, Н. Буало дает выразительные характеристики лирическим жанрам: идиллии, эклоге, оде, совету, рассказывает о происхождении трагедии и комедии из дионисийских песнопений, восхищается талантом ренессансных поэтов К. Маро и П. Ронсара.

Своим авторитетом Н. Буало поддерживал Ж. Расина и Ж.Б. Мольера.

Год рождения Буало был и годом создания величайшей трагедии французского театра. «Сид» написал никому неведомый адвокат из Руана Пьер Корнель (1606—1684). Правда, «Сид» не был дебютом Корнеля, он уже был автором трагедии «Мелита» и «Комической иллюзии». Однако успех принес и одновременно вызвал скандал «Сид». Сюжет трагедии взят не из античной истории, а из событий средневековой испанской реконкисты. Это уже было вызовом, так как с Испанией у французских правителей были напряженные отношения. Герой трагедии — Родриго Диас де Бивар, которому посвящен средневековый испанский героический эпос «Песнь о Сиде». При этом П. Корнель обратился к юности Сиды, когда он был молод и пылко влюблен в донью Химену. Ничто не препятствует будущему счастью любящих, однако ссора их отцов разрушает гармонию. Любя Химену, Сид вызывает на поединок ее отца, оскорбившего почтенного старца — отца Сиды. Родриго убил на дуэли отца возлюбленной. Для Сиды первостепенное значение имеет не страсть, а честь и долг. Отомстив, он выполнил свою сыновнюю обязанность. Но теперь донья Химена, по-прежнему влюбленная в Сиды, жаждет мести и его смерти — таков ее дочерний долг.

Пьеса П. Корнеля выстроена очень четко. Сид вначале выполнил свои личные моральные обязанности, но гораздо существеннее, что он, подчиняясь воле короля, отправляется сражаться с маврами и побеждает неверных. Король выступает у П. Корнеля вершителем высшей справедливости. Повелев забыть о происшедшей расправе, он соединяет влюбленных.

Пьер Корнель нарушил многие требования классицизма, о которых он, провинциал, будто бы и не слышал. Возможно, это так, но пример Корнеля убеждает в том, что гений всегда выше правил. Автора «Сиды» упрекали, что он нарушил три единства, осуждали за то, что его трагедия обретает счастливый финал, обвиняли в плагиате. Все эти инсинуации исходили из Французской Академии и были инспирированы кардиналом Ришелье, который сам подписывал пьески и завидовал успеху П. Корнеля. Постановка «Сиды» сопровождалась триумфом, французское аристократическое общество увидело в герое свой идеал, которому хотело подражать. Никола Буало впоследствии отозвался на успех «Сиды» такими словами: «Напрасно министр составляет лигу против «Сиды», весь Париж смотрит на Химену глазами Родриго».

Свою славу драматург подтвердил последовавшими за «Сидом» трагедиями «Гораций» (1639), «Цицина, или Милосердие Августа» (1640), «Никомед» (1651), в которых он прославлял патриотическое служение отечеству, каких бы жертв оно ни требовало. Однако спад дарования с годами становился все более ощутим. В конце шестидесятых годов появились две трагедии с похожим названием и сюжетом. Французский зритель безоговорочно отдал пальму первенства молодому конкуренту Пьера Корнеля, в непредвиденном состязании победила «Береника» Ж. Расина, в которой он с неподражаемым мастерством показал, как борются в душах героев любовь и долг.

Жан Расин (1639—1699) — второй великий драматург французской классицистической сцены, «певец влюбленных женщин и царей», — как отозвался о нем А.С. Пушкин. С творчеством Расина во французскую драматургию входит новое качество — психологизм. Корнеля мало заботили психологические мотивы поведения персонажей. Расин сосредотачивает внимание на изображении внутренней жизни героев, которые погружены в самих себя, а отнюдь не сосредоточены на кознях противников. Расин стал непревзойденным мастером изображения человеческих страстей. В первом шедевре Ж. Расина «Андромаха» вдова Гектора и мать его сына окружена врагами, которые страшатся, что выросший Астианакс отомстит за смерть отца.

Андромаха сосредоточена на том, как лучше выполнить ей материнский долг. Вокруг нее кипят страсти. Пленивший ее эпирский царь Пирр стал ее сердечным пленником, невеста Пирра Гермiona отвергнута им, Орест безнадежно влюблен в Гермionу... Роковые страсти губительны, все герои погибают, побеждает Андромаха, не давшая себя одурманить страстям и действующая разумно в самой безнадежной ситуации.

Иначе складывается судьба Федры в одноименной трагедии (1677). Супруга афинского царя Тесея испытывает пагубную страсть к своему пасынку Ипполиту. Конфликт изначально неразрешим. Страдание вызывает болезнь Федры. Вырванное служанкой признание царицы усугубляет трагическую коллизию. Узнав от прислужницы о позорном влечении к нему мачехи, Ипполит воспринимает страсть как оскорбление. Тогда у Федры возникает мысль о мести пасынку, который не верит в искренность чувств мачехи, подозревая, что за ложной страстью таятся козни и коварство. Оклеветанный, он погибает. Гибнет и Федра, но ее кончина величава, героиню Расина возвышают страсть и страх, пережитые ею, и пришедшее к ней в финале трагедии раскаяние.

Стремясь защитить свою героиню, Жан Расин утверждал: «В самом деле, Федра ни вполне преступна, ни вполне невинна. Судьба и гнев возбудили в ней греховную страсть, которая ужасает прежде всего ее самое. Она прилагает все усилия, чтобы превозмочь эту страсть. Она предпочитает умереть, нежели открыть свою тайну. И когда она вынуждена открыться, она испытывает при этом замешательство, достаточно ясно показывающее, что ее грех есть скорее божественная кара, чей акт ее собственной воли».

Жан Батист Мольер (рис. 5.1)



(1622—1673), начинавший свой творческий путь как актер, ставил на сцене трагедии П. Корнеля и Ж. Расина. Однако со временем он отказался от трагедийного репертуара и посвятил себя жанру комедии (рис. 5.2, 5.3).





Настоящая его фамилия Поклен, драматург был сыном почтенного королевского обойщика, получил хорошее образование в Клермонском коллеже. Отец не возражал, если бы сын, отказавшись от наследственного поприща, стал юристом, но Жан Батист мечтал о сцене. В 1643 г. он вместе с друзьями — семейством Бежаров — организовал труппу «Блистательный театр», первые же спектакли которого блистательно провалились. Мольеру с друзьями ничего не оставалось, как отправиться в странствия, которые продолжались тринадцать лет. Мольер и его труппа исколесили всю Францию.

В южных провинциях нередко одновременно с труппой Мольера выступали итальянские актеры, разыгрывавшие комедию масок — *commedia dell'arte*. Текст представления импровизировался, персонажи наделены были какой-то одной, но яркой чертой характера. Мольер позаимствовал у итальянцев приемы буффонады и сам стал сочинять комедии, выводя на подмостки скупцов, ревнивцев, шарлатанов.

В 1658 г. Мольер с друзьями появился в Париже. Ему было дозволено сыграть в Лувре трагедию П. Корнеля «Никомед». Спектакль имел умеренный успех. Тогда Мольер рискнул: он предложил показать Его Королевскому Величеству комическую сценку «Влюбленный доктор». Фарс его прославил, а сам Мольер окончательно осознал свое призвание: он комедийный актер и сочинитель комедий.

За свою недолгую жизнь Мольер написал около тридцати комедий. Несмотря на то, что их содержание по сравнению с трагедиями приближено к реальности, автор, в основном, сохраняет верность нормам классицизма. Он отдает предпочтение стихотворной комедии, почти всегда соблюдает три единства, а персонажи — скупцы и расточители, хвастуны, лжецы и мошенники, мизантропы и лицемеры — преданы одной страсти, что вызывает насмешки окружающих и смех зрительного зала.

Первые комедии его сравнительно безобидны, но адресны. Так, в комедии «Смешные жеманницы» он высмеял салон мадам Рамбуйе, где собирались ценители так называемой прециозной (фр. *précieuse* — драгоценная) литературы. В ее голубой гостиной встречались дамы и кавалеры, чтобы обмениваться изысканными комплиментами, сочинять и выслушивать мадригалы, словом вести себя так, как вели себя утонченные герои романа Мадлен Скюдери «Клелия или Римская история». Вот как характеризует шедевр прециозности М.А. Булгаков: «Роман был галантен, фальшив и напыщен в высшей степени. Парижане зачитывались им, а для дам он стал просто настольной книгой, тем более что к первому тому его была приложена такая прелесть, как аллегорическая Карта Нежности, на которой были изображены Река Склонности, Озеро Равнодушия, Селения Любовные Письма и прочее в этом роде».

В комедии «Смешные жеманницы» (1659) Мольер высмеял двух молоденьких девиц, которые стремятся подражать аристократической моде. Отвергая достойных женихов, они чуть было не выскочили замуж за их слуг только потому, что они нарядились щеголями и заговорили напыщенно и манерно, как в салоне мадам Рамбуйе. Надо ли говорить, что «драгоценные» узнали себя в шарже, затаили обиду и чинили пакости обидавшему их комедиографу.

В творчестве Мольера сатира сочетается с дидактикой. В последовавших затем комедиях «Школа мужей» (1661), «Школа жен» (1662), «Ученые женщины» (1662) драматург стремится дать полезные наставления, касающиеся семейных отношений.

Ни одна комедия Мольера не принесла ему столько страданий, но и такого непреходящего успеха, как «Тартюф» (рис. 5.4)



(1664—1669). Пять лет драматург вел борьбу за ее постановку, исправлял текст, смягчая критическую направленность комедии. Мольер направил свой удар на тайную религиозную организацию «Общество святых даров», которая занималась слежкой за неблагонамеренными согражданами и вероотступниками. Убирая конкретные намеки на деятельность «Общества святых даров», он достиг большего, показав, как религиозный фанатизм калечит души верующих. «Тартюф» в итоге стал притчей о том, что истовая набожность лишает человека здравого ума. Оргон до встречи с Тартюфом был заботливым отцом семейства, но ханжа и лицемер загипнотизировал его показной аскезой так, что благородный дворянин готов отдать мошеннику все, чем владеет. Попавшего в неприятную ситуацию Оргона спасает король, который все видит, знает и печется о благе подданных. Тартюфу не удалось прибрать к рукам имущество Оргона, но зритель испытывал волнение, потому что поддавшийся чарам мнимого святоши Оргон едва не попал в тюрьму, и ликовал, когда полицейский офицер в финале сообщал, что король повелел арестовать мошенника.

Но чтобы комедия дошла до зрителя, Мольеру пришлось бороться с могущественными церковными властями пять лет. Запрет «Тартюфа» нанес удар по мольеровскому репертуару. Драматург спешно сочиняет в прозе комедию «Дон Жуан» (1665), игнорирует классицистские правила и создает шедевр.

Севильский дворянин дон Хуан да Тенорио, живший в XIV в., стал героем популярной легенды, которую перевел и обработал испанский драматург Тирсо де Молина в пьесе «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630). Дон Хуан (или дон Жуан — у Мольера, у Пушкина — дон Гуан) одержим погоней за чувственными наслаждениями. Обманщик женщин, глумящийся над мужем одной из своих жертв, он приглашает на ужин надгробный памятник — статую командора. Приглашение обернулось гибелью героя, развратника покарали силы небесные.

Мольер обратился к легенде о дон Жуане не случайно. Сюжет он почерпнул, очевидно, из представлений итальянских комедиантов, придав ему глубокий многозначный смысл. Сатирик прежде всего развенчивает беспутство аристократов, его герой волочится за каждой дамой, удовлетворяя не столько свое желание, сколько тщеславие. Но вместе с тем мольеровский герой храбрец и свободомыслящий человек. Он чужд какой бы то ни было религиозности. Но отсутствие веры приводит его к утрате морали, а это, в свою очередь, становится причиной разочарования в жизненных ценностях, что в итоге приводит к разрушению личности. Устав жить от бесчисленных побед, он добровольно устремляется навстречу возмездью.

В этой комедии Мольер чрезвычайно далеко выходит за рамки классицистической эстетики.

Одним из наиболее любимых жанров у аристократической публики была комедия-балет. Незатейливое действие перемежалось в ней с пантомимой и танцами. Создавая развлекательное представление, Мольер умел наполнить его серьезной идеей. В комедии «Мещанин во дворянстве», музыку к которой написал знаменитый

композитор Люлли, Мольер изобразил разбогатевшего буржуа Журдена, который возмечтал об аристократическом титуле. Вполне житейская история обретает психологическую усложненность. Попытка вырваться за пределы сословного бытия оказалась чревата многими потерями. На желании стать аристократом наживаются и учителя, обучающие его хорошим манерам и наукам, и знатные прощелыги, которые за весьма туманные обещания вытягивают из него денежки. Теряя сословный уклад жизни, Журден утрачивает и здравый смысл. Мольер сам выступает наставником третьего сословия, в комической форме внушая мысль о том, что надо гордиться своим сословием и человеческим достоинством, аристократическая спесь его героя до добра не доводит.

Последним спектаклем Мольера был «Мнимый больной». Он, будучи сам смертельно болен, потешал публику, играя человека, страдающего от выдуманных им самим хворей. Что это было? Попытка обмануть болезнь? Заставить себя поверить, что он победит недомогание? Мольер умер, отыграв спектакль «Мнимый больной». Болезнь свое взяла, затем наступил черед церкви. Великому писателю было отказано в подобающем христианском погребении. Только заступничество короля помогло его любимцу обрести покой по христианскому обряду.

Классицистская концепция охватывала во Франции все сферы искусства, включая архитектуру и живопись.

Никола Пуссен (1594—1665) — крупнейший живописец-классицист в масштабах всего европейского искусства. Знание точных наук, знакомство с памятниками античности позволило ему четко сформулировать и воплотить на практике идеи гармонически ясного искусства. «Художник должен проявить не только способность оформить содержание, но и силу мысли, чтобы его постичь», — утверждал Никола Пуссен.

Пуссен долгие годы прожил в Италии. Художник был хорошо знаком с ренессансным стилем своих предшественников Леонардо и Рафаэля, он наблюдал всеобщее увлечение барочным искусством своего современника Джованни Лоренцо Бернини (1598—1689), завершившего строительство собора святого Петра в Ватикане и украсившего его пышным скульптурным убранством. Пуссен остался равнодушен к достижениям барокко, сохранив верность строгой классике. Взывая равно к разуму и чувству, он создает такие полотна, как «Ринальдо и Армида» на сюжет одного из эпизодов поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и «Танкред и Эрминия», сюжет которой также заимствован у Тассо. Пуссен вошел в историю искусства как непревзойдённый мастер эпического пейзажа. На картинах «Пейзаж с Полифемом», «Пейзаж с Геркулесом» природа масштабна и величественна и вместе с тем наполнена ожиданием некоего героического деяния, которое совершится на фоне грандиозного пейзажа. Поздние полотна Пуссена «Четыре времени года» (1660—1665) отражают четыре возраста в жизни человека.

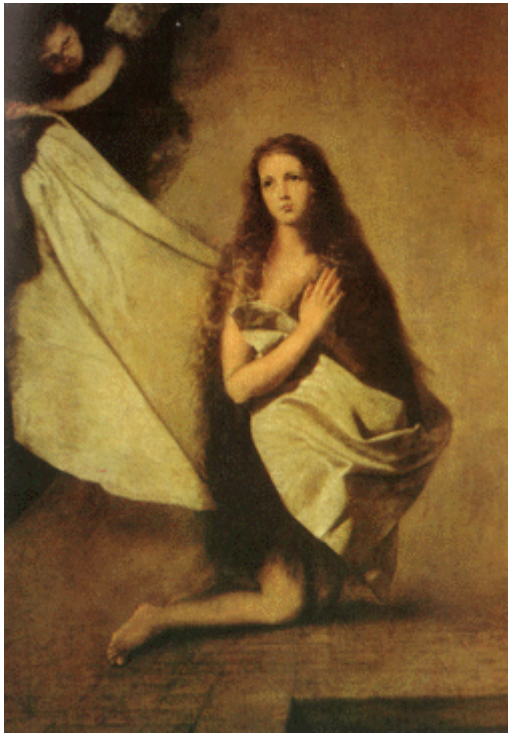
Барокко (порт. *barrocco* — жемчужина неправильной формы) — оппозиционно по отношению к классицизму. Классицистскому рационализму барокко противопоставляло повышенную эмоциональность и пышность форм. Художникам барокко присущ религиозный мистицизм, реальность мира представляется им иллюзорной. В этом плане весьма показательно название пьесы крупнейшего драматурга эпохи барокко испанца Педро Кальдерона «Жизнь есть сон» (1634), в которой принц Сехисмундо брошен своим отцом польским королем Басилио в темницу. Наследник не станет королем, ибо было предсказано: Сехисмундо будет жестоким кровавым правителем. Но прав ли отец-король, который во имя блага подданных обрек сына на полуживотное существование? Басилио решает исправить ошибку, Сехисмундо на время становится правителем страны. Он управляет королевством с непомерной жестокостью, мстя за прошлые обиды. Так что же, пророчество сбилось? Сехисмундо снова брошен в узилище. Его разум мутится, он не в состоянии отличить, где явь, где сон. Смирившись со своим существованием, он обретает покой. Когда бунтующий народ провозгласил его королем, он принял власть и стал править, сообразуясь со справедливыми законами.

Судьба Сехисмундо — парабола человеческого существования в интерпретации глубоко религиозного драматурга. Кальдерон полагает, что божественные тайны бытия человеческому уму не постигнуть. Жизнь человека — сон в вечности. Спасительна только вера, высшая победа человека — победа над самим собой, смирение примиряет верующего с мирозданием. Эта идея выражена в драмах Кальдерона «Поклонение кресту», «Стойкий принц» и др.

Изобразительное искусство Испании заметно тяготело к барочным тенденциям. Испанские живописцы весьма склонны к изображению страданий святых, а также крестных мук Христа, которые преодолеваются силой духа. Для католической Испании, воевавшей не одно столетие с маврами, где движение протестантов не встретило никакой поддержки, авторитет веры оставался незыблем и вдохновлял художников на прославление подвига во славу Христа.

Многие полотна знаменитого живописца Хусепе де Рибера (1588 или 1591—1652) посвящены житиям святых, претерпевающих истязания, которым подвергают их язычники. Таковы его картины «Мучения святого Бартоломео», «Себастьян и Ирина», «Оплакивание», «Троица», многочисленные рисунки, запечатлевшие мученичества св. Себастьяна, св. Альберта, апостола Варфоломея. Рибера всегда работал на драматическом контрасте: чем мучительнее страдания святого, тем крепче его вера в Спасителя.

Другой барочный сюжет связан с чудом. Чудо выступает как результат истинной веры. Такова одна из наиболее известных его картин «Св. Инеса» (рис. 5.5):



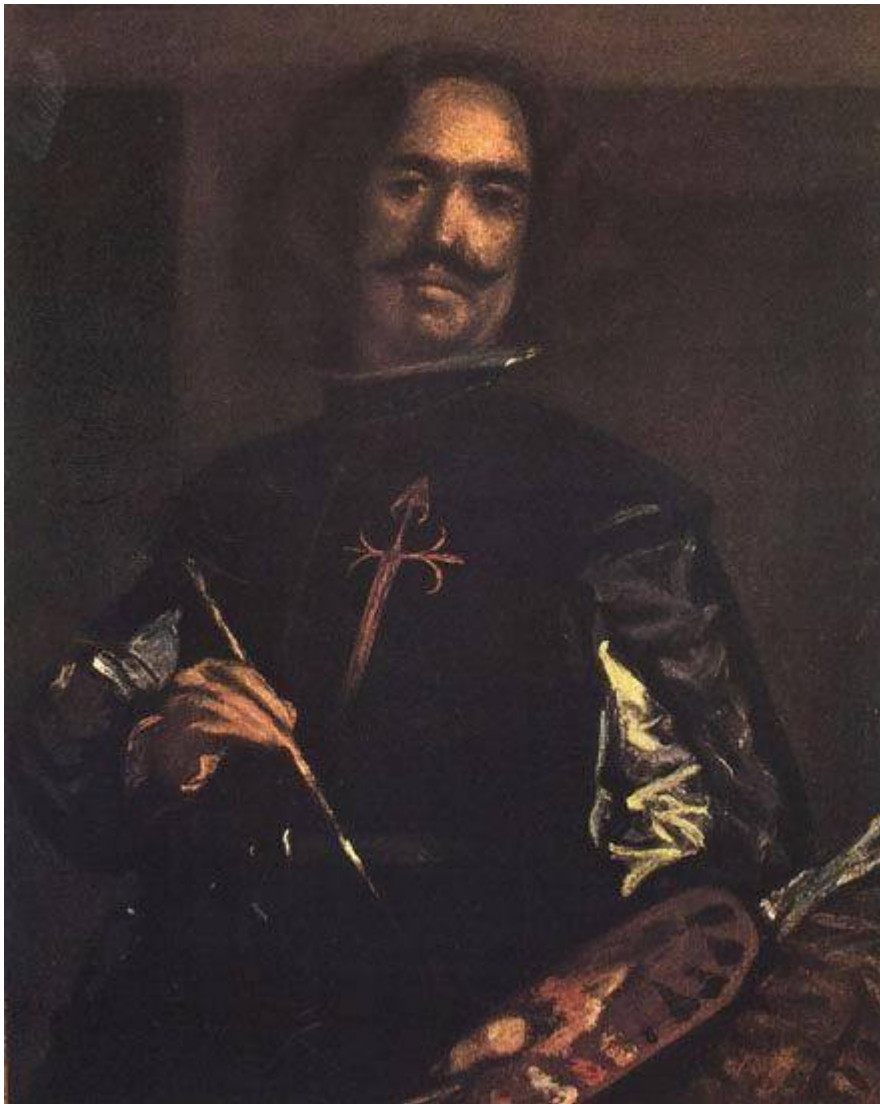
«Инеса, подвергшаяся надруганию за верность христианству, стоит на коленях на каменном полу. Обнаженная, она выставлена на позор перед толпой, которая должна находиться перед холстом, там же, где находится зритель. Но длинные распущенные волосы скрыли наготу, а ангел, изображенный в затененном верхнем углу картины, принес белое покрывало, в конец которого завернулась Инеса. Ее руки молитвенно сложены, глаза устремлены вверх с выражением благодарности».

Во многих картинах Риберы ощущается их театральность: острая контрастность, выразительность мизансцены, обнаженный психологизм. Да и сюжет его полотен нередко близок мистификации.

Не столь очевидно сказалось влияние умонастроений и эстетики барокко на творчестве величайшего испанского художника XVII в. Диего Веласкеса (1599—1660). Большинство его работ, выполненных в реалистической манере высокого Возрождения, восхищает красотой и совершенством. Таковы его детские портреты, итальянские пейзажи и грандиозное полотно «Менины» (1657). Первоначально полотно размером 318× 276 см называлось «Семья Филиппа IV», затем его переименовали в «Менины» (рис. 5.6)



— «Придворные дамы». На полотне изображена мастерская художника, и он сам (рис. 5.7),



работающий над картиной. Помимо этого в помещении висит зеркало, все это создает ощущение взаимоотражения, реальность множится. Вся картина дышит жизнью, инфанта окружена уродливыми придворными дамами. Этикет представлен во всех конкретных подробностях, и вместе с тем в повторяющих его отражениях в полумраке залы есть что-то призрачное, почти мистическое.

Поразительно жанровое разнообразие полотен Веласкеса. Он писал парадные портреты королей, королев и инфантов (рис. 5.8),



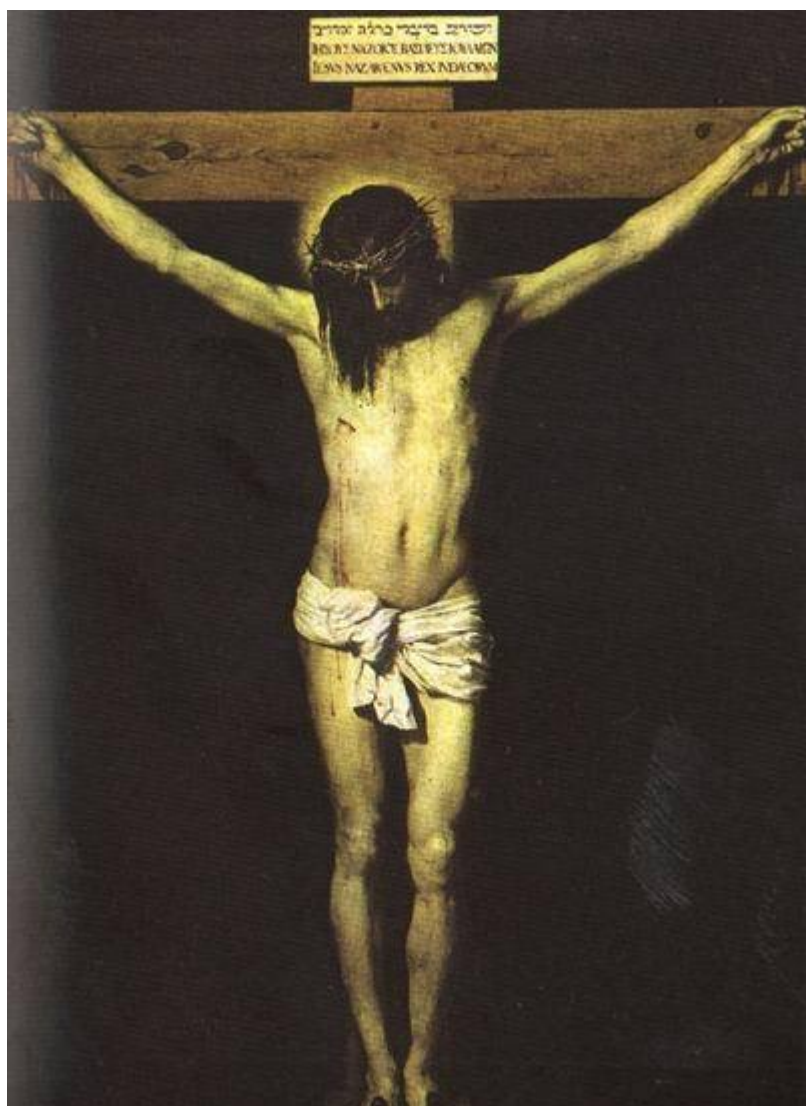
в том числе конные портреты Филиппа IV, первой жены доньи Изабеллы и второй — Марианы Австрийской (рис. 5.9),



графа Оливароса, принца Бальтазара Карлоса. Взыбленные кони, на которых уверенно восседают всадники, и все это на фоне серебристо-серого глубинного пейзажа, который свидетельствует о преходящей молодости и власти. А это уже сближает портретиста с барочными представлениями о бренности земной жизни.

Как и его соотечественники, Веласкес обращался к евангельским образам. В Мадриде в музее Прадо, где хранится наиболее значительная часть наследия Веласкеса, религиозная живопись мастера представлена такими сюжетами, как венчание Богоматери, рождество Христово и дары волхвов и трагически-болезненное распятие (см. рис. 5.10, 5.11, 5.12).







Как это было свойственно художникам барокко, Веласкес задерживает свой взгляд на всякого рода курьезах природы, не гнушаясь изображением уродливого и пугающего. Таковы его многочисленные гротескные изображения шутов и карликов.

Но, пожалуй, ближе других барочному мироощущению большая картина мастера «Пряхи» (1657). На первый взгляд, это обычное жанровое полотно, на холсте изображены женщины, занятые изнурительным трудом. Но на полотне два плана — реальный и символический, который акцентирован гобеленом на заднем плане. Очевидно, это результат их долгих трудов. На гобелене изображен мир, исполненный гармонии и совершенства. Созданное пряжами заставляет взглянуть на обычных, казалось бы, тружениц иначе. Каждая из них держит в руках нить — нить судьбы, нить истории, нить будущего. Вертится веретено времени, но нить на нем столь тонкая и хрупкая, что может оборваться, и тогда станет ясно: жизнь только сон, то лучезарный, но печальный.

В Мадриде Веласкес познакомился с Рубенсом, который оказал на его творчество значительное воздействие.

Пауль Рубенс (1577—1640) — величайший художник эпохи барокко. Его наследие состоит из более тысячи картин, а помимо них бесчисленного количества эскизов, гравюр, фресок, алтарных образов и гобеленов, вытканых по его рисункам.

Художник был выдающимся теоретиком искусства и дипломатом. Его родители-протестанты были родом из Амстердама, но переселились в Германию, спасаясь от испанского террора герцога Альбы. Рубенс родился в небольшом немецком городе Зигине. Мать после смерти мужа перешла в католичество и поселилась вместе с сыновьями в Антверпене, где будущий художник начал учиться рисовать. В 1600 г. он едет в Италию, проводит там семь лет, изучает творения ренессансных мастеров. Он вырабатывает свой стиль: возвышенный, торжественный, аллегорический. Он создает множество репрезентативных парадных портретов своих современников, в том числе автопортреты. К числу бесспорных шедевров относится портрет самого художника вместе с женой Изабеллой Брант (1609) (см. рис. 5.13).



Картины Рубенса поражают прежде всего масштабом изображения. Они огромны, на них запечатлен обычно сюжет с участием многих действующих лиц, напряженно

переживающих бурное событие, которое находит свое выражение в динамике многофигурной композиции. Рубенс, будучи глубоко верующим человеком, обращался к библейским сюжетам, передавая нередко мистическое чувство. Несмотря на яркость и пышность изображения, оно не лишено иллюзорности и призрачности. Это особенно ощутимо в его полотнах «Воздвижение креста» (рис. 5.14, 5.15)





и «Снятие с креста» (рис. 5.16, 5.17).





Рубенс остается в истории искусств непревзойдённым мастером батальных эпизодов и сцен охоты. В картине «Святой Георгий с драконом» (рис. 5.18, 1606—1610)



он передает яростное движение противоборствующих персонажей. Вставший на дыбы конь, взмах вооруженной руки, напуганное чудище — все подчинено стремительному движению, которое контрастирует со спокойствием принцессы, ради которой вступил в схватку Георгий.

Никто не умел так передать экстатическое движение людей и животных в жестоких схватках. Это подтверждают такие грандиозные картины, как «Охота на тигров и львов» и «Охота на гиппопотама», в которых мастер изумляет разного рода диковинами природы и накалом человеческих страстей.

Идеи барокко нашли свое воплощение в живописи, однако полотна барочных художников не столь печальны по сравнению с литературными произведениями, особенно это касается Рубенса. (См. также рис.5.19, 5.20, 5.21).





Рембрант Харменс ван Рейн (1606—1669) тридцатью годами моложе Рубенса, а Лейден, где родился Рембрандт, расположен не столь далеко от Брюсселя, где находилась мастерская Рубенса. Но судьбы двух гениев столь различны, а художественные творения столь несхожи, что возникает иллюзия, будто они принадлежат разным эпохам.

Рембрант родился в семье мельника, старший брат унаследовал дело отца, средний стал башмачником, младшему предстояло стать художником. Окончив латинскую школу, он поступил в Лейденский университет, но, почувствовав тягу к живописи, оставив гуманитарные науки, пошел в ученики к историческому живописцу Питеру Ластману, работавшему в Амстердаме.

Восемнадцатилетний Рембрант прекратил учебу, отказался ехать в Италию для пополнения образования. В течение всей своей жизни создатель «Данаи» ни разу не покидал Голландию. Пока не было заказов, он писал портреты родителей и автопортреты, оставив более шестидесяти собственных изображений с юности до глубокой старости.

С 1631г. Рембрант живет в Амстердаме. Тогда же по заказу была написана картина «Анатомия доктора Тульпа» (рис. 5.22),



в которой молодой художник предстает реалистом. Скрупулезно выписано тело покойного, ставшее центром композиции. Нейтральное выражение лица патологоанатома, дающего разъяснения, контрастирует с лицами семи слушателей, которые с напряженным вниманием следят за пояснениями. При этом реакция каждого сугубо индивидуальна. Уже в этой работе Рембрандта проявилась его поразительная игра светотенью: все второстепенное приглушено темнотой, все существенное — высветлено.

Первый заказ — первый большой успех, а вслед за ним новые заказы. Это был счастливый период в жизни Рембрандта, судить об этом можно по знаменитому автопортрету с Саскией на коленях (рис. 5.23, 1634):



он талантлив, богат, любим. Саския ван Эйленбург — богатая наследница бургомистра, недавно осиротевшая. Молодая чета покупает поместительный дом, художник коллекционирует восточные ковры, ткани и утварь, которые он потом воссоздает в полотнах, написанных по библейским мотивам. Рембрандт многократно обращается к образу Спасителя. Исследователи его творчества отмечают, что по работам прославленного голландца можно проследить весь тридцатитрехлетний земной путь Христа от рождения до Голгофы (рис. 5.24).



Рембрандт часто обращался и к ветхозаветным сюжетам. В эрмитажной картине «Давид и Урия» воссоздается драматический эпизод: Давид, полюбивший жену Урии Вирсавию, посылает своего военачальника на верную гибель. Давида терзает совесть, но побеждает страсть, — что, кстати, было бы невозможно в произведениях классициста. В Эрмитаже представлены и другие шедевры Рембрандта: «Флора», «Давид и Ионафан», «Святое семейство» (рис. 5.25),



«Возвращение блудного сына» (рис.5.26),



несколько портретов стариков и, наконец, «Даная» (1636), недавно отреставрированная. Сюжет картины взят из античного мифа. Даная — дочь аргосского царя Акрисия. Царю было предсказано, что он погибнет от руки внука. Чтобы не выдавать красавицу-дочь замуж, он прятал её в подземелье. Но Зевс, прельстившись ею, проник в подземелье в виде золотого дождя, после чего Даная родила Персея, который нечаянно убил деда во время метания диска. Предсказание богов сбылось.

К этому сюжету обращались до Рембрандта Тициан (рис. 5.27),



Тинторетто, Тьеполо, Пуссен и др. Образ Данаи у Рембрандта озарен ожиданием счастья. Она не столь юна и красива, как это было у предшественников. Но в «Даная»

Рембрандта передано редкостное единство плотского и духовного. Особую изысканность картине передают блики золотого света на покрывале, занавесях и скатерти, а главное — обрамленном золотистыми волосами лице героини.

Счастливым период в жизни Рембрандта длился недолго. В 1642г. умерла Саския, на руках отца остался девятимесячный сын Титус. Ему — мать, а отцу — жену заменила бывшая служанка Хендрикье Стоффельс. Он многократно пишет свою новую семью (рис. 5.28, 5.29),





но в дом приходит бедность, а затем — нищета. Заказов нет. «Ночной дозор. Рота капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбурха» (1642) вызвал скандал. Заказчики были недовольны тем, как нарисовал их мастер: совершенно проигнорировал, кто сколько заплатил, по рассеянности нарисовав внесших крупную плату на заднем фоне.

Ему суждено было пережить сына и вторую супругу. Трагизм его мироощущения усиливался. На последнем автопортрете сквозь мрак едва виден лик старца, его растерянная улыбка и немой вопрос: «Почему судьба и современники были столь беспощадны к моему гению?».

Не был признан при жизни и другой гениальный живописец — Ян Вермер Делфтский (1632—1675). В конце пятидесятих годов Вермер написал пейзаж «Вид Делфт», затем на другой картине он нарисовал тихую улочку города, где он родился и жил, никогда его не покидая. В историю искусств он вошел как бытописатель бюргерского города. В Голландии трудолюбивые горожане первыми создали свою буржуазную культуру с ее неизменными ценностями: семья, уютный дом, повседневный труд, доставляющий радость и благополучие. В голландском искусстве велик интерес к материальной культуре. Отсюда тщательная детализировка убранства дома, красно-

коричневые ковровые скатерти, синий делфтский фаянс, строгая геометрия аккуратно положенной на полу плитки.

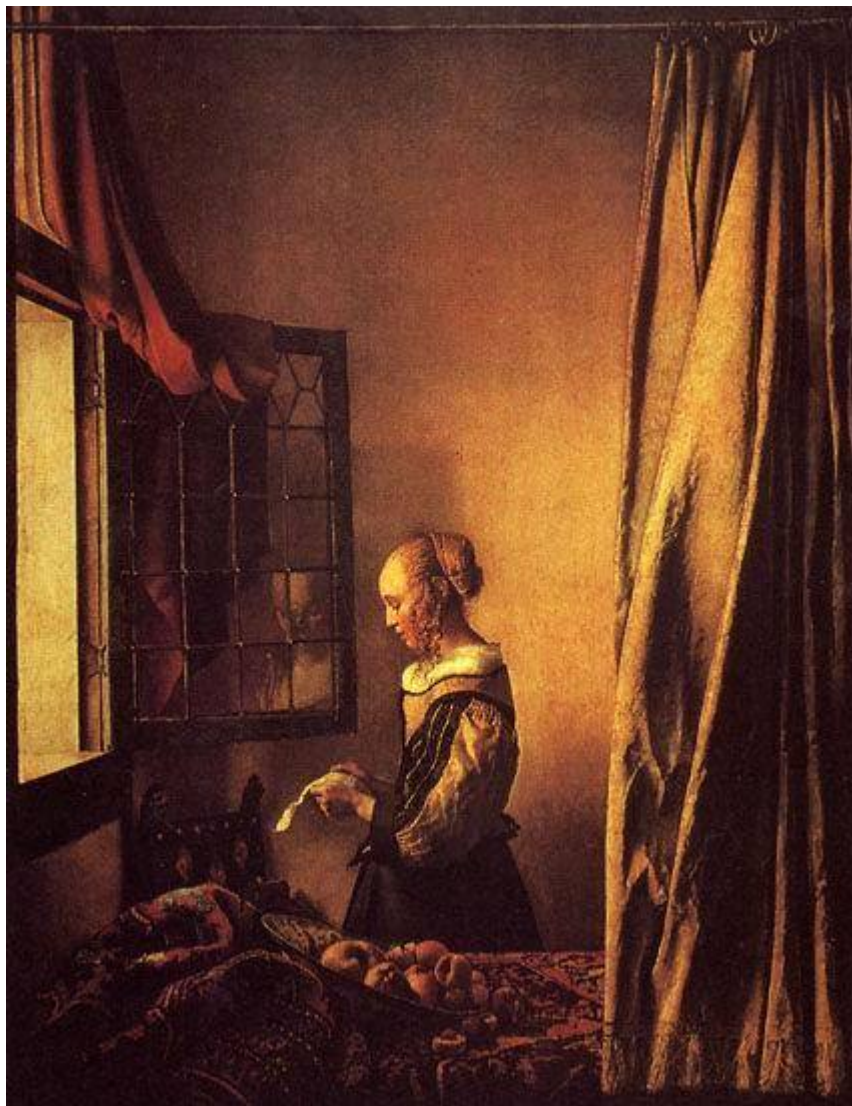
Наследие Вермера невелико — всего тридцать пять полотен. Обнаружить неведомые шедевры делфтского мастера пока никому не удавалось, а появление на антикварном рынке его полотен всякий раз завершалось разоблачением подделок.

Вермер в истории искусства сделал на первый взгляд неприметный, но по сути революционный шаг. Прежде писались картины для дворцов и храмов. Вермер стал одним из первых создавать картины для дома и семьи. Он писал на полотнах неприметную приватную жизнь для частных заказчиков, которые, по-видимому, не возвышались над персонажами его картин, а разделяли их занятия и интересы.

Картины Вермера, как правило, невелики по размеру, но композиция их математически выверена.

Живописные шедевры Вермера просты по сюжету. Он писал чаще всего дам, которые пишут, либо читают письма, музицируют, рисуют, рукодельничают (рис. 5.30, 5.31, 5.32, 5.33).







Он писал бюргерских интеллигентов — географ, музыкант, художник, астроном выступали не только как мастера своего дела, но и олицетворяли свои профессии.

Существенной особенностью картин Вермера является то, что, будучи жанровыми, они несут в себе некий таинственный смысл.

Например, на картине «Женщина, держащая весы» дама в богатом домашнем наряде взвешивает золото или жемчуг. Что именно — неясно. Простое действие обретает смысл символический, так как жемчуг олицетворяет чистоту и девственность, а дама, судя по покрою платья, беременна. Дополнительное значение сцена обретает благодаря тому, что на стене висит картина с изображением Страшного суда. Все эти детали дают простор для самого различного истолкования бытовой сценки. Но в этом и есть художественное своеобразие живописи Вермера, умевшего перевести правдоподобие в философскую концепцию жизни.

Классицизм и барокко — ведущие направления в искусстве и литературе XVII в. Однако в этом столь богатом талантами веке были художники, опередившие свою эпоху, неоцененные современниками, предвосхитившие появление новых направлений в культуре последовавших столетий. Но вернёмся к литературе барокко, ярко проявившейся в Германии.

Поэты барокко исходят из того, что существование человека — это просвет во мраке, мир — юдоль страданий, спасительна только вера во Всевышнего. Эти представления были характерны для немецких лириков, писавших в годы Тридцатилетней войны 1618—1648 гг., нескончаемого побоища между католиками и гугенотами, куда были втянуты народы Чехии, Силезии, Швеции, Дании, Германии. Крупнейший немецкий поэт периода Тридцатилетней войны Мартин Опиц пишет поэму «Слово утешения среди бедствий войны». Видя повсеместную разруху и разорение, падение нравов и нарастающее насилие, в чем он пытается обрести жизненную опору? Только в религии.

Ему вторит другой поэт-современник — Христиан фон Гофмансвальдау, которому мир, охваченный пожаром войны, кажется обманчивым призраком:

*Что здешний мир и гул молвы крылатой?
Что здешний мир и вся его краса?
Неверный луч, глухим ущельем сжатый,
На миг во мгле сверкнувшая гроза;
Цветущий мед, терновником повитый,
Нарядный дом, таящий скорбный стон,
Приют рабов, для всех равно открытый,
Могильный тлен, что в мрамор облачен, —
Вот наших дел неверная основа,
Кумир, что плоть привыкла возвышать.
А ты, душа, на узкий круг земного
Всегда стремись бестрепетно взирать.*

(Пер. Б.И. Пуришева)

Ганс Якоб Кристоф фон Гриммельсхаузен — крупнейший прозаик направления барокко не только в немецкой, но и во всей европейской культуре. Его роману об участниках Тридцатилетней войны «Затейливый Симплициссимус» (1669) присущи избыточная фантазия, сказочная гиперболичность образов злодеев, неправдоподобие персонажей-добряков.

В историю немецкой и мировой литературы Ганс Гриммельсгаузен вошел как создатель одного из первых воспитательных романов. Симплициссимус вступает в жизнь с совершенно незамутненным сознанием. Его разум — это настоящая *tabula rasa*, но на чистой доске общество пишет свои законы, правила и нормы, которым постепенно привыкает подчиняться естественный человек.

Автор показывает кровопролитную Тридцатилетнюю войну глазами невинного ребенка, простодушного подростка и, наконец, взрослого солдата, пережившего тяготы и потери в ходе войны.

Симплициссимус выступает сам в качестве рассказчика. Сочиняя автобиографию, он не преминул подчеркнуть свое аристократическое происхождение. У отца, дескать, был дворец, построенный его собственными руками. Неважно, что был он крыт соломой, а топили в нем по-черному. В хижине имелся целый оружейный арсенал, состоящий из лопат и мотыг. Симплициссимус приемлет пастушеский сан, пасет с малолетства отцовых свиней к коз. Что ж, это тоже вполне почетное занятие, которого не чурались герои мифов и легенд.

Мирное течение деревенской жизни прерывается вторжением ландскнехтов, которые дочиста разграбили бедняков, а домишко на прощание спалили. Так Симплициссимус впервые узнал, что такое война. Ему чудом удалось спастись.

Гриммельсгаузен в непрестанных скитаниях Симплициссимуса вскрывает абсурдность и безумие мира, погрязшего в кровопролитиях, алчности и пороках.

Движение персонажа происходит по спирали. Симплициссимус периодически приходит к тому, от чего ушел, что красноречиво подчеркивает тщету человеческих усилий.

Образ главного героя в романе претерпевает эволюцию. Из простака Симплициссимус превращается в хитреца. Наивность он сохраняет как маску, внутри же он прячет незаурядную сообразительность.

В ходе военных действий Симплициссимус переменял шестерых начальников, исполнял несколько должностей, снабжал армию фуражом и провиантом, не раз бывал на краю гибели, но оставался цел и невредим.

Хитроумие вчерашнего простака — это только ступень к следующему уровню сознания. Под влиянием всего пережитого Симплициссимус обретает здравый смысл, который позволяет ему несколько со стороны взирать на происходящее, заботясь в первую очередь о собственном благополучии.

Симплициссимус из ограбленного превращается в грабителя. Он крал скот у окрестных крестьян, воровал из казны, ему сопутствует удача.

Символом успехов Симплициссимуса становится приобретенное по протекции дворянство, он сочиняет себе родословную и придумывает герб. Так награбленное богатство превращает вчерашнего честного босяка в дворянчика.

Однако на гребне успеха героя всякий раз подстерегает беда, на этот раз он нечаянно попал в плен.

Затем он побывает во Франции, Венгрии и даже в России, создаст свой остров-утопию, а потом отправится открывать новые земли. Барочному повествованию свойственна непрерывность, словоохотливый автор остановиться не может, а расстаться с героем — тем более.

Поэзия и проза Тридцатилетней войны оказалась очень актуальна в Германии в период борьбы с фашизмом.

Вопросы для самопроверки

Что такое маньеризм?

Что такое барокко?

Охарактеризуйте эстетические принципы классицизма.

Литература

Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII—XVIII вв. — М., 1978.

Виппер Ю.Б. Поэзия барокко и классицизма // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. — М., 1990.

Голенищев-Кутузов И.Н. Литература Испании и Италии эпохи барокко // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975.

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

Сильюнас Видас. Стил жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. СПб., 2000.

Морозов А. «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения // Русская литература. — 1966. — № 3.

Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. — М., 1997.

6. XVIII век: эпоха Просвещения, Гойя и Гете

Восемнадцатое столетие вошло в историю мировой культуры как эпоха Просвещения. Выдающиеся мыслители и художники уверовали в то, что гуманистические идеи способны изменить мир, а в будущем человечество ожидает торжество Разума. Социальные несправедливости, нравственные пороки и суеверия просветители были склонны объяснять неразумием человека и человечества. А коль это так, выдающиеся умы столетия направили свои усилия на то, чтобы просвещать и образовывать своих современников. Стоит ли в этой связи удивляться тому, что в литературном процессе XVIII века особую роль играла сатира и дидактика. Дефо и Свифт, Вольтер, Дидро и Лессинг постоянно обращались к таким жанрам, как нравоучительный роман, памфлет, обличительная комедия и даже басня. В произведениях такого рода государственные законы, устоявшиеся обычаи и верования подвергались беспощадному суду разума. Наследники мольеровского господина Журдена теперь уже не стремились присвоить себе аристократический титул. Их цель была куда более радикальной: добиться равенства в правах с дворянством. Основной политический постулат просветительства прозвучал в трактате Жан-Жака Руссо (1712—1778) «Об общественном договоре»: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах». Эта мысль оказалась близка всем просветителям и их последователям. Герой комедии Бомарше (1732—1799) «Севильский цирюльник» Фигаро бросает своему господину графу Альмавиве слова, исполненные чувства собственного достоинства, которое он готов защищать: «Знатное происхождение, состояние, положение в свете, видные должности — от всего этого не мудрено возгордиться! А много ли Вы приложили усилия для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться, только и всего».

На общественную арену вышло третье сословие — буржуазия, которая представляла собой в ту пору революционную силу. Философы, игравшие роль идеологов третьего сословия, стремились внушить каждому умение пользоваться своим умом, подвергая сомнению ходячие представления. В этой связи нельзя не заметить, что проза, которая доминировала в литературе, носила демонстративно рационалистический характер. Английские и французские просветители в творческих замыслах исходили из идей, которые иллюстрировались повествованием.

Сюжеты многих прозаических произведений эпохи Просвещения представляют собой эпос больших дорог. Герой, отправляясь в странствия, в силу непредвиденных обстоятельств, сбивается с намеченного пути, переживает множество приключений, что позволяет персонажу, а заодно и автору, сопоставить умозрительные представления с суровой реальностью.

Первые просветительские романы были созданы в Англии Даниэлем Дефо (1660—1744) и Джонатаном Свифтом (1667—1745). Прочитанные, как правило, в детстве, их книги кажутся похожими, ибо оба мореплавателя, Робинзон и Гулливер,

переживают захватывающие приключения. Однако сюжеты романов и жизненная философия авторов принципиально различны.

Даниэль Дефо прежде, чем сделаться удачливым писателем, переменял множество профессий. По его признанию, он «вёл оптовую торговлю вязаными изделиями, табаком, спиртным; фрахтовал торговые суда, спекулировал земельными участками; был владельцем черепичного завода; интересовался водолазным делом». Дефо не упоминает, что он издавал журналы, в которых печатал собственные памфлеты, сидел в тюрьме, много разъезжал по стране, мечтал отправиться в заморские страны, но помешало очередное банкротство. Дефо был наделён завидной целеустремлённостью и негибкой волей. Этими качествами он наделил и своего героя — Робинзона Крузо. Полное название романа выглядит так: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего 28 лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим» (1719). Пространное заглавие — своего рода дайджест, в котором уместились все основные события романа.

У Робинзона Крузо был реальный прототип — матрос Александр Силькирк, который, поскаandalив с командой, потребовал, чтобы его высадили на необитаемом острове, где он прожил около четырёх лет. За это время он изрядно одичал, едва не забыл родной язык.

Робинзон Крузо прожил в одиночестве куда дольше, но при этом он сохранил человеческое достоинство, оставаясь образцовым английским буржуа — верующим, трудолюбивым, бережливым, изобретательным, заботящимся об аборигене Пятнице. Герой Дефо на острове в одиночку проходит все стадии человеческой цивилизации. Он занимается охотой, земледелием, приручает диких животных, изобретает орудия труда и оружие. Человек не может повторить путь человечества, но Дефо верит в неограниченные способности своего героя и достаточно убедительно показывает его незаурядные способности.

Сенсационный успех приключений Робинзона Крузо заставил Дефо их продолжить, хотя вторая часть в художественном отношении уступает первой. Моряк из Йорка, став удачливым коммерсантом, едет в Индию и Китай, откуда возвращается домой, посетив Сибирь. Особенно долго он задержался в Тобольске. Итог поездки таков: «В общей сложности Робинзон провёл в России один год, пять месяцев и три дня. Его барыши от коммерции составили 3475 фунтов, 17 шиллингов и 3 пенса». Дебет составлен писателем, никогда не гнушавшимся бухгалтерских подробностей.

Название книги Свифта как будто похоже на заголовок Дефо: «Путешествия в разные отдалённые страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей» (1725). Однако следует обратить внимание на одну деталь. Дефо точно указывает место пребывания персонажа, тогда как о маршрутах

Гулливера сказано довольно туманно, что и неудивительно. Приключения Робинзона исключительны, но вероятны, тогда как скитания Гулливера фантастичны.

Изображая страны лилипутов и великанов, Свифт имеет в виду Англию, аллегорически изображает борьбу партий и религиозных конфессий, войны с соседними государствами. Сатирик иронически относится к науке как двигателю прогресса. В фантастической стране Лапута Гулливер наблюдает, как мудрейшие ученые отыскивают способ добывания солнечных лучей из огурцов.

Гулливера читателю кажется великаном в стране лилипутов. Напротив, он выглядит крохотным на ладони великана. У Дефо человек велик в любой, даже самой драматической ситуации. У Свифта величина личности относительна, всё зависит от обстоятельств. Свифт вносит долю скепсиса в радужные упования просветителей, в идеалы которых он не может заставить себя поверить.

В течение многих лет Свифт служил настоятелем собора св. Патрика в Дублине. Там же он похоронен. Он сам сочинил себе эпитафию, на могильной плите начертано: «Жестокое негодование не может больше терзать его сердце. Иди, путник, и, если можешь, подражай ревностному поборнику мужественной свободы».

Французских просветителей называют нередко энциклопедистами.

Под редакцией Д. Дидро и Ж. д'Аламбера была предпринята уникальная попытка создания «Толкового Словаря наук, искусств и ремёсел», именуемого для краткости «Энциклопедией» (1751—1780). Это был систематический свод знаний по самым разным отраслям. Для просветителей Энциклопедия была практическим воплощением теоретических идей, ибо издание делало доступными все достижения человеческой мысли. Разумеется, доступность была весьма относительна. Каждый из тридцати выпущенных томов стоил очень дорого. Вокруг изданий объединились лучшие умы Франции. Статьи для Энциклопедии писали Вольтер, Шарль Монтескье, Гельвеций, Жан-Жак Руссо и другие. Всего в издании участвовало около двухсот авторов.

Сам Дени Дидро (1718—1784) был разносторонне образованным писателем. Он начинал как драматург, однако его пьеса «Побочный сын» (1757) сценического успеха не имела. Дидро в дальнейшем широко пользовался в прозе диалогической формой, подчёркивая тем самым, что истина не принадлежит спорящим, но рождается в дискуссии.

Так в повести «Жак-фаталист и его Хозяин» (1773, опубл. 1796), создавая свою версию донкихотских странствий господина и слуги, которые одержимы жадой приключений, он сталкивает философию фатализма и оптимизма. Спорят слуга и Хозяин, иллюзии рушатся, но вывод, кто из спорящих прав, делает читатель.

В повести «Племянник Рамо» (1782) автор вступает в спор с персонажем. Это вполне реальный человек — племянник знаменитого французского композитора Жака-Франсуа Рамо. Одаренный молодой человек, наделенный трезвым умом, он весьма критически судит светское общество: «В природе все виды пожирают друг друга, в обществе друг друга пожирают сословия». Но герой циничен и ленив, его способности

не возвышаются над уровнем дилетанта. Он выбирает для себя роль прихлебателя, шута: «Буду смешным, если этого хотят». Дидро раскрыл в «Племяннике Рамо» трагедию саморазрушения личности. Повесть была переведена на немецкий язык И.В. Гёте, что свидетельствует об её исключительном новаторстве в сфере литературных идей.

В основе антиклерикальной сатирической повести «Монахиня» (1760) судьба реальной женщины, насильственно отправленной в монастырь, где ей приходилось терпеть глумления настоятельницы и сестёр. Сюзанна Симонен — так назвал Дидро свою героиню — страдает за грехи матери, которая родила её от внебрачной связи. Мать решает посвятить свою дочь Богу, не спрашивая её согласия. Сюзанна пытается вырваться из стен монастыря, вся повесть — мольба о заступничестве перед церковными и светскими властями, обращённая к её отцу. Однако надежды на освобождение нет. Проза Дидро не была издана при жизни автора, но она стала в дальнейшем одним из истоков французского философского романа.

Вольтер (1694—1778) — самый остроумный человек восемнадцатого столетия. Сын состоятельного нотариуса, он получил прекрасное образование. В молодые годы он сочинил сатиру на королевский двор, за что был брошен в Бастилию. Но регент при малолетнем короле Филипп Орлеанский приказал освободить поэта из тюрьмы, облагодетельствовал его щедротами в надежде сделать из узника придворного стихотворца. Вольтер поблагодарил и просил больше не селить его в казённую квартиру.

В дальнейшем он побывал в Англии, где познакомился с учением Ньютона. Затем нашел пристанище в замке Сирей у образованнейшей маркизы дю Шатле. После смерти хозяйки замка в 1749 г. он принял приглашение прусского короля Фридриха II погостить у него в Берлине, но вскоре монарх и философ поссорились. В 1768 г. Вольтер купил поместье Ферней, которое находилось на границе Швейцарии и Франции, где прожил до конца жизни. Ему импонировало то, что он не был ничьим подданным, а ощущал себя настоящим гражданином мира.

Многие высказывания Вольтера афористичны и широко известны. Часто цитируют его слова: «Все жанры хороши, кроме скучных», Вольтер доказал это на деле. Он написал несколько десятков драматических произведений на мифологические и исторические сюжеты в соответствии с канонами классицизма. Они ставились в XVIII в. на всех сценах мира. Особенно популярны были его трагедии «Эдип», «Магомет», «Брут», «Смерть Цезаря». Обращаясь к эпосу, он создал поэму «Орлеанская девственница», в которой весьма дерзко обошёлся с национальной героиней, лишив её нимба святой. Вольтер слегка подшучивал над дево́й из Орлеана, но издевался над церковниками, которые сначала предали её инквизиторам, а потом канонизировали.

Вольтер неустанно повторял: «Раздавите гадину!» Он имел в виду церковь, прежде всего католическую. А вот ещё один его горький парадокс: «Со времени смерти

Сына Святой Девы не было, вероятно, почти ни одного дня, в который кто-либо не оказался убитым во имя Его».

Однако обличая церковный фанатизм, Вольтер не покушался на авторитет Господа Бога. Он не раз говаривал, что если бы Бога не было, его стоило выдумать. Шутя признавался, что мечтает поставить памятник с надписью: «Богу от Вольтера». Стоит ли говорить, что проект реализован не был!

Бог для Вольтера некая высшая сила, которая объединяет, сплачивает людей в сообщество. Не будь Бога, наступил бы хаос.

Самые значительные произведения Вольтера написаны в разработанном им жанре философской повести. Это «Задиг» (1747), «Кандид, или Оптимизм» (1758), «Простодушный» (1767), «Царевна Вавилонская» (1768). В повестях он неоднократно пытается в судьбе личности отделить случайное от закономерного, ставя вопрос о том, сколь свободен человек в своих поступках и решениях.

Как уже было сказано, философия просветителей была оптимистична, они верили в поступательное движение человечества, которое обеспечено наукой и просвещением. Мировая гармония была предустановлена самим развитием природы. Но вот в 1755 г. произошло землетрясение в Лиссабоне, которое унесло тысячи жителей. Мировое зло заявило о себе, обратив оптимистов в скептиков. Вольтер изрёк: «Что такое оптимизм? Это страсть утверждать, что всё хорошо, когда в действительности всё плохо».

Кандид — в соответствии со значащим именем, простодушный, наивный молодой человек, стремящийся жить по законам природы. Влюбленный в знатную барышню Кунигунду, он воспитан доктором Панглосом, неустанно повторявшим: «Всё к лучшему в этом лучшем из миров». Выброшенные войной из уютного поместья, герои претерпевают множество бедствий, оказываются не раз на краю гибели, превращаются в каторжников, влюбленные теряют друг друга. Что же касается Панглоса, то он и на виселице остаётся оптимистом. К счастью его не вздёрнули: автор пожалел учителя философии. Лишь однажды все персонажи могли обрести счастье, если бы захотели остаться в благословенной стране Эльдорадо. Но они, как ни странно, покидают её: всеобщее благополучие столь же неприемлемо, как тотальное унижение, насилие, нищета. В финале герои вернулись домой постаревшими, набравшимися жизненного опыта. Они спорят о том, каков он, этот мир, и в чём предназначение человека. Кандид в конце повести делает резюме: «Надо возделывать свой сад». Трудиться вопреки всему, без надежды на успех, трудиться в своем саду на той земле, которая принадлежит тебе, в саду, где появятся плоды, которых ты ждешь. Удивительно, но опровергая пафосный оптимизм философа Панглоса, Вольтер подводит читателя к оптимистическому восприятию мира, вопреки всем его несовершенствам и непостижимым катаклизмам. Труд делает человека оптимистом. К такому же итогу подведет и Гёте своего Фауста.

В политическом отношении Германия уступала своим соседям. Страна по-прежнему оставалась раздробленной, что препятствовало её экономическому развитию. Третье сословие существенной роли в обществе не играло, на устои феодализма не покушалось. Однако в философии и художественном творчестве Германия опередила другие страны благодаря своим гениям Гёте и Шиллеру, Канту, Винкельману и Лессингу, которые предприняли попытку духовно и эстетически возвыситься над современностью.

Иоганн Иоахим Винкельман (1717—1768) свои научные штудии посвящал античному изобразительному искусству и поэзии греков и римлян, видя в их наследии единство эстетических ценностей и гражданских доблестей.

Готхольд Эфраим Лессинг (1729—1781) — один из зачинателей движения просветителей в Германии. В трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» Лессинг показал принципиальное различие изобразительного искусства и словесного. С точки зрения немецкого просветителя, пластика воплощает идеальные внешние формы, тогда как поэзия — внутреннюю жизнь. Лессинг первым в Германии заявил, что античность — неповторимое прошлое человечества, подражать грекам и римлянам бессмысленно. Он любил театр, писал статьи и рецензии о спектаклях, шедших на сценах Гамбурга и Берлина. Лессинг сам выступал как драматург, в трагедии «Эмилия Галотти» (1772) он боролся против тирании коронованных карликовых правителей. В поэтической драме «Натан Мудрый» (1779), действие которой происходит в Иерусалиме в пору крестовых походов, он призывал прекратить вражду на религиозной почве, убедительно доказывая, что благородство человека не зависит от того, какому богу он молится.

На протяжении многих лет Лессинг писал басни, причем в прозе. Пожалуй, они не столь уж смешны, но пронизаны антифеодальным пафосом. Лессинг в баснях «Водяная змея», «Подарок фей», «Воинственный волк» обличал деспотизм монархического строя.

Лессинг в числе первых в Германии обратился к народной легенде о чернокнижнике докторе Фаусте, однако замысел осуществился лишь в нескольких кратких фрагментах драмы.

Иоганн Вольфганг Гете (1749—1832) — гениальный немецкий поэт, прозаик, драматург, философ, естествоиспытатель и государственный деятель. Отец поэта имперский советник Иоганн Каспар Гёте был страстным ценителем изящных искусств. Гёте получил прекрасное домашнее воспитание. Он должен был избрать наследственное юридическое поприще. Гёте начал слушать лекции в Лейпцигском университете (1765—1768), однако внезапная болезнь заставила прервать учёбу. Продолжил он свои занятия в Страсбурге (1770—1771).

Начало творческого пути Гёте связано с литературным движением, представители которого выступали под девизом «Буря и натиск!». Так называлась драма Ф. Клингера — одно из самых мятежных произведений эпохи. Себя эти поэты и

драматурги именовали «штюрмерами» — от немецкого названия «Sturm und Drang». Гениальность они проявляли не в каких-то исключительных открытиях и свершениях, а в неистовости эмоциональной жизни. «Бурные гении» пытались с высот духовных устремлений игнорировать деспотизм германских средневековых порядков. Герой их произведений вступал в борьбу с княжеским самовластием. От бедствий и неурядиц он искал успокоения в мире природы, Поэт-штюрмер жаждал сделаться рупором природы.

Штюрмерский пафос наиболее ярко выразился в созданном молодым Гёте гимне «Прометей» (1774). Обратившись к древнегреческому мифу о титане, который похитил у Зевса огонь и подарил его людям, Гёте придал этому событию иносказательный смысл. Прометей не просто дал людям огонь, он наделил их разумом, научил возделывать землю, осваивать ее недра, не страшиться бед и испытаний, которые ниспосылают людям злокозненные боги. Всё стихотворение представляет собой темпераментный монолог заступника людей Прометея, который бросает тирану Зевсу вызов, утверждая, что верховный небожитель — лишь порождение людских суеверий и страхов.

Современникам был ясен антиклерикальный и тираноборческий смысл стихотворения. Освобождение от всего старого, косного, изжившего, что угнетает свободно мыслящую личность, — таков главный смысл стихотворения.

Роман «Страдания юного Вертера» (1774), написанный в Вецларе, где Гёте стажировался в имперском суде, сделал автора знаменитым не только в Германии, но и во всей читающей Европе.

Гёте избрал для «Вертера» эпистолярную форму. Письма представляют собой исповедь героя. События романа происходят с мая 1771 года по декабрь 1772 года. Таким образом, время действия и время создания романа чрезвычайно близки. Эпистолярный роман — излюбленный жанр сентиментализма. Гёте в духе сентименталистских представлений прославляет глубокие искренние чувства, на которые способен человек независимо от своей сословной принадлежности.

Вертер в первых письмах делится своими впечатлениями от маленького уютного провинциального городка, неназванного в романе. Он приехал сюда недавно и ищет успокоения в природе, совершая в одиночестве прогулки по живописным окрестностям. Отрешенность Вертера длится недолго, он знакомится с молодым чиновником Альбертом, который представил его своей невесте. Шарлотта внушает Вертеру, как это было и с Гёте, всепоглощающее чувство. Образ Шарлотты исполнен естественности и очарования. Появление Вертера вселяет в душу Шарлотты смятение. Её привлекает Вертер своей одаренностью и пылкостью чувств. Но Шарлотта помнит, что дала слово умирающей матери выйти замуж за Альберта.

Чтобы исцелиться от безнадежной страсти, Вертер покидает своих друзей, едет по казенной надобности в соседнее княжество. На служебном поприще Вертеру также суждено пережить драму. Граф, который благоволит к своему способному помощнику, просит его покинуть дом, когда там собирается аристократическое общество. Вертер —

неровня знати. Аристократическая спесь оскорбляет чувство собственного достоинства ранимого героя.

Гёте одним из первых возвестил миру этим романом, что достоинство человека не в его предках, не в сословной его принадлежности, а в нем самом — в его личности, в его таланте, интеллекте и поступках.

По возвращении Вертер встречает Шарлотту замужней женщиной, однако чувство к ней после разлуки только усилилось. Из трагического тупика герой видит единственный выход. Вертер просит Шарлотту прислать пистолеты, которые ему могут понадобиться в дороге. Он стреляет себе в сердце из пистолета, который только что держала в руках его возлюбленная.

На склоне лет Гёте рассказал в мемуарах о том, что он написал «Страдания юного Вертера», чтобы освободиться от преследовавшей его мысли о самоубийстве. Однако поступок Вертера оказался столь заразителным, что после издания переводов романа по Европе прокатилась волна самоубийств молодых людей, которые готовы были ценой жизни доказать истинность своей страсти.

Роман «Страдания юного Вертера» остался в литературе как непревзойденное произведение о трагической неразделенной любви.

Философия просвещения в 70—80-е годы XVI века была близка Гёте. Идея познания мира вдохновляла его, объединяла все разнообразные интересы и занятия писателя. Увлекаясь естествознанием, минералогией, пытаясь открыть таинственные связи между звуком и цветом, Гёте выступал пытливым исследователем. Как и французским писателям Дидро, Монтескье, Вольтеру, Гёте казалось, что мудрый правитель — «философ на троне» — сумеет учредить справедливые законы. Вот почему в 1775 году Гёте принял приглашение Саксен-Веймарского герцога Карла-Августа и переехал в Веймар. Он взял на себя ряд государственных обязанностей, сделался первым министром герцога, получил титул тайного советника.

Не чуждый веяний Просвещения Карл-Август пытался в первые годы правления внедрить относительно разумные порядки в своем герцогстве, Гёте должен был стать его помощником в заботах о благе подданных, но вскоре поэт убедился, что это были тщетные усилия, так как герцог, разумеется, забыл о своих благих намерениях. Гёте постепенно ограничивает свою службу, оставив за собой лишь театр и учебные заведения.

3 сентября 1786 года он совершил бегство из опостылевшего ему веймарского придворного мирка. Два года он проводит в Италии, изучает античное и ренессансное искусство, сам пробует себя в живописи. Но затем он возвращается в Веймар и покидает его только ради недолгих поездок в Карлсбад, Мариенбад и в другие места, где он поправлял здоровье. Вся жизнь Гёте теперь протекает в Веймаре, где к Гёте приходит мировое признание, раскрывается его универсальный талант поэта и прозаика, драматурга и литературного критика, театрального постановщика, актера, художника, археолога и естествоиспытателя.

В творчестве Гёте после возвращения из Италии отразились новые эстетические воззрения, которые исследователи определяют как «веймарский классицизм». Поэт теперь отдает предпочтение классическим формам античного искусства, он сдержан в выражении своих идей. Его позиция отличается большей уравновешенностью. В период острых социальных схваток он весьма осторожно проявляет свои симпатии и антипатии. Это сказалось особенно очевидно в написанной гекзаметром эпической поэме «Герман и Доротея» (1798). Все события здесь ограничены одним августовским днем 1795 года. Герои поэмы — скромные бюргеры, живущие в прирейнском городке. Гёте удалось создать идеальные образы своих современников. Заглавные персонажи поэмы покоряют читателя чувством собственного достоинства, доброжелательностью, красотой и трудолюбием. Жизнь Германа и Доротеи удивительно гармонична, потому что в любой трудной ситуации они следуют велению своего доброго сердца.

В первое веймарское десятилетие Гёте писал второй свой роман «Театральное призвание Вильгельма Майстера».

С самого начала в повествование о том, как образованный немецкий бюргер порывает со своей средой, сближается с актерами, затем становится выдающимся драматургом, Гёте-прозаик включил несколько замечательных стихотворений. Они представляют собой поэтические монологи героев, это их заветные мечты, стремления, переживания.

Миньона — девочка, почти ребенок, диковатая и резвая, бесконечно преданная Вильгельму Майстеру, поет песнь о живописной солнечной красоте Италии, которая становится символом всего прекрасного и необычного.

Основной лейтмотив двух других песен Миньоны — тайное страдание, которое она никогда не откроет, которое угадает лишь тот, кому знакома такая же боль души.

Загадочен в романе о Вильгельме Майстере образ Арфиста. Нищий неведомый пришелец, который принят в труппу комедиантов, исполняет песни, в которых трагизм бытия достигает апогея.

Гуманизм этого стихотворения, как и всего цикла в целом, выражен в настойчиво повторяющейся мысли: страдание объединяет людей, коллективно пережитый трагический опыт делает человечество сильнее и мужественнее. «Через страдание к радости» — эта мысль Шиллера, несомненно, была близка и Гёте.

Над трагедией «Фауст» Гёте работал в течение всего творческого пути. В 1773—1775 годах он создал первый набросок «Фауста», содержащий основные сюжетные моменты. В 1790г. был опубликован «Фауст. Фрагмент». Его очень высоко оценил Фридрих Шиллер, с которым у Гёте установились тесные дружеские отношения. Младший великий современник подвигнул автора на продолжение «Фауста». Особенно интенсивно работа протекала с 1797 по 1801 год. Были написаны «Посвящение», оба «Пролога», сцены «Кабинет Фауста» и «Вальпургиева ночь». Первая часть была закончена в 1806 году, а вышла в свет в 1808 году.

Замысел второй части созрел в 1797—1801 годах, а к написанию её Гёте обратился лишь через четверть века по настоятельным просьбам своего секретаря Иоганна Петера Эккермана. Гёте завершил работу над «Фаустом» в 1831 году. Полностью трагедия была издана в 1832 году в первом томе его «Посмертного издания сочинений».

Гёте в трагедии воспользовался сюжетом немецкой народной книги о докторе Фаусте, но дополнил его новыми персонажами и событиями. Создавая образ Фауста, Гёте на его примере в первой части показал осуществление всех возможных желаний человека, а во второй части — безграничные возможности всего человечества. Однако, с точки зрения Гёте, максималистское осуществление свободной воли влечёт за собой трагедию. В первой части погоня героя за наслаждением оборачивается гибелью героини. Во второй части трагедией обернётся стремление героя усовершенствовать природу, внести свои прагматические поправки в мироздание.

В Фаусте Гёте с самого начала подчеркивает важнейшие свойства человеческой натуры: неудовлетворенность достигнутым и устремленность к идеалу. Ради того, чтобы прожить жизнь заново, он закладывает душу дьяволу. В обмен Мефистофель дарит Фаусту молодость, и начинается их совместное схождение в обыденную жизнь. «Фауст» — это не только философская трагедия, оперирующая отвлеченными понятиями, но это и изображение конкретной реальной жизни Германии. Важное место в контексте занимают народные сцены, отмеченные лирикой и юмором: «У городских ворот», «Погреб Ауэрбаха», сцены с Мартой.

Из недр народной жизни вырастает и образ Маргариты. Фауст впервые встречает Гретхен выходящей из церкви. Она благочестива и скромна, у нее есть чувство чести, она долгое время не поддается на дьявольские ухищрения Мефистофеля. Силы не равны, Фауст дарит ей драгоценный убор, соседка Марта по наущению Мефистофеля действует, как опытная сводня.

Трагедия Маргариты состоит из бессознательно совершенного преступления и убежденно принятого на себя за свою вину возмездия. Несмотря ни на какие мольбы Фауста, она отказывается покинуть темницу. Величие Маргариты в том, с каким достоинством она приемлет суровую кару.

Фауст, стремившийся осчастливить Маргариту, стал причиной её гибели. Виноват ли он? Он виновен, если смотреть на него как на обычного человека. Но он символ человечества, герой и героиня принадлежат к разным мирам. Счастье с Маргаритой для Фауста было бы преждевременным и невозможным, как остановка на пути в бесконечность.

Во второй части странствия Фауста продолжаются, но теперь он путешествует не только в пространстве, но и во времени, своевольно блуждая по эпохам. Чередясь, сменяются два исторических периода: средневековье и античность. Гёте создает множество образов-символов, черпая их из легенд и мифов, а также собственной безграничной фантазии.

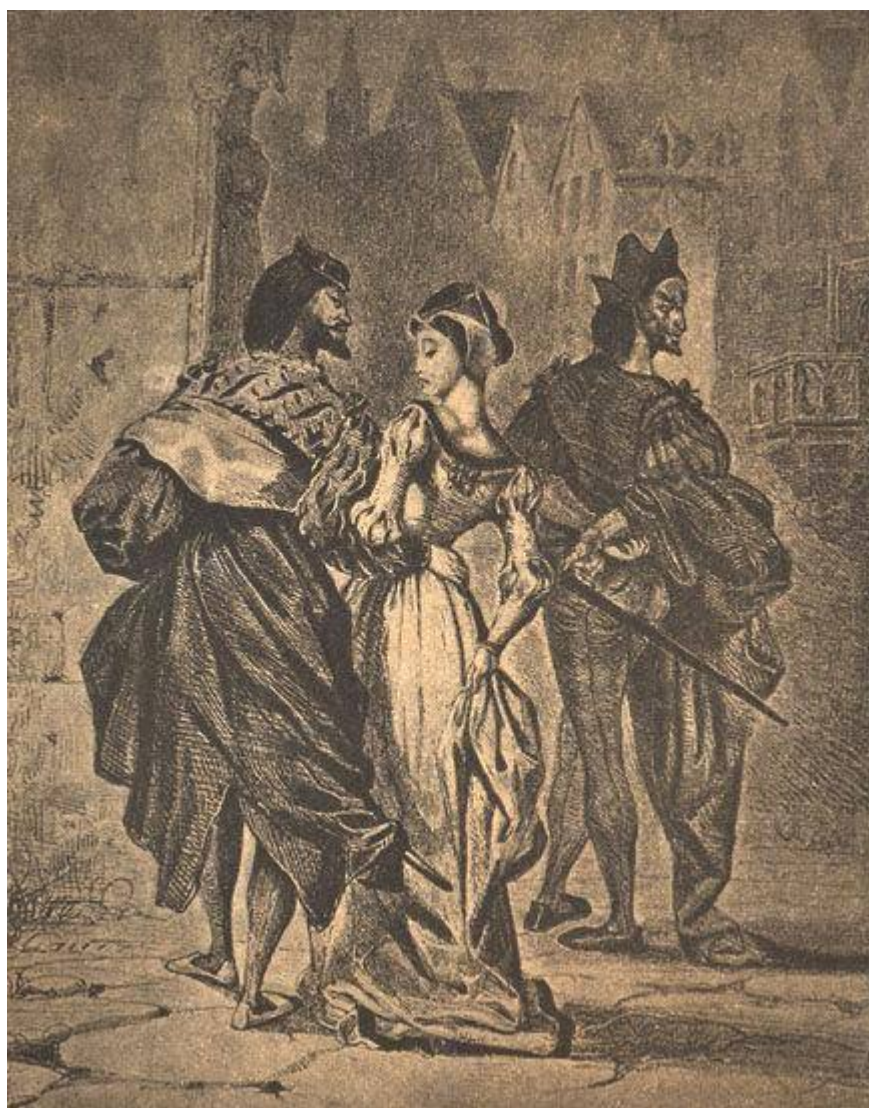
При дворе германского императора Фауст выступает в роли ближайшего советника, в чем, вероятно, сказался жизненный опыт самого Гёте и его просветительские иллюзии. Империя разорена, в стране царит хаос и разруха. Мефистофель подсказывает, что начать надо с выпуска бумажных денег под залог земных богатств, а это окончательно приводит страну к краху. Сила таланта Гёте не в конкретике отображения исторического момента, а в обобщающей символике.

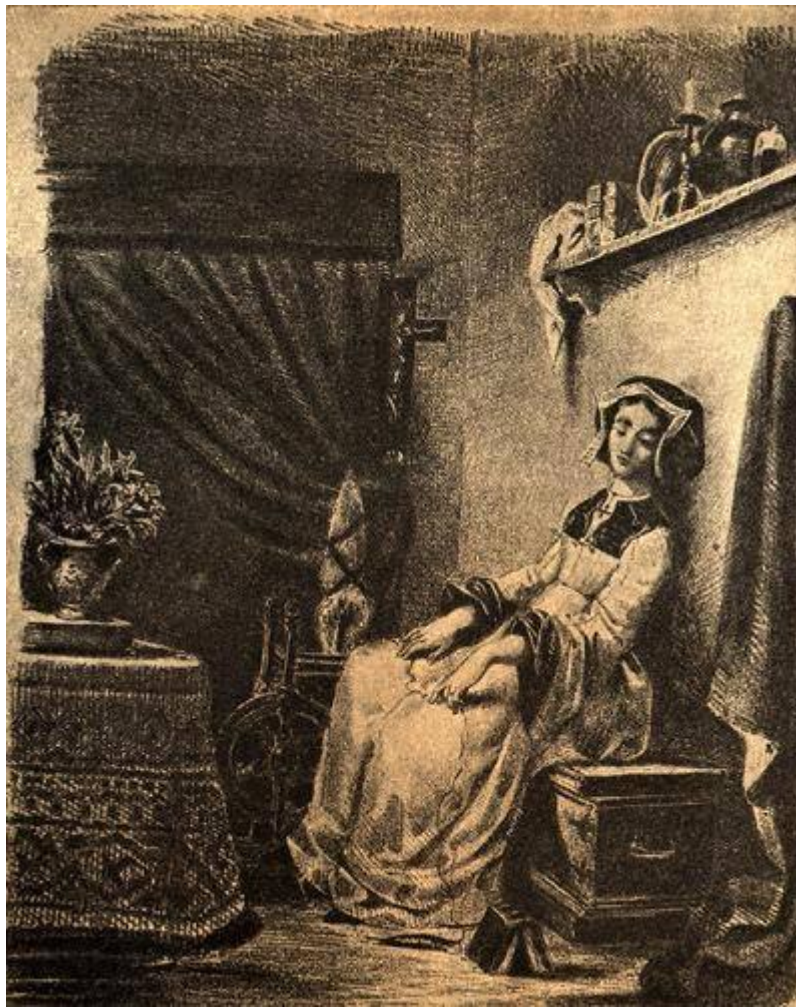
Символична и любовь Фауста к Елене прекрасной. Спасет ли человечество красота? В увлечении Фауста Еленой Гёте воссоздал извечное стремление человека к идеалу. Но счастье Фауста недолговечно, оно рушится, как исчезает миф, когда в него вторгается историческая правда. В эпизоде с Еленой отразился и определенный этап духовного развития Гёте, связанный с увлечением античностью в пору «веймарского классицизма». В образе Евфориона — сына Фауста и Елены — Гёте запечатлел Байрона и его гибель в Греции, но уже современной.

Возвращаясь в средневековье, он видит, что Европа охвачена новыми битвами. Но Фауст не воин, он созидатель. У него возникает план отвоевать часть суши у моря. Глобальная цель в его глазах оправдывает гибель тех, кто препятствует ему. Цена утопии — жизнь двух стариков Филемона и Бавкиды, чья хижина мешает строительным работам. Их смерть на совести Фауста. Но и самого Фауста ждет печальный финал. Он слеп, он не видит того, что он в плену Заботы — еще один символический образ трагедии. Но он не смиряется, не останавливается даже в последний час. Душа Фауста спасена, потому что жизнь его прошла в стремлении к бесконечному. (См. иллюстрации Делакруа: рис. 6.2, 6.3, 6.4, 6.5 , 6.6).









«Фауст» Гёте переводили на русский язык многие поэты: М. Вронченко, Э. Грубер, Д. Церетелев, П. Трунин, В. Брюсов. Наиболее удачными общепризнаны дореволюционный перевод Н. Холодковского и современный Б. Пастернака.

Фридрих Шиллер (1759—1805) — немецкий поэт, драматург, философ и историк. Будучи подданным герцога Вюртембергского Карла Евгения, отец вынужден был отдать сына в Карлову академию, где он без особого рвения сначала изучал юриспруденцию, а затем — медицину. Восемь томительных лет (1773—1780) провел Шиллер в этом питомнике рабов, где царили шпионаж и слежка за учениками, категорически запрещалось общение с внешним миром, а все воспитанники подчинялись строжайшей палочной дисциплине. Лишь по ночам Шиллеру удавалось урывками читать. Он по многу раз перечитывал сочинения Плутарха, оды и поэмы Клопштока, лирические стихотворения и роман «Страдания юного Вертера» своего старшего современника Гёте.

Над первой драмой «Разбойники» Шиллер начал работать еще в академии. В 1781г. драма завершена, а 13 января 1782 г. «Разбойники» (рис. 6.7)



были впервые показаны на сцене Мангеймского театра. Спектакль имел колоссальный успех у публики. Затем последовали триумфальные представления во многих других городах Германии.

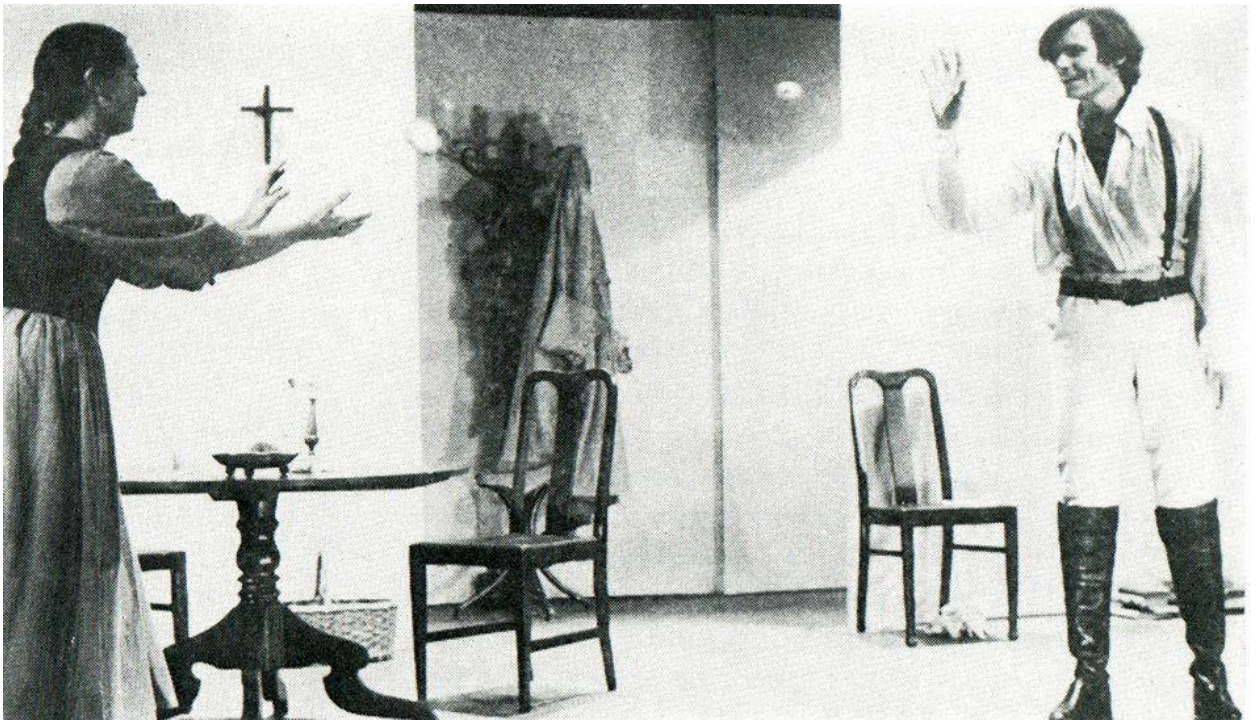
Шиллер предпослал своей драме два эпиграфа, определяющих основной пафос пьесы. Первый эпиграф: «In tyranos!» («На тиранов!») — выражал ее тираноборческий смысл. Второй эпиграф из Гиппократов: «Что не исцеляет лекарство, исцеляет железо, чего не исцеляет железо, исцеляет огонь» — указывал на средства борьбы с тиранией.

Главный герой драмы Карл Моор — студент, увлеченный, как и автор, жизнеописаниями великих мужей Греции, составленными историком Плутархом. Он мечтает превратить Германию в республику. Карл Моор — первый шиллеровский герой-идеалист и энтузиаст, мечтающий об освобождении всего человечества. Его родной брат Франц — полная ему противоположность. Презирающий людей, циник, он оклеветал Карла. Франц заключает отца в темницу, посягает на честь невесты брата Амалии.

Преданный братом и проклятый по его наущению отцом, Карл Моор становится предводителем отряда разбойников, чтобы вершить силою оружия справедливость. Благородные разбойники во главе с Карлом карают преступных богачей и защищают бедняков. Однако вскоре насилие опьяняет разбойников, жестокость становится привычкой. Карл Моор постигает, что злодеяниями мир исправить невозможно, поэтому решает отдаться в руки правосудия. Но поскольку за его поимку обещана щедрая награда, Карл хочет, чтобы его выдал какой-нибудь бедняга, который нуждается в деньгах. В финале обнаруживается характерная эволюция шиллеровского героя: коли нельзя спасти все человечество, надобно попытаться помочь хотя бы одному несчастному человеку.

Уже в первой драме Шиллер уповает не на силу, а на моральное исправление общества. Неистовая страстность персонажей, патетичность их речей, местами переходящая в грубость, напряженность сюжета сделали «Разбойников» образцовым произведением «Бури и натиска» — ведущего литературного направления Германии 70—80-х гг. XVIII в.

В историю мировой драматургии пьеса «Коварство и любовь» (1783) вошла как первая «мещанская трагедия» (рис. 6.8).



В драме «Коварство и любовь» Шиллер доказал, что трагические коллизии возможны, а временами неизбежны в жизни простого скромного человека — «мещанина», по понятиям того времени.

Луиза Миллер, дочь придворного музыканта, и Фердинанд фон Вальтер, сын первого министра, любят друг друга. Фердинанд по своему мировосприятию близок к темпераментным героям «Бури и натиска». Вдохновленный любовью, он мечтает о равенстве и справедливости. Их чувство вызывает негодование отца Фердинанда, который задумал женить сына на леди Мильфорд, бывшей любовнице герцога.

Любовь Луизы и Фердинанда трагически обречена, потому что она подрывает основы установившегося порядка, молодые герои становятся жертвами придворных интриг.

Одновременно с драматургией Шиллер посвящает себя поэзии. В его стихах мысль всегда преобладает над чувством, размышляя над различными явлениями жизни, он черпает аргументы в античной мифологии или ренессансном искусстве.

По мысли Шиллера, унаследованной им от античных мудрецов, все частицы огромного разрозненного мира воссоединяет сила любви. Любовь дает жизнь, без нее мир и природа мертвы. Наиболее очевидно воздействие этой его философской концепции в одном из самых знаменитых творений Шиллера — «Оде к радости» (1785).

Это стихотворение, обретшее мировую известность благодаря тому, что Бетховен завершил 9-ю симфонию грандиозным хором на его текст. В основе стихотворения лежит свойственный Шиллеру принципиальный оптимизм, вера в человека, убежденность в том, что люди могут и должны сродниться друг с другом.

Взятие Бастилии потрясло устои феодального мира. Исторический прогресс из философской абстракции превратился в осязаемую реальность, движение истории убыстрилось.

Шиллер, как и Гёте, осознал, что на рубеже XVIII—XIX вв. прогресс человечества далеко не всегда согласуется со стремлением каждого человека достичь своего счастья. Эта же мысль развивается в балладах Шиллера.

Из долгого забвения жанр баллады возродили Гёте и Шиллер (рис. 6.9),



которые вступили в дружеское состязание в создании баллад. Произошло это в 1797г., который они назвали потом годом баллад. Это был очень важный момент в жизни Шиллера. Он жил в Веймаре с 1795г., покровительство Саксен-Веймарского герцога Карла Августа давало возможность без забот о хлебе насущном заниматься поэзией и драматургией, философией и историей. В этот период произошло сближение с Гёте, о чем Шиллер мечтал давно.

Баллады Шиллера воспринимаются как отголоски тех стародавних времен, когда разного рода поверья и предания, соседствуя с реальностью, сливались в прихотливые фольклорные образы. В балладах чаще всего говорится не о каком-то конкретном историческом времени, а о старине как таковой. Баллады притягивают и пугают своими диковинными жестокими сюжетами, потрясают неизъяснимыми таинствами природы.

Так, в балладе «Ивиковы журавли» поэт проводит мысль о неотвратимости возмездия за совершенное злодеяние. Если нет среди людей свидетелей содеянного, то сама природа становится обвинителем, и преступник непременно выдаст себя.

Никто не вправе подвергать жизнь героя тягостному испытанию, нельзя дважды искушать судьбу — таков очевидный итог баллады «Водолаз», которая стала известна у нас по переводу Жуковского под названием «Кубок».

В ряде баллад сюжетным стержнем становится испытание героя — проверка его мужества, решимости, отваги. Но если, как в «Перчатке», жизнью человека, шутя, играют, готовы верного рыцаря превратить в добычу хищных зверей, то он вправе совершить неучтивый поступок — отвергнуть жестокосердную даму.

На протяжении всего творческого пути драма оставалась излюбленным жанром Шиллера. Однако начиная с «Дона Карлоса» (1787), характер его драматургии меняется. Шиллер в дальнейшем пишет пятистопным ямбом, это объясняется тем, что в основе всех его последующих драматических сочинений лежит исторический материал, потребовавший усиления условности. Хотя в каждой драме присутствует точная датировка событий, история воссоздается Шиллером достаточно общё, а исторические персонажи трактуются достаточно вольно.

Действие драмы «Дон Карлос» происходит при дворе испанского короля Филиппа II. Мрачный суровый монарх узнает о готовящемся восстании в Нидерландах, которые находились в XVI в. под властью испанской короны. Король намеревается послать туда кровавого герцога Альбу, чтобы тот расправился с бунтовщиками. Этому пытается воспротивиться маркиз Поза, который уговаривает короля послать в Нидерланды наследника престола дона Карлоса, воспитанного Позой в гуманистических традициях. Появление дона Карлоса, которого любят в Нидерландах за его добросердечие и благородство, предотвратит кровавую распрю. Маркиз Поза выступает в драме носителем идей самого Шиллера, которому претит бунт, а импонирует согласие. Драматург верит в силу убеждающего слова. Однако маркиз Поза и дон Карлос терпят поражение, побеждают монархия и инквизиция. Шиллер справедливо полагал, что еще не пришло время, когда колесо всемирной истории будет вращаться усилиями правителей, пекущихся о благе подданных.

Особенно плодотворным в плане драматургии Шиллера было последнее десятилетие творческого пути. Он создает такие драматические произведения, как трилогия «Валленштейн» (1799), драмы «Мария Стюарт» (1800), «Орлеанская дева» (1801), «Вильгельм Телль» (1804). (См. рис. 6.10, 6.11, 6.12).







В этих произведениях художественному анализу подвергнуты поворотные этапы в истории европейских народов. Так, командующий имперскими войсками во время Тридцатилетней войны (XVII в.) герцог Валленштейн стремится прекратить междоусобные сражения и объединить раздробленную Германию. Простая крестьянская девушка Жанна д'Арк, внимая голосу Всевышнего, возглавила французские войска, которые под ее командованием выигрывают битвы у англичан. Швейцарский стрелок Вильгельм Телль, не стерпев издевательства австрийского наместника, убивает его, что послужило сигналом к восстанию, освободившему жителей кантона от иноземного притеснения.

Последней — незавершенной — драмой Шиллера стал «Дмитрий» (1805) из русской истории. Самозванец Дмитрий у Шиллера искренне верит в то, что он сын Ивана IV. Произнося речь в польском сейме, он призывает подвигнуть поляков пойти в поход против России ради восстановления законной власти на московском престоле. Заблуждения Дмитрия трагичны по своим последствиям.

Признание к Фридриху Шиллеру пришло в нашей стране с первой драмой «Разбойники», которая в 1783 г. была сыграна воспитанниками Благородного пансиона

при Московском университете. Его авторитет «адвоката человечества» (выражение В. Белинского) был у русского демократического читателя незыблем.

Шедевры Шиллера вызывали интерес у русских поэтов и писателей разными своими гранями. Представители различных литературных направлений интерпретировали произведения немецкого поэта, подчеркивая то, что особенно соответствовало идеям исторического этапа.

Опальный А. Пушкин в Михайловской ссылке вспоминал в лицейскую годовщину друзей и печалился, что встреча с ними невозможна. Обращаясь мысленно к Кюхельбекеру, он писал:

*Поговорим о бурных днях Кавказа,
О Шиллере, о славе, о любви.*

Имя Шиллера включено Пушкиным в перечень самых насущных тем, которые волновали умы передовых русских людей.

В восемнадцатом столетии классицизм продолжает играть заметную роль в литературе. Просветители, полагавшие, что философ на троне — идеальный правитель, выдавая желаемое за возможное, продолжали в классицистических жанрах и целях утверждать идеи просвещённой монархии.

Что же касается барокко, то, оставаясь в сфере изобразительных искусств, оно постепенно трансформируется в новое направление — рококо, утратив при этом философско-религиозный пафос барочного искусства, но сохраняя формальную пышность украшения. В 1736 г. французский резчик и ювелир Жан Мондон-младший опубликовал «Первую книгу форм рокайль и картель». В этом названии впервые употреблен термин «рокайль», впоследствии преобразованный в «рококо». Рококо (фр. от *rocaille* — осколки камней, ракушки) — стилевое направление во французском, а затем и европейском искусстве, в котором доминировали мифологические, пасторальные и эротические сюжеты. Рококо тяготело к декоративности. Как важный элемент декораторами применялся картель или картуш (фр. — *cartouche*) — украшение в виде щита или полуразвернутого свитка. Широко использовался картуш на фасадах домов, имитируя герб владельцев.

Для декора в стиле рококо характерны ассиметрия, криволинейные контуры, мотив морской пены и волн, излюбленные линии в форме «С» и «S»-образных завитушек, вытягивающихся и переплетающихся друг с другом: европейские мастера прикладных искусств, работавшие в рокайльной манере, интересовались искусством стран Востока, в особенности Китая. В Саксонии, а затем в Делфе, Лиможе и Челси строятся мануфактуры по производству фарфора, которые следовали китайским образцам. На фарфоровой посуде воспроизводятся китайские мотивы. Возникает так называемая китайщина — «шинуазери».

Рокайльные декораторы любили и античные мифологические сюжеты. Изображая на росписях дворцов амуров, нимф и сатиров, они сосредотачивались исключительно на любовных метаморфозах эротического свойства. В моду входит гризайль (фр. grisaille — от gris — серый) — монохромная живопись на сером фоне в виде росписей и панно, обычно имитирующих объемный скульптурный рельеф.

Искусство рококо — искусство украшения, радости и праздников. Оно широко использовалось в дворцовой и парковой архитектуре.

Приспосабливаясь к новым вкусам, архитекторы по-новому оформляют интерьеры дворцов Версаля, Марли и Шантийи. В стиле рококо выстроен замок Аугустбург в Брюле близ Кёльна, палаццо Реале в Турине, дворец Аранхуэс в Испании, отели Субиз и Тулуз в Париже, охотничий дворец в Ступиниджи и др.

В живописи также акцент делается на декоративности. В моду входят весёлые сюжеты, навеянные представлениями бродячих комедиантов, а также пасторальные деревенские сценки с оттенком сентиментальности. Закономерно, что самые значительные художники — Антуан Ватто (1684—1721) и Франсуа Буше (1703—1770) — в пору рококо начинали как декораторы. В Нидерландском институте в Париже хранится рисунок морской раковины, выполненный Ватто. Волнистые очертания раковины, её S-образный изгиб позволяют считать его началом рокайльного орнамента. Ватто создавал эскизы декоративных панно с изображениями галантных празднеств, — мотив которых будет варьироваться им и в станковой живописи. В Эрмитажных полотнах Ватто «Затруднительное предложение» (1716, рис. 6.13)



и «Капризница» (1718, рис. 6.14)



художник изображает нарядных дам и кавалеров, отношения которых чем-то нечаянно омрачены, что позволяет автору передать тончайшие нюансы сиюминутного переживания. (См. также рис. 6.15).



Ощущение быстротечности бытия присуще многим полотнам Ватто, прожившему столь короткую жизнь. Особенно ошутим трагизм мирозерцания знаменитого живописца в одной из последних его работ — картине «Отдых на охоте» (рис. 6.16),



хранящейся в лондонской Уоллес-коллекты. Аристократическое общество расположилось на опушке леса. Кажется, молодые пары на переднем плане обмениваются комплиментами. Вдали в золотистой дымке растворяются другие любящие, уходя в небытие или, как сказал бы Рабле, в «великое может быть».

Картины директора Королевской Академии живописи и скульптуры Франсуа Буше большей частью представляют собой пасторальные сценки, где в роли пастушков выступают светские щеголи. Искать в полотнах Буше реальное отражение жизни совершенно напрасно. Художник прославляет всепобеждающую чувственность, составляющую на его взгляд главную отраду жизни.

По заказу маркизы де Помпадур Ф. Буше написал ее портрет (рис. 6.17),



сохранив тем самым для потомков облик властной фаворитки королей, покровительствовавшей Буше, Вольтеру и другим просветителям.

Альковные тайны приоткрывает Оноре Фрагонар (1732—1806), завершивший период рококо во Франции. В его картинах «Украденный поцелуй», «Качели» эротичность смягчается лёгкой иронией.

Эстетика рококо порой даёт себя знать и в поэзии, трактующей любовные взаимоотношения как игру — мимолётную, шутивную, радующую встречами и не огорчающую при расставаниях. Поэзии рококо отдали дань многие писатели XVIII века, которые находили отдохновение от серьёзных философских проблем в грациозных шутивных виршах. В молодые годы манеры рококо не чуждался Гёте и даже Лессинг в Германии, Дефо — в Англии, Вольтер и Дидро во Франции, Державин в России. Эстетизм рококо оказал влияние на прозу аббата Прево, автора любовных романов «История кавалера Де Грие и Манон Леско» (1739) и «История одной современной гречанки» (1740).

Франсиско де Гойя-и-Лусьентес (1746—1828) (рис. 6.18)



— самый выдающийся художник эпохи Просвещения, в творчестве которого соединились стилевые направления прошлого от Ренессанса до барокко и наметился переход к романтизму.

Непосредственного общения с представителями просветительского движения у великого испанца не было, но одна из наиболее известных его графических работ неслучайно названа «Сон разума рождает чудовищ». Гойя во многих своих работах был заиклен на коллективном безумии, которое приводит к трагическим последствиям. К офорту «Сон разума рождает чудовищ» автор сделал такую подпись: «Воображение, покинутое разумом, порождает немыслимых чудовищ; но в союзе с разумом оно — мать искусств и источник творимых ими чудес». Под этим афоризмом подписался бы любой из поборников Просвещения. Известно также, что Гойя был знаком с произведениями Ж.Ж. Руссо, которые произвели на него сильное впечатление.

Сын золотых дел мастера Гойя родился в деревне Фуэнтетодос неподалеку от Сарагосы. Рисовать начал рано, однако попытка поступить в Мадриде в Академию изящных искусств Сан-Фернандо успехом не увенчалась. В течение почти трёх лет Гойя учился живописи в Риме. По возвращении в Мадрид в 1773 г. он женился на Хосефе

Байеу, брат которой был известным художником. Франсиско Байеу способствовал получению заказов на создание эскизов шпалер для Королевской Мануфактуры Санта Барбара. «Сбор винограда», «Солнечный зонтик» (рис. 6.19),

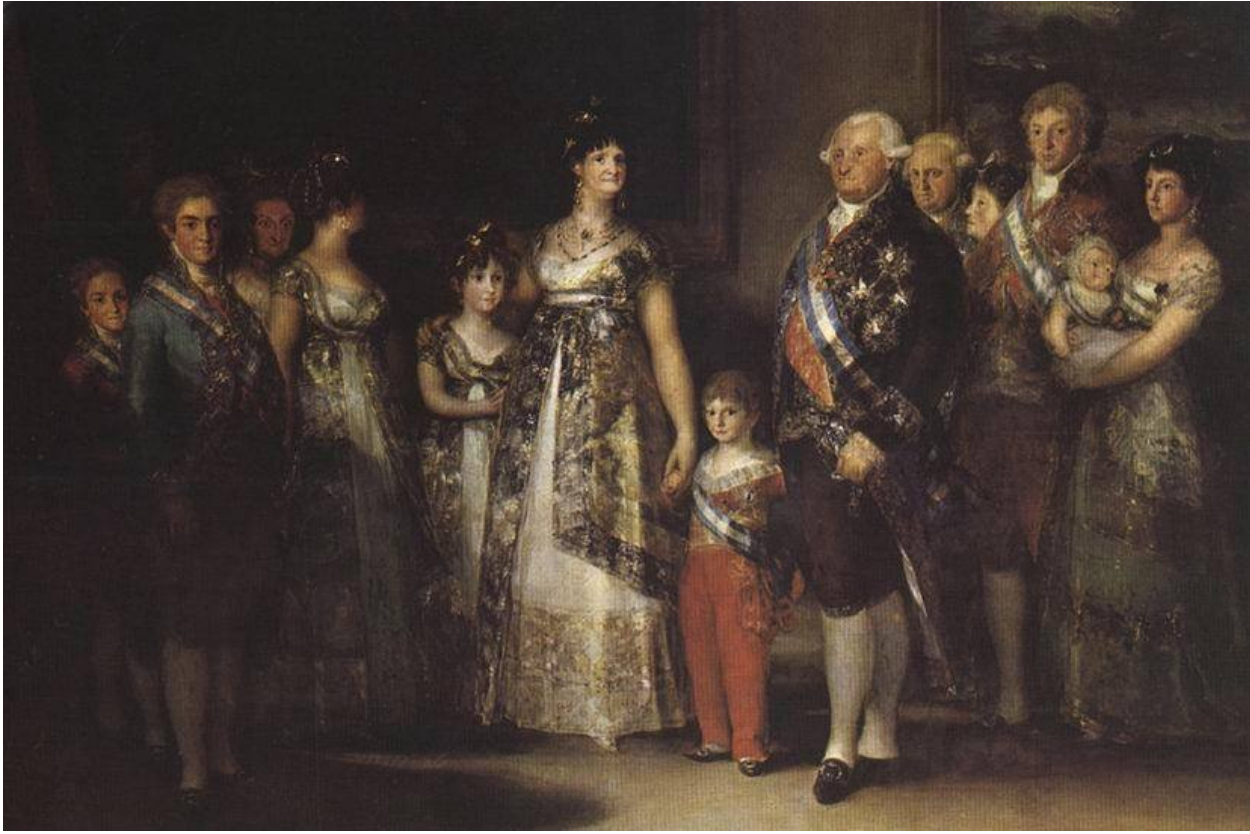


«Ходули», «Воздушный змей» продемонстрировали зоркий взгляд молодого художника, умевшего в повседневной жизни увидеть радостную праздничность (см. рис. 6.20, 6.21).





В 1780г. Гойя был, наконец, принят в Королевскую Академию Сан-Фернандо, а в 1786г. получил звание Королевского художника, что давало ему материальную обеспеченность, но налагало обязанности придворного портретиста (рис. 6.22, 6.23).





Гойя проявил себя исключительным мастером группового портрета. Шедевром Гойи стало полотно «Семья Карла IV» (1800, рис. 6.24).



Королевская чета окружена внуками и детьми, портретируемые позируют в роскошных парадных одеждах, которые не сочетаются с их простоватыми лицами. Ирония автора едва приметна. Гойя не тяготеет к гротеску, он лишь своей усмешкой несколько снимает напряжение с королевского семейства, замершего в неудобных позах с натужным выражением лиц.

Гойя и в дальнейшем напишет несколько парадных портретов короля Карла IV (рис. 6.25)



и королевы Марии Луисы (рис. 6.26),



а также Фердинанда VII. Сохраняя весь антураж репрезентативного портрета, художник заставляет увидеть нечто человеческое под королевской мантией.

Славу несколько скандального свойства ему приносят парные картины «Маха обнаженная» (рис. 6.27)



и «Маха одетая»(рис. 6.28), на которых модель демонстрирует откровенную чувственность.



Гойя был свидетелем вторжения наполеоновских войск в Испанию.

Народ поднялся на борьбу, произошло одно из жесточайших кровопролитий. Художник запечатлел эти события в картинах «Восстание на площади Пуэрта дель Соль» и «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (рис. 6.29). Уже сами названия картин говорят об их хроникальной достоверности. Гойя страстно протестует против насилия. Изображая расстрел патриотов, живописец в центр картины поместил фигуру в белой рубахе с поднятыми вверх руками. Что означает его жест? Страх? Вряд ли. Скорее, это крик французским солдатам, чтобы они остановились, пока не поздно. Лиц палачей не видно, они целятся, нагнув головы, не задумываясь над ужасом происходящего.

Трагизм в творчестве Гойи нарастает. Это связано и с личными обстоятельствами, — художник был серьезно болен — и с теми политическими катаклизмами, которые происходили в начале XIX в. Это нашло своё отражение в серии гравюр «Бедствия войны» и «Капричос». В «Капричос» сменяются как моментальные снимки, сцены продажной любви, ворожбы, доноса, мошенничества, кутежей, гадания, которые в совокупности создают мрачную, бесчеловечную комедию. См. также: рис. 6.30, 6.31, 6.32.







Вопросы для самопроверки

Почему французских просветителей называют энциклопедистами?
Можно ли отнести искусство Гойи к предромантизму?
В чем жанровое своеобразие баллад Шиллера и Гете?
Что послужило источником сюжета трагедии Гете «Фауст»?
Кто из зарубежных и русских художников иллюстрировал «Фауст» Гете?

Литература

Западноевропейская художественная культура. XVIII в. — М, 1980.
Культура эпохи Просвещения. — М., 1993.
Манн Г. Гете и Вольтер. — Генрих Манн: Собрание сочинений: В 8т.: Т 8. — М., 1958.
Строев А. «Те, кто направляет форуну»: Авантюристы Просвещения. — М., 1998.

Человек эпохи Просвещения. — М., 1999.

Тураев С. Гёте и его современники. — М., 2002.

7. XIX век: романтизм, критический реализм, декаданс, импрессионизм

14 июля 1789 г. толпа парижан, вдохновленная лозунгом «Свобода! Равенство! Братство!», взяла Бастилию и освободила узников, которых, впрочем, в тюрьме оказалось совсем немного. Это событие стало практическим воплощением идеологии Просвещения и началом нового этапа всемирной истории. За штурмом Бастилии последовала волна протеста против феодального деспотизма, прокатившаяся не только по французским провинциям, но и по всей Европе. На развалинах абсолютизма в Париже к власти пришли представители крупной буржуазии (жирондисты), их сменили революционно настроенные якобинцы, установившие повсеместно кровавый террор. Во имя равенства и справедливости безостановочно работала гильотина, вместо хлеба народу предлагались кровавые зрелища. Затем наступает «наполеоновская эра» (1799—1814), начинается этап войн, которые маленький капрал, провозгласивший себя императором, вел с переменным успехом. Наполеон изменил знаменитый лозунг, заменив слово «братство» на «собственность».

Хотя после поражения Бонапарта в Париж вернулись Бурбоны, Франция вступила на буржуазный путь развития, превращаясь в страну нуворишей и отверженных.

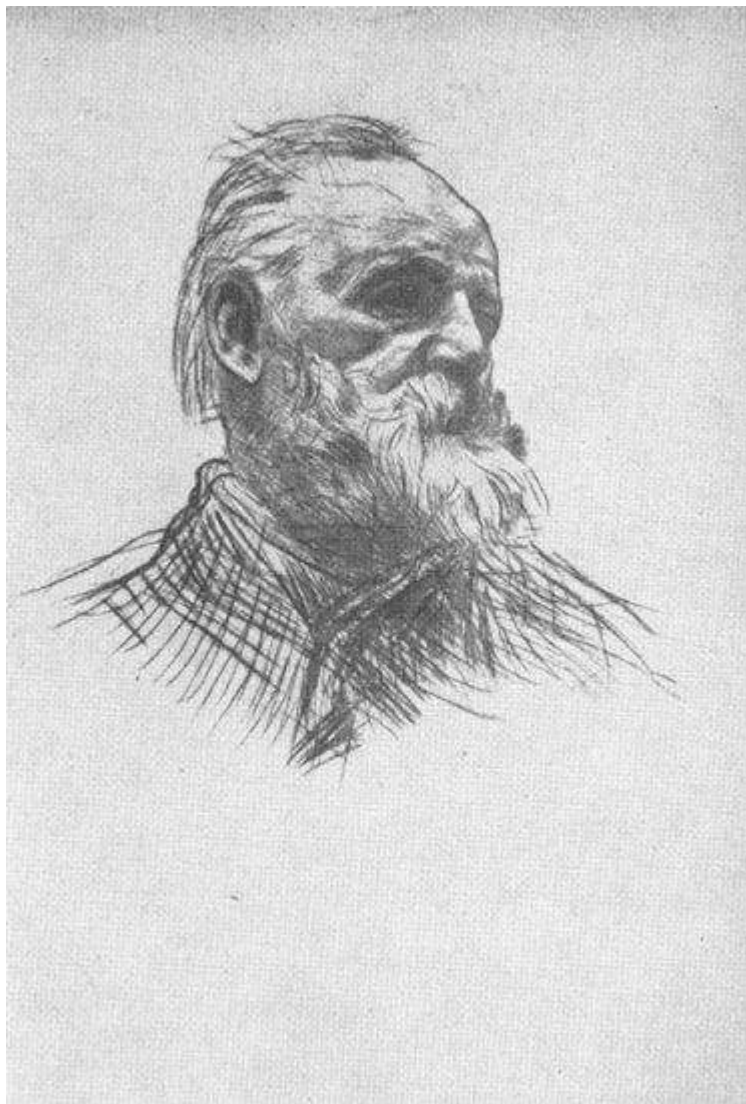
Революционные события во Франции обозначили смену феодальной общественно-экономической формации — буржуазной. Следствием утверждения буржуазных отношений явилось изменение идейно-художественных представлений, произошедшее на рубеже XVIII—XIX вв. Эпоха Просвещения завершилась, на смену просветителям пришли романтики. Видя повсеместное торжество рассудочности и практицизма, романтики усомнились в созидательном пафосе идей. Происходит переориентация гуманистических идеалов, романтики нередко третируют интеллект, выдвигая на первое место чувства, страсти, переживания. Во главу угла ставится способность художника не анализировать реальность, а преображать ее силою безграничной фантазии.

Романтизм охватывает все сферы художественной жизни: в музыке романтизм представлен творчеством Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена; в театре шедевром романтического искусства стал балет Адана «Жизель», созданный на сюжет немецкой легенды, записанной Г. Гейне; в живописи романтические идеалы утверждали Э. Делакруа и Т. Жерико; романтическую поэзию подняли на щит Д.Г.Н. Байрон и А. Мицкевич, В. Гюго, Э. По и Г. Гейне. Сам термин «романтизм» указывал на его связь с романским искусством и ориентацию не на воссоздание реальности, а перевоплощение ее силою авторской фантазии, как в средневековых рыцарских романах и испанских народных романсах, повествующих об удивительных, порою загадочных событиях.

Романтики в большинстве своем презирали буржуазный строй, от современности устремляясь в прошлое. Вальтер Скотт (1771—1832) в романах «Пуритане» (1816), «Роб Рой» (1818), «Айвенго» (1820), «Квентин Дорвард» (1823) и др. впервые показал,

что биография героя зависит от движения истории. Центральный персонаж его романов вначале занимает промежуточную позицию в политическом конфликте, будь то борьба норманнов с англосаксами в «Айвенго» или конфликт католиков и протестантов в «Пуританах». Но нейтралитет невозможен, герой обязан сделать свой выбор, от этого зависит его последующая биография.

Виктор Гюго (рис. 7.1)



(1802—1885) в романе «Собор Парижской Богоматери» (1831), события которого происходят на исходе средневековья, показал историческую изменчивость сознания. Читатели романа, следуя за тем, как из ненависти звонаря Квазимодо к танцовке Эсмеральде рождается любовь, а страсть архидьякона Клода Фролло перерождается в стремление лишить возлюбленную жизни, с удивлением узнавали, что такое казалось бы вечное чувство, как любовь, исторически изменчиво, что в далеком прошлом люди любили не так, как в пору романтизма.

Романтики пробудили повсеместно интерес к истории и фольклору. В своих произведениях они нередко опирались на традиции устного народного творчества. Сказка стала каноном для новеллистов. Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822), Эдгар Аллан По (1809—1849), Ханс Кристиан Андерсен (1805—1875) сочиняли сказки

или рассказы, в которых действовали маги и волшебники, феи и злокозненные колдуньи. Реальный мир четко обретал два полюса — добро и зло сталкивались в нравственном единоборстве. Однако — и это было еще одно существенное открытие романтиков — двойники обнаруживались и в главном герое сказочной новеллы, в нем попеременно выступали то самоотверженный добряк, то коварный злодей. Таков, например, герой новеллы-сказки Людвига Тика «Белокурый Экберт» (1796). Романтики заметили противоречивость личности и попытались объяснить поступки персонажа раздвоенностью его сознания.

Теоретическая концепция романтического искусства оформилась в среде немецких эстетиков и писателей. В университете города Иена, находившемся неподалеку от Веймара, где жили Гёте и Шиллер, читал лекции знаток древних и новых литератур, переводчик Шекспира и Кальдерона Август Шлегель. Его дом на рубеже XVIII—XIX вв. сделался средоточием молодых непризнанных талантов. Младший брат Августа Фридрих наиболее основательно разрабатывал принципы романтического творчества.

Романтиков не удовлетворяло просветительское понимание цели искусства как средства достижения разумного справедливого миропорядка. Вера в силу преобразующего разума была подорвана событиями 1789—1794 гг. В результате революции вместо обещанного философами-просветителями царства разума наступила эра идеологии денег.

В представлениях романтиков разум отождествлялся с прагматизмом, поэтому просветительскому апофеозу рационализма был противопоставлен культ чувств. Романтики сосредоточились на человеческих переживаниях, выражающих неповторимую индивидуальность. Идеи носят всеобщий характер — чувства уникальны. Воссоздавая мир страстей, романтики защищали от натиска буржуазных деловых отношений неповторимую ценность личности.

Романтики наделяли своего героя творческим даром: поэт, музыкант, художник силою своего воображения и фантазии воссоздавал мир, лишь отдаленно напоминающий реальность. Миф, сказка, легенды и предания, фантастические грезы и мечты о грядущей мировой гармонии составляли почву романтического искусства. В среде мыслителей и поэтов возникло стремление произвести революцию в сфере духовной жизни. Романтики пытались действовать и творить как бы вопреки реальности. Игнорируя действительность со всеми ее неразрешимыми противоречиями, они предприняли иллюзорную попытку существовать в сфере художественного созерцания и созидания. Отсюда проистекают основные постулаты романтизма: мир, окружающий поэта, не достоин воплощения его в художественном творчестве. Поэт возвышается над реальностью. Совершая паломничества в пространстве, он открывает дикий, экзотические страны или, устремляясь воображением в давно минувшие исторические эпохи, воссоздает их образ для своих современников. Но главный творческий порыв художника обращен к самому себе, внутри себя открывает он

эмоциональное и эстетическое богатство, что придает его творениям равноценность мироздания. Художник — носитель микрокосмоса, в нем заключена вся вселенная.

Ф. Шлегель сформулировал эту идею следующим образом: «Чем являются люди по отношению к другим созданиям земли, тем художники — по отношению к другим людям». Мысль о том, что художник-творец является избранником природы, оказалась близка всем романтикам, творившим в разных странах в различных жанрах.

После того как в Германии сложилась концепция романтического искусства, наиболее ярко выступил английский поэт и драматург Джордж Гордон Ноэль Байрон (1788—1829), ставший кумиром всех романтически настроенных читателей, чье творчество и биография стали олицетворением романтизма.

Байрон начал писать стихи в отрочестве, а в юные годы издал свой первый сборник, куда вошло все созданное им с четырнадцати до восемнадцати лет. Современные поэту критики единодушно отмечали их художественное несовершенство. Оценка эта справедлива, особенно если сравнивать самые ранние строки с его зрелыми творениями. Но книга «Часы досуга» (1807) интересна прежде всего тем, как будущий гений начинал жить стихом, как из подражаний рождалась самобытная поэзия. Если бы тогдашние шотландские обозреватели, откликнувшись на выход сборника разгромной статьей, были проницательны, то они могли бы заметить, что в стихах юного лорда есть все для того, чтобы со временем стать славой Англии. Он сочинял стихи, откликаясь на повседневные события, его лирика с первых строф становилась автобиографией и исповедью. Стихи отзывались на разные случаи жизни и отражали пережитое. Об этом говорят уже их заглавия: «На перемену директора общественной школы в Харроу» или «Мысли, внушенные экзаменом в колледже». Начинающий стихотворец сатирически изображал своих самодовольных учителей, сетовал на то, сколь скудны познания его однокашников в отечественной истории.

Байрон поэтически осмысливал, что происходило с ним в реальности, а лирический дар заставлял его и в жизненных поступках оставаться поэтом. Он много раз потом говорил, что первые любовные увлечения испытал рано. В стихах он запечатлевал тех, кому поклонялся, — и прежде всего Мери Чаворт, которую страстно любил в пятнадцать лет. Байрон понимал, что нельзя стать романтическим поэтом, не будучи влюбленным.

В юношеских стихах Байрона звучит столь важная для каждого романтика тема детства. Хотя начальная пора жизни поэта была печальна и безрадостна, он постоянно вспоминал детские годы, проведенные в полуразрушенном замке предков, заброшенном среди лесистых гор Шотландии.

Не события детских лет, а естественная слитность с природой заставляла помнить всю его недолгую тридцатилетнюю жизнь родовой дом в Ньюстедском аббатстве. Вернуть детство нельзя, как невозможно и не мечтать об этом, — такова мысль одного из лучших стихотворений сборника «Часы досуга»:

*Хочу я быть ребенком вольным
И снова жить в родных горах,
Скитаться по лесам раздольным,
Качаться на морских волнах.
Не сжиться мне душой свободной
С саксонской пышной суетой!
Милее мне — над зыбью водной
Утес, в который бьет прибой!*

(Перевод В. Брюсова)

В финале стихотворения энергично выражена идея зрелого Байрона о непримиримости личности с вселенской несправедливостью:

*Я изнемог от мук веселья,
Мне ненавистен род людской,
И жаждет грудь моя ущелья,
Где мгла нависнет над душой!*

Признание Байрону принесла поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812—1818). В ней состоялось открытие жанра и героя. Отразив в поэме собственные впечатления от путешествия в Португалию, Испанию, Албанию, Грецию и Турцию, Байрон нашел для нее форму лиро-эпического повествования, в центр которого поставлен герой, находящийся в непреодолимом разладе со всем общественным укладом. Чайльд-Гарольд явился первым образом романтических неприкаянных странников и лишних людей. Поэма была с энтузиазмом встречена не только в Англии, но и в других странах, в том числе и в России.

А.С. Пушкин высоко ценил поэтический дар Байрона, а в пору увлечения романтизмом учился у английского поэта. Байрон в поэмах «Гяур», «Корсар», «Осада Коринфа» изображал экзотику восточных стран, рисовал дикий мир природы, на фоне которых действует герой-европеец, порвавший с обычаями отечества, ставший бунтарем, гордым и неприкаянным. Подобный герой импонировал Пушкину в начале его творческого пути.

В поэмах «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» романтически настроенный юноша жаждет жить удесятеренной жизнью, покидает постылый свет, меняет свой облик и образ жизни, ищет утешения и любви у людей, живущих по прихоти страстей. Все это отчетливо перекликалось с исканиями байроновских героев.

Совпадали порой и сюжеты, связанные с необычайными приключениями. Различало русского и английского поэтов решение финальных эпизодов. Герой

Пушкина оказывался не в состоянии жить по законам воли и в конце поэмы «Цыганы» возвращается вспять к самому себе, такому, каким он был накануне романтических скитаний.

С Чайльд-Гарольдом Пушкин не раз сравнивал Евгения Онегина, но сопоставления эти носят несколько иронический характер. Духовный мир Онегина пронизан байронизмом, однако это выглядело претенциозно на светских раутах и домашних вечеринках. Байроновский герой боролся за свою любовь и справедливость, тогда как пушкинский щеголь просто скучал. Это свидетельствовало о том, что байронизм с течением времени превратился в моду.

Байрон признавался не раз, что, если бы у него была возможность действовать, он перестал бы писать. Слово, очевидно, казалось ему недостаточно сильным оружием. Вот почему одно из самых последних его стихотворений осталось незавершенным. То, что оно обрывается на полужае, придает ему особую выразительность. Строки эти были опубликованы впервые только в 1901 году, а написаны они были в 1823 году на острове Кефалония, где поэт останавливался на пути в Грецию. Во время сражения за освобождение столь любимой поэтом Эллады было уже не до поэзии, Байрон отдал свою жизнь ради ее освобождения.

Стихотворение «Из дневника в Кефалонии» было переведено А. Блоком:

*Встревожен мертвых сон — могу ли спать?
Тираны давят мир — я ль уступлю?
Созрела жатва — мне ли медлить жать?
На ложе — колкий тёрн; я не дремлю:
В моих ушах, что день, поет труба,
Ей вторит сердце...*

Байроновские мотивы нашли свое отражение не только в литературе, но и в живописи. Картины Эжена Делакруа (см. рис. 7.2)



(1799—1863) нередко повторяют сюжеты Байрона. Помимо портретов поэта, это такие его полотна, как «Резня в Хиосе» (рис. 7.3),



«Абидосская невеста», «Обезглавливание Марино Фальери», герой поэмы Байрона «Лодка Дон Жуана», где воспроизведен один из эпизодов поэмы Байрона, когда юный севильский соблазнитель в путешествии попадает в кораблекрушение, испытывая в течение нескольких долгих дней мучительные страдания. Здесь уместно отметить одну из любопытнейших особенностей романтического искусства. Поэты и художники этого направления испытывали неодолимую тягу к изображению ситуаций, пограничных между жизнью и смертью, когда человек подвергается мучительным испытаниям, тогда проверяется его воля к жизни. У Делакруа такая ситуация не редкость, но первым во французской живописи к подобному сюжету обратился Теодор Жерико (1790—1824), друг и наставник Делакруа.

Жерико принадлежит грандиозное полотно «Плот „Медузы“» (рис. 7.4)



(1818—1819), сюжетом для которого послужило кораблекрушение. Фрегат «Медуза», направлявшийся в 1816г. из Франции в Сенегал, по вине капитана сел на мель. Около ста пятидесяти пассажиров погрузились на плот, который оказался брошен на произвол судьбы. Одиннадцать суток носило плот по волнам океана, люди гибли от голода и жажды. Когда плот был обнаружен, на нем оставались в живых пятнадцать истощенных полубезумных людей, из которых выжило только десять.

Теодор Жерико изобразил агонию несчастных жертв кораблекрушения. Истощенные моряки с трудом поднимают на бочку негра, чтобы он махал платком, подавая тем самым сигнал бедствия. Старик держит на руках труп сына. Вокруг умершие и умирающие, отчаявшиеся и впавшие в апатию. Живопись не знала подобной трагедии, причем не легендарной, а современной. Художник-романтик заставлял зрителя пережить потрясение, разделив страдания тех, кто был изображен на плоту «Медузы». Картина имела сенсационный успех, однако для Лувра не была приобретена как слишком новаторская.

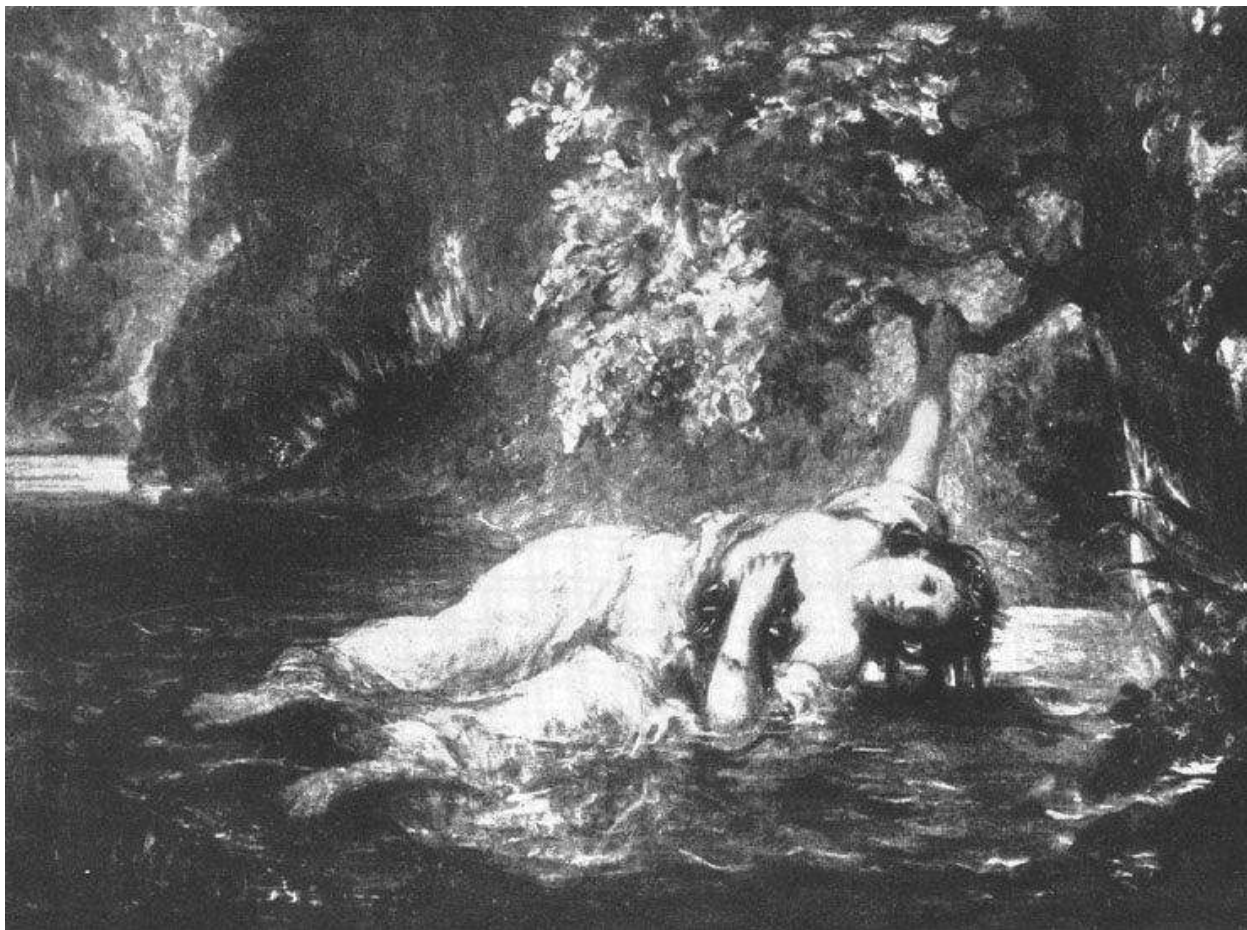
Как и Эжен Делакруа, Теодор Жерико увлекался творчеством Байрона, проиллюстрировав его «восточные поэмы» «Гяур», «Абидосская невеста», «Лара».

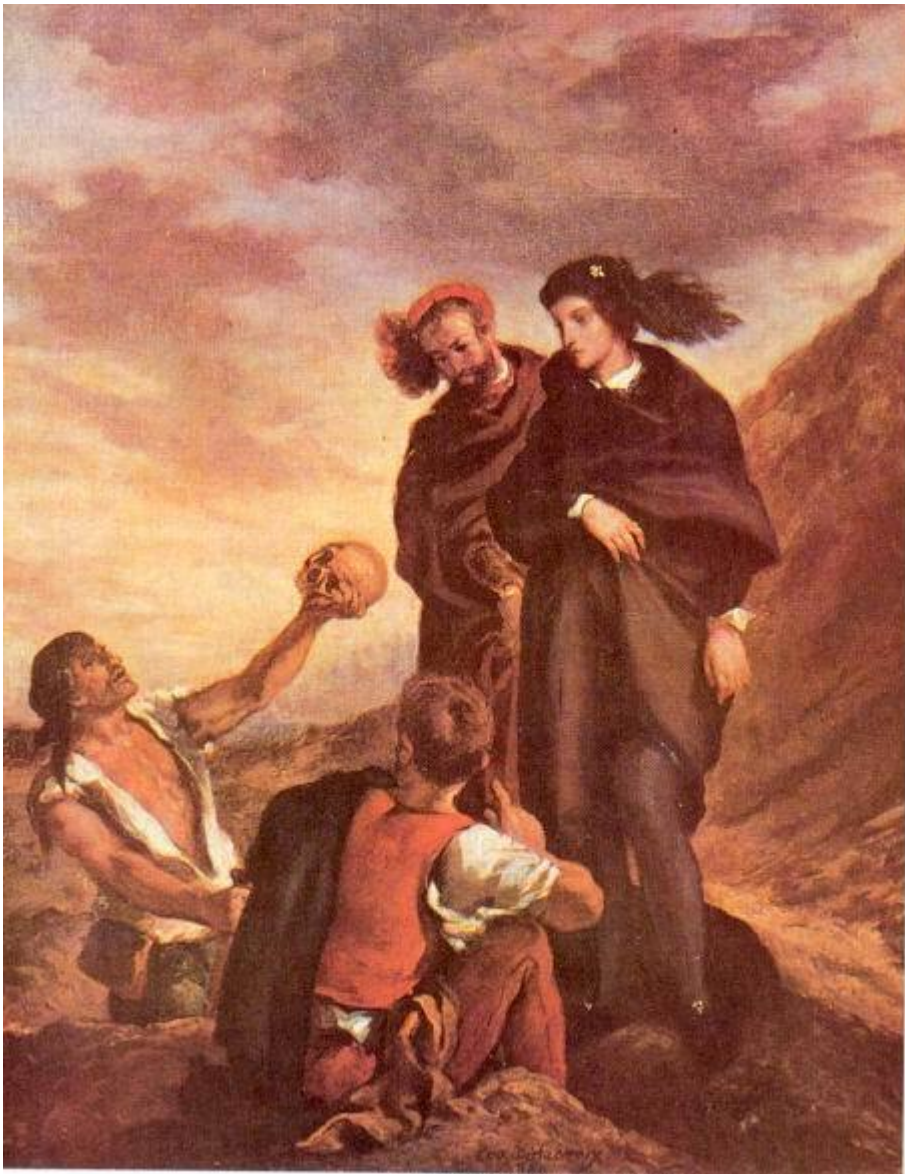
Влияние восточного колорита байроновских поэм ощутимо в живописных работах Делакруа (рис. 7.5),



написанных им во время путешествия по Северной Африке: «Алжирские женщины», «Еврейская свадьба в Марокко», «Заклинатель змей» и др.

Делакруа прославился как иллюстратор шедевров мировой литературы. Ему принадлежат серии рисунков к «Гамлету» (см. рис. 7.6, 7.7 и рис. 7.2)

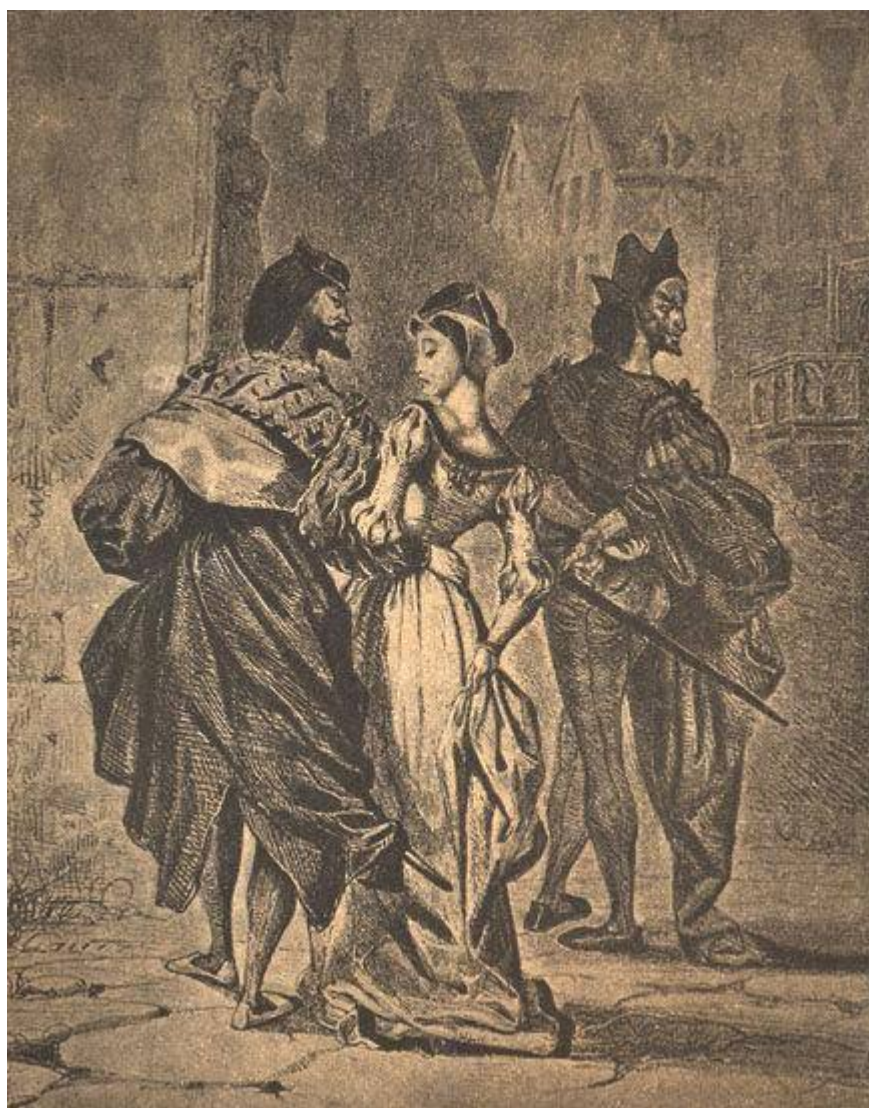


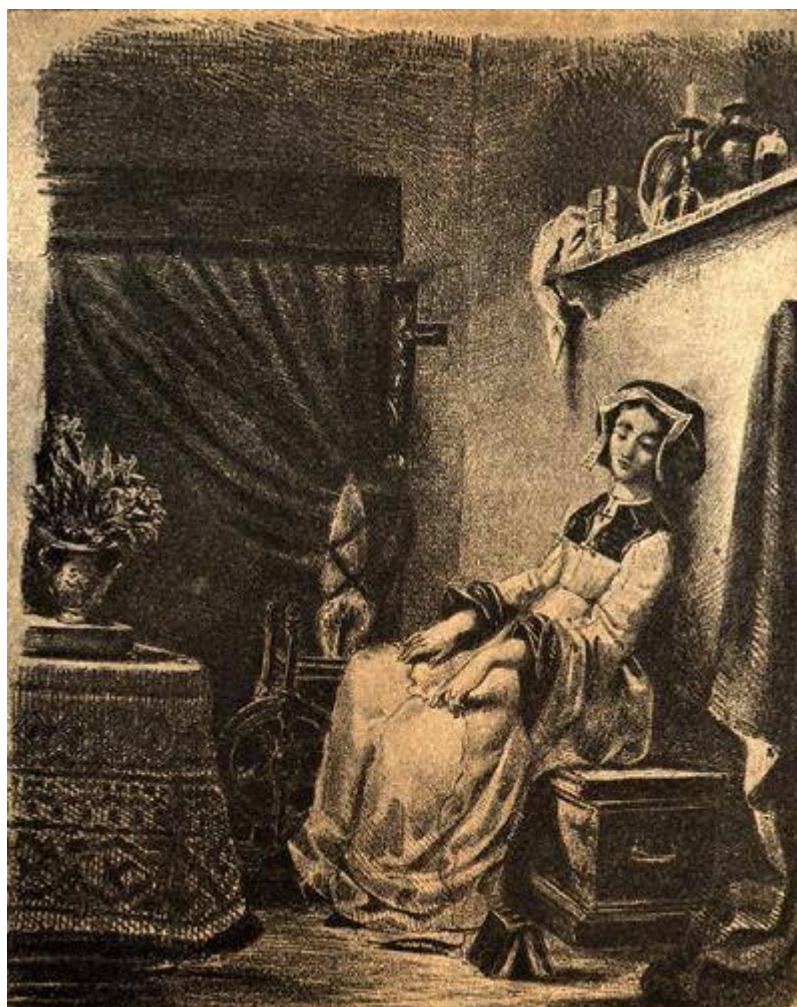


и «Фаусту» (рис. 7.8, 7.9, 7.10, 7.11, 7.12).











Однако самая прославленная картина Делакруа была посвящена событиям, свидетелем которых был он сам. Это картина «Свобода на баррикадах» (рис. 7.13)



(1830—1831), посвященная Июльской революции 1830 года, положившей конец династии Бурбонов и нашедшей отражение в произведениях В. Гюго, О. Бальзака, А. де Мюссе и многих других писателей. О картине Э. Делакруа восторженно отзывался Генрих Гейне: «Изображена кучка народа в июльские дни; в середине группы наше внимание привлекает фигура, едва ли не аллегоричная, — молодая женщина в красном фригийском колпаке, с ружьем в одной руке и трехцветным знаменем — в другой. Она шествует через трупы, призывая к борьбе, обнаженная по пояс. Прекрасное неистовое тело; смелый профиль, дерзкая скорбь в чертах лица, странное сочетание Фрины (гетера, натурщица скульптора Праксителя — В.П.), селечницы и богини свободы. Нельзя с точностью определить, должна ли она олицетворять именно эту последнюю. Фигура, кажется, скорее должна изображать дику народную силу, сбрасывающую ненавистное ярмо».

Рядом с ней мальчишка с пистолетом в поднятой вверх руке, которому суждено было стать прообразом парижского гамена Гавроша, рожденного фантазией Виктора Гюго, развернувшего в «Отверженных» (1861) панораму июльских батальи, в ходе которых французам удалось отстоять свою свободу от монархических посягательств.

Генрих Гейне (1797—1856) называл себя последним поэтом романтизма и первым его критиком. Романтический настрой находил выражение в его лирических стихотворениях, будь то знаменитая «Лорелея», миниатюра о Сосне и Пальме, известная русскому читателю в интерпретации М.Ю. Лермонтова, баллада «Два гренадера», переведенная М.Л. Михайловым, романс П.И. Чайковского на слова Гейне «Хотел бы в единое слово я слить мою боль и печаль» и многих других стихах немецкого поэта, которые на слуху у каждого.

Но критическое отношение к романтическим грезам насыщает поэзию Гейне изобилием прозаических деталей и подробностей:

*За столиком чайным в гостиной
Спор о любви зашел.
Изысканны были мужчины,
Чувствителен нежный пол.*

(Пер. С. Маршака)

Ну, чем не начало эпического повествования с конкретным бытовым сюжетом? Романтики писали о любви как о неземном чувстве, — последний романтик Генрих Гейне с небес низвел страсть на землю в бюргерскую среду, а расставания и потери мотивировал самыми прозаическими причинами. Зато, обращаясь к прозе, в новеллах, очерках, мемуарах Гейне всякий раз возвышается над обыденностью, превращает реальные впечатления в романтические арабески.

«Книга песен» (1827) — поэтический сборник Генриха Гейне, принесший ему огромную известность в Германии, а затем и во всем мире.

Гейне начинал в то время, когда в Германии лирическая поэзия переживала расцвет. Эпоха романтизма сделала лирику традиционным жанром немецкой литературы. Его поэзия стала высшим достижением немецкого романтизма. Без любви нет счастья, без счастья невозможна жизнь — вот кредо лирического героя «Книги песен» Гейне. Его максимализм волновал, вызывал сострадание и наводил на мысль о том, что не только отвергнутая любовь создавала непреодолимый разлад лирического героя с окружающим миром.

«Книга песен» состоит из четырех разделов. «Юношеские страдания» открывают ее. Это самый романтический раздел. Переживания вызваны муками неразделенной любви. Лирического героя они повергают в отчаяние, сон и явь, жизнь и смерть борются в его сознании. Двойник поэта воспринимает свою трагедию как единственную в мире.

Ощущение, что герой переживает «старую, но вечно новую историю», пронизывает и второй раздел «Книги песен» — «Лирическое интермеццо». Это примиряет страдальца с жизнью. Уныние сменяется светлой печалью. К этому циклу относится стихотворение о Сосне и Пальме. В лермонтовском переводе исчезла любовная устремленность, тогда как в немецком языке «сосна» — мужского рода, а «пальма» — женского. Однако в переводе Лермонтова романтический контраст приобрел более широкое звучание: образы разъединенных далями пространств сосны и пальмы символизируют трагическую разобщенность и одиночество людей. Сосна и пальма олицетворяют вместе с тем далекие друг другу культуры, в стихотворении Гейне отразился интерес европейцев в романтическую эпоху к востоку. Неслучайно и Лермонтов выбрал для перевода это стихотворение, уезжая из северной столицы на Кавказ.

В третьем разделе, названном «Возвращение на родину», любовные переживания юности предстают с временной дистанции, минувшее волнует, но заставляет скорее осмыслить его, нежели пережить вновь. Гейне использует традиционный мотив путешествия: разочарованный лирический герой покинул родные места и теперь, вернувшись, смотрит на привычное просветленным взглядом. Юношеские страдания ему дороги как воспоминания.

В цикл «Возвращение на родину» входит самое знаменитое лирическое стихотворение Гейне, посвященное сказочной рейнской красавице Лорелее.

Поэтичная народная легенда о волшебнице, которая завораживает всех, кто плывет по Рейну близ высокой скалы, издавна бытовала в немецком фольклоре. Гейне придал ему настолько широкую известность, что его стихотворение стало народной песней.

Гейне трактует образ Лорелеи не как таинственную реальность, а как прелестный вымысел. В первых двух циклах «Книги песен» возлюбленная

изображалась коварной и жестокосердной. В третьем цикле, начиная с этого стихотворения, восприятие страсти меняется. Лорелея воплощает губительную силу любви, которой она наделена вопреки своей воле. Не возлюбленная виновата в сердечной боли, а сама любовь — чувство сложное, непостижимое, загадочное. В этом поэт приближается к прозе критических реалистов, воссоздавших в романе диалектику чувств.

Постепенно от цикла к циклу аналитическое начало поэзии Гейне усиливается, становясь доминирующим в последнем разделе «Книги песен» — «Северном море». Лирический герой, переживший разочарования и потери, стремится теперь жить одной жизнью с природой, ощутить себя малой, но необходимой частицей вселенной. Ему кажется бессмысленным пустое умствование, он избавился от романтических грез и видений.

Символично название центрального стихотворения — «Кораблекрушение». Его, как и ряд других стихотворений немецкого поэта, перевел Ф.И. Тютчев, который встречался с Гейне в Мюнхене в 1828 году.

Тютчева привлекала поэзия Гейне и сам поэт как незаурядная личность. Он первым представил немецкого лирика русской публике. Вслед за Тютчевым Гейне стали переводить М. Лермонтов, А. Плещеев, Н. Добролюбов, Л. Писарев, Ап. Григорьев, А. Фет, М. Михайлов, А. Блок, Ю. Тынянов.

В конце сентября — начале октября 1824 года Гейне совершил пешее путешествие по Гарцу. Таков был старинный студенческий обычай: посещение самой высокой горы Гарца — Брокена, где, по преданию, собиралась нечисть на шабаш в Вальпургиеву ночь, предвляло прощание с университетом. Недаром поэт на вершине Гарца встретил многих своих однокашников.

Во время путешествия Г. Гейне посетил Галле, Иену, Эрфурт, а 2 октября, будучи в Веймаре, нанес визит Гёте. Его превосходительство принял автора «Книги песен» крайне холодно, что сильно задело Гейне, но не изменило его почтительного отношения к веймарскому классiku.

Генрих Гейне начал записывать свои впечатления от путешествия по Гарцу в конце октября того же года в Геттингене, а затем он написал очерки о путешествиях в Италию и Англию. Так постепенно сложилась «Книга картин» (1830).

В «Путевых картинах» автор знакомится с жизненным укладом стран, находившихся в ту пору на разных стадиях общественного развития. Сопоставив буржуазные законы британской столицы с патриархальными обычаями германских затерянных в горах селений или старинным укладом итальянских городов, Гейне делает зримым исторический прогресс, замечая при этом не только техническое совершенствование, но нравственные потери.

Путешествуя, Гейне предаётся детским и отроческим воспоминаниям, размышляет о судьбе Наполеона и отражением ее в литературе, его волнуют творения Шекспира, Гёте и Байрона, он создает живописные пейзажные зарисовки. Побывав на

рудниках в Гарце, Гейне с сожалением пишет о застывшем жизненном укладе рудокопов и их семейств, о тяжком труде горняков и об их социальной приниженности.

В «Путевых картинах» развернулся во всем блеске юмористический талант автора. Гейне рисует великолепные сатирические портреты самодовольных филистеров, смеется над суемудрыми учеными и праздными гуляками-студентами, передавая через внешнее описание их сущность. Внешний облик сатирических персонажей явно нелеп, как абсурдны жизненные представления этих людей. Например, некий философ и книготорговец представлен облаченным «в тесный трансцендентально-серый сюртук», а далее сатирик констатирует, что «жесткие и леденящие черты его лица могли бы служить чертежом для учебника геометрии»!

Политическая направленность творчества Гейне особенно ярко проявилась в его поэме «Германия. Зимняя сказка» (1844). Осенью 1843 года поэт, проживший много лет в Париже, совершил поездку в Германию. Встреча с родиной после столь долгого перерыва оказала на него сильное воздействие. Впечатления от поездки дали творческий импульс к написанию поэмы. По возвращении из Германии в декабре 1843 года произошла встреча Генриха Гейне с Карлом Марксом. У поэта установились тесные дружеские отношения с молодым политическим мыслителем. По просьбе Гейне Маркс опубликовал большой фрагмент из политической поэмы в газете «Вперед», которую он в то время редактировал.

Сам Гейне определил жанр поэмы как юмористический путевой эпос.

Гейне избирает те эпизоды из прошлого Германии, которым суждено было стать опорными точками в мирозерцании рядового немца. Таковы история возведения Кельнского собора, сражение в Тевтобургском лесу, завоевательные походы Фридриха Барбароссы, наконец, недавняя борьба с Францией за Рейн. Каждая из национальных святынь осмысливается по-гейновски иронично, парадоксально, полемически. Автор создает исторический образ Германии, отличный от канонических сочинений официальных историков и литераторов. Естественно, что открытая оппозиционность становится главной приметой повествования.

Так Кельн и для Гейне — величественный город, но у него нет трепета перед громадой Кельнского собора, и он ничуть не сожалеет о том, что храм не достроен. Ведь сама немецкая история, начиная с Лютера, оспорила необходимость завершения этой «Бастилии духа», где церковные фанатики мечтали сгноить немецкий разум.

Центральные главы поэмы посвящены Фридриху Барбароссе. Гейне замахнулся на легендарного кайзера и во всеуслышанье заявил, что от монарха никакого проку не было и не будет. Образ Барбароссы возникает во сне поэта. Этот суетливо суетящийся старик хлопотливо сует дукаты своим спящим рыцарям в ржавых доспехах. Он благодушен, но впадает в ярость при рассказе о гильотировании французского короля и королев.

В сатирических финальных строфах поэмы, где поэт совместно с покровительницей города Гамбурга богиней Гаммонией прогнозирует будущее, логика

авторской мысли такова: Германию, признающую варварское прошлое нормой, а жалкий прогресс в настоящем — благом, может ждать в будущем только мерзость. Прошлое грозит отравить будущее. Очиститься от скверны прошлого страстно призывает поэт на протяжении всей «Зимней сказки».

Последние тринадцать лет жизни Генриху Гейне суждено было провести в мучительных страданиях, вызванных сухоткой спинного мозга. В бессонные ночи он сочинял стихи, не теряя бодрости духа и чувства юмора. Обращаясь к Господу-Богу, он с пристрастием вопрошал, за что Всемогуший мучает весельчака-поэта, ведь это, по меньшей мере, нелогично — так терзать умнейшего из юмористов. Бог, как всегда, отмалчивался.

На исходе первой трети девятнадцатого столетия позиция романтизма ослабевает. Революционность романтиков в обществе, стремящемся к буржуазной стабильности, кажется чересчур агрессивной, красноречие романтиков публику не слишком вдохновляет и кажется напыщенностью, пышность и роскошь форм вызывает усмешку скептиков. Постепенно в искусстве утверждается реализм восприятия действительности. Романтики продолжают творить, их произведения пользуются успехом у демократического читателя, как это происходило при появлении исторических романов Александра Дюма (1802—1870) или романов Виктора Гюго «Отверженные» (1840—1861), «Труженики моря» (1866), посвященных современности.

У писателей-реалистов формирующийся новый класс собственников, дельцов, финансистов и просто аферистов вызывает стремление осмыслить его как новый социально-психологический феномен. Однако сами реалисты не осознают своих принципиальных расхождений с романтиками. Первый французский реалист Фредерик Стендаль (1783—1842) считал себя романтиком и дал такое определение романтическому методу: «Романтизм — это искусство давать народам такие произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение».

Реалист Стендаль делает установку на современность в романах «Красное и черное» (1830) и «Пармский монастырь» (1839), воссоздавая в них тип молодого человека, чье сознание сформировалось в наполеоновский период.

В реализме доминирующим жанром становится роман воспитания, представляющий собой историю молодого человека, который обладает благородными задатками, стремится к жизненному успеху, делает карьеру, расставаясь постепенно с романтическими иллюзиями. Таковы романы Ф. Стендаля и Оноре де Бальзака, роман Гюстава Флобера «Воспитание чувств» (1869), на это указывают уже сами названия романов Чарльза Диккенса (1812—1870): «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839), «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1844). Имена героев неслучайно вынесены в названия диккенсовских романов, автор обстоятельно исследует воздействие реальных обстоятельств («приключений») на становление личности своего подопечного героя.

Самые выдающиеся достижения раннего этапа критического реализма связаны с творчеством Оноре де Бальзака (1799—1850) (рис. 7.14).



Отец писателя был личностью незаурядной и послужил прототипом некоторых удачливых богачей из простонародья, сделавших карьеру на гребне революционных волнений. Он служил судебским чиновником, снабжал провиантом воюющую армию. Заботясь о довольстве солдат, он не забывал себя, нажив изрядное состояние. Положение солидного буржуа укрепилось благодаря выгодной женитьбе.

В 1814 году незадолго до падения Наполеона семейство Бальзаков переселяется в Париж. Сын по настоянию родителей поступает в 1816 году на юридический факультет в Сорбонну. Бальзаку, как затем и его молодым героям, суждено изучать право. Но, помимо занятий в аудиториях, Бальзака заставляют служить письмоводителем в нотариальной конторе. Изнурительная служба тем не менее пошла писателю на пользу. Позже он назовет нотариальную контору исповедальней, откуда он почерпнул поразительные драматичные истории.

Двадцатилетний Бальзак открывает для себя новый жанр — роман. Увлеченный историческими сочинениями Вальтера Скотта, он пробует творить в его манере. Он

научился обращаться с историческим материалом, попытался соединить биографию героя и катаклизмы истории, выстраивать занимательный сюжет.

Одновременно Бальзак обращается к жанру физиологического очерка. Получивший популярность во французской прессе физиологический очерк был для Бальзака стимулом изучения повседневной действительности, раскрывал связь различных социальных типов со средой, их породившей. Бальзак создает обобщенные портреты заурядных обывателей, приспособляющихся к законам буржуазного общества. Это биржевые маклеры, юристы, ростовщики, бакалейщики, полицейские, карманные воришки, гризетки, а рядом с ними — светские дамы и нищие щеголи, литераторы и актеры.

В начале тридцатых годов Бальзак сотрудничал в журнале «Карикатура», где он опубликовал около сотни крохотных очерков, которые представляли собой подписи к сатирическим рисункам Гранвиля и Домье. Жерар Гранвиль (1803—1847) создал серию графических работ «Частная и общественная жизнь животных», изобразив ассамблею зверей, наделенных человеческими слабостями и пороками. Что же касается Оноре Домье (1808—1879), то он выступал как политический сатирик (рис. 7.15). Тезка Бальзака рисовал карикатуры на короля Луи Филиппа и его министров, изображая на своих графических листах повстанцев и расправы над безработными демонстрантами. В этих бальзаковских подписях содержатся лаконичные наброски к будущим романам и новеллам «Человеческой комедии». Так, очерк «Париж в 1831 году» открывается яростным пассажем: «Город контрастов, средоточие грязи, помета и дивных вещей, подлинных достоинств и посредственности, богатства и нищеты, шарлатанства и таланта, роскоши и нужды, добродетели и пороков, нравственности и развращенности...» Не правда ли, это воспринимается почти как цитата из романа «Отец Горио»? Впрочем, в прозе Бальзака те же наблюдения станут конкретнее, а подробности и детали придадут им достоверность истины.

Чтобы стать писателем-реалистом, Бальзаку через десять лет ученичества необходимо было сделать очень немного: бытовую правдивость очерков соединить с занимательностью романтических походов вымышленных благородных разбойников, о которых он столь увлекательно повествовал в своих бульварных романах.

В 1829 г. вышел в свет исторический роман «Шуаны», в основу сюжета которого положен реальный конфликт между республиканским конвентом и восставшими аристократами, а также поддержавшим их отсталым патриархальным крестьянством департамента Вандея на севере страны. Роман принес писателю успех, и на этот раз он не стал скрывать своего авторства. Затем одно за другим появляются произведения Бальзака, рисующие нравы частной жизни в пору Реставрации. Это «Дом кошки, играющей в мяч» (1830), «Гобсек» (1830), «Шагреновая кожа» (1830), «Евгения Гранде» (1833) и, наконец, «Отец Горио» (1834). Последний роман стали называть центральной площадкой «Человеческой комедии», так как здесь собрались все главные

герои Бальзака. В пору работы над этим романом автору в голову приходит мысль объединить все ранее написанное и уже задуманное. Только в 1839 г. он решает назвать грандиозную эпопею «Человеческая комедия», которая должна была состоять из трех разделов: «Философские этюды», «Аналитические этюды» и «Этюды нравов». Бальзак предполагал написать более ста сорока произведений, а написал около ста.

В «Философских этюдах» Бальзак стремился создать обобщенные формулы существования современника в условиях формирования буржуазных отношений. Для всех романов и повестей этого раздела характерно использование фантастических ситуаций, которые помогают Бальзаку достичь реалистического обобщения.

Фантастика философских этюдов расширяет границы человеческого существования, дарит герою дополнительные возможности самоосуществления. По сути фабула романа «Шагреновая кожа» в чем-то сродни волшебной сказке: таинственный талисман удовлетворяет любое желание героя. Но в сказке были бы всякого рода кошельки с неоскудевающим запасом золотых монет, шапки-невидимки и прочие атрибуты благополучия любимца добрых фей. Не то у Бальзака. Талисман талисманом, но обогащение героя происходит по законам буржуазного общества: обнищавший аристократ нежданно-негаданно получает наследство. А далее Бальзак переносит конфликт во внутренний мир героя, и даже не одного Рафаэля, но в равной мере и многих других его ровесников, потому что и Растиньяк, и Люсьен Шардон, и Шарль Гранде могли бы сказать про себя: «Желать сжигает нас, а мочь — разрушает». «Шагреновая кожа», «Эликсир долголетия», «Неведомый шедевр» — это притчи о той великой цене, которую приходится платить за удовлетворенное честолюбие.

Во времена Бальзака и в помине не было беспредметной живописи, однако в философском этюде «Неведомый шедевр» он предсказал подобную возможность эволюции искусства. Будущий гений французской живописи Никола Пуссен увидел картину старого мастера, который утверждал: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать». Эта мысль была дорога самому Бальзаку, который никогда не пытался копировать природу. В трагедии живописца, который, увлекшись самовыражением, запечатлел на полотне не образ прекрасной женщины, а всего лишь хаос красок, он увидел опасность отступления от реальности во имя собственных чрезмерных фантазий.

Бальзак в философском этюде «Неведомый шедевр» провидел странности эволюции искусства, когда для художника существенно не творение, а творчество, когда не важен результат творчества, а ценны только поиски и эксперименты. Искусство портрета предполагает встречу двух индивидуальностей: художника и его модели. Только в том случае, если их творческое общение развивается на паритетных началах, на полотне возникнет реалистическое воссоздание индивидуальности в личностном восприятии живописца. У Бальзака в «Неведомом шедевре» мэтр Френхофер, преклоняясь перед прекрасной женщиной, которую он рисует, в творческом экстазе забывает о ее облике, стремится передать свое видение и терпит

неудачу. В творческом процессе он безгранично свободен, когда отрывается от реальности, но своеволие художника и приводит его к потере собственной индивидуальности.

Всего Бальзаком в разделе «Философские этюды» было задумано двадцать семь произведений, написано двадцать два.

Самый немногочисленный раздел «Человеческой комедии» — это «Аналитические этюды». Бальзак предполагал написать пять произведений, но успел создать только два: «Физиология брака, или Размышления в духе эклектической философии о счастье и несчастье в супружеской жизни» и «Невзгоды супружеской жизни». В аналитических этюдах Бальзак продолжает традиции французских моралистов эпохи Ренессанса и просветителей XVIII столетия, подвергавших беспощадному суду разума человеческие отношения, основанные на денежном расчете, но прикрытые этикетом благопристойности.

В свою очередь, «Этюды нравов» создатель «Человеческой комедии» разделил на сцены в зависимости от того, где и в какой среде происходит действие. Вместе с тем сценичность повествования придала всему происходящему сходство с грандиозным спектаклем, в котором действующим лицам происходящее с ними представляется драмой, а автор взирает на них с усмешкой, видя в их поведении немало комического, а главное, подмечая, что все они — кузнецы своих несчастий. В «Этюдах нравов» Бальзак выделил шесть групп:

сцены частной жизни («Гобсек», «Отец Горио», «Тридцатилетняя женщина», «Полковник Шабер»);

сцены провинциальной жизни («Евгения Гранде», «Музей древности», первая и третья часть романа «Утраченные иллюзии», «Лилия в долине»);

сцены парижской жизни («Блеск и нищета куртизанок», «Цезарь Бирото», «Торговый дом Нюсинжена»);

сцены политической жизни («Темное дело», «Депутат от Арси»);

сцены военной жизни («Шуаны»);

сцены деревенской жизни («Крестьяне», «Сельский врач», «Сельский священник»).

Этюды нравов должны были состоять из ста одиннадцати произведений, написано Бальзаком семьдесят два.

Как достигается целостность всей многотомной «Человеческой комедии»? Бальзак выдвигает на первый план судьбы нескольких персонажей, которые переходят из романа в роман, будучи в одном случае главными героями, в других — эпизодическими. Одним из самых типичных героев «Человеческой комедии» является, безусловно, Эжен де Растиньяк. В «Отце Горио» он — второй главный персонаж. Приехав из провинции в Париж, он ставит перед собой цель завоевать столицу, для этого он пытается преуспеть и в науках, поступив в Сорбонну, и в свете, куда он проникает благодаря аристократическим родственным связям. Нищета аристократа для

Бальзака — закономерная драма эпохи, пережитая его персонажем с неподдельной искренностью. Но, преодолев собственную чувствительность. Растиньяк превращается в расчетливого циника, становится синонимом успеха в эпоху Реставрации.

В повести «Банкирский дом Нюсинжена» к Растиньяку приходит богатство. Узнавая у своей любовницы Дельфины Нюсинжен курс акций, он удачно играет на бирже. Кстати, и эльзасский барон Нюсинжен, ставший парижским банкиром, действует в целом ряде романов Бальзака, впрочем, не слишком часто становясь героем первого и даже второго плана. Он — лицо важное, но эпизодическое. Но вернемся к Растиньяку. В романах «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок» Растиньяк не раз появится, оттеняя своими победами неудачи Люсьена Шардона, во многом похожего на него, даже куда более талантливого, но потерпевшего поражение в схватке за успех от вчерашних своих друзей и покровителей. Почему Эжен де Растиньяк стал победителем, а Люсьен Шардон побежденным? Бальзак дает на этот вопрос четкий ответ: первый быстро распрощался с иллюзиями, второй пытался совместить мир поэтических грез и коммерции.

В романе «Отец Горио» Растиньяка подвергает искушению каторжник Вотрен. Он берется подстрелить на дуэли сына банкира Тайфера, и тогда единственной наследницей станет его дочь Викторина Тайфер, а уж красавцу Растиньяку ничего не стоит жениться на ней с ее миллионным приданым. Растиньяк мгновенно достигнет того, на что уйдут годы. Искушение велико, но студент-юрист ему не поддастся. По его понятиям, аристократ не может вступать в сговор с преступником, славы и денег он предпочитает добиваться не мараю руки кровью. Но, чтобы сказать «Нет!», Растиньяку понадобилась большая сила воли, ибо соблазн был велик.

Каторжник Вотрен — еще один немаловажный персонаж «Человеческой комедии». Настоящее его имя — Жак Колен, по кличке Обмани-Смерть. Впрочем, есть у него другие прозвища и псевдонимы. Он своего рода «авторитет» преступного мира, казначей и распорядитель награбленного. Лучше него никто не знает законов буржуазного мира официальных и тайных. Он изучил их, чтобы уметь избегать возмездия. Вытолкнутый из жизни, он готов содержать молодого человека, который бы вращался в свете как его двойник. Любопытно, что аналогичную же ситуацию использует и Чарльз Диккенс в романе «Большие ожидания» (1861), где каторжник Абель Мэгвич, сосланный пожизненно в Австралию, хочет иметь своего двойника в Лондоне, дабы тот, став джентльменом, воплотил в жизнь все то, о чем мечтал преступник Мэгвич.

Эжен Растиньяк не стал жертвой вотреновских козней, искушению поддался Люсьен Шардон, что лишь на время отдалило печальный финал.

Вотрен всегда остается в тени, но его поступки — пружина сюжета в таких произведениях, как «Отец Горио», «История тринадцати», «Блеск и нищета куртизанок». Заключительная глава этого романа озаглавлена «Последнее воплощение Ветрена». В кого же перевоплощается преступник? Он становится служителем закона в

полиции. На первый взгляд это удивляет, но автор «Человеческой комедии» исходит из того, что крайности сходятся, циник и убийца готов преследовать и карать себе подобных, лишь бы самому избежать возмездия за все содеянное.

Прочитав хотя бы несколько романов и повестей, составляющих «Человеческую комедию», мы не раз встретимся с адвокатом Дервилем, ростовщиком Гобсеком, доктором Бьяншоном, светским львом Максимом де Трайем, банкиром Тайфером и многими другими постоянными действующими лицами этого грандиозного цикла. Встреча с персонажем, знакомым по предыдущим произведениям, у читателя рождает ощущение достоверности всего происходящего. Бальзак заставляет верить в реальность выдуманного им мира и не замечать, как часто он прибегает к преувеличениям, что чувства и переживания довольно заурядных людей превращает во всепоглощающую страсть.

Романы и повести Бальзака поражают разнообразием сюжетов и персонажей. Тем не менее в них просматривается и некоторая типологическая общность, сходство ситуаций и лиц, манера их подачи, интерпретация случайностей, встречающихся на их пути, выстраивающиеся в общую закономерность людских судеб в буржуазном обществе. В таких произведениях, как «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Лилия в долине», «Дом кошки, играющей в мяч», и целом ряде других повествование начинается с пространного описания города или квартала, улицы, внешнего вида дома, а затем следует проникновение вовнутрь обиталища действующих лиц. Современная Бальзаку критика иронизировала по поводу такого рода повторяющихся картин. Но писателя это не смущало, он неизменно уделял много внимания воссозданию местного колорита, свято веря, что между средой и ее обитателями существует неразрывная связь, а понять характер героя невозможно, не представляя себе во всех деталях и подробностях условия существования участников «Человеческой комедии».

По свидетельству современников, он и сам в своей частной жизни уделял огромное внимание убранству кабинета или гостиной, стремясь к тому, чтобы диковинные предметы роскоши, которыми он любил окружать себя, каждого входящего в его дом убеждали в изысканности вкусов прославленного романиста. Произведения искусства покупались в долг, порой ненадолго задерживались в доме, ибо Бальзак неизменно придерживался правила платить поставщикам в последнюю очередь, но все равно для писателя это был эффектный способ самоутверждения. Кстати, подобным образом поступают и многие из его героев.

В обрисовке сценической площадки предстоящей драмы Бальзак не чуждается преувеличений: роскошь бьет в глаза, а если нищета — то она вышибает слезу у чувствительного читателя.

Бальзак воспринимал жанр романа как эпос частной жизни, роман был для него рамой, в которую он вписывал все, что суждено было пережить персонажам. Но, в отличие от просветительского романа восемнадцатого столетия, сосредоточенного на изображении одной отдельной биографии, автор «Человеческой комедии» в раму

романа вмещает несколько перекрещивающихся судеб. Одни герои неуклонно движутся к своему закату, другие начинают мучительное восхождение к высотам успеха.

Писатель был уверен в том, что ему известно о своем герое абсолютно все. В детально выписанном портрете он акцентирует внимание на тех чертах внешности, которые передают состояние души. Портрет Гобсека может быть поставлен вровень с живописными полотнами Рембрандта, у которого он учился мастерству портретиста: «Волосы у моего ростовщика были совершенно прямые, всегда аккуратно причесанные и с сильной проседью — пепельно-серые. Черты лица неподвижные, бесстрастные, как у Талейрана, казались отлитыми из бронзы. Глаза, маленькие и желтые, словно у хорька, и почти без ресниц, не выносили яркого света, поэтому он защищал их большим козырьком потрепанного картуза... Говорил этот человек тихо, мягко, никогда не горячился».

Герои Бальзака воспринимаются как живые люди, потому что писатель умело соединяет в них обычное, типическое и исключительное. В этом сила реализма Бальзака.

Образ Бальзака увековечен в памятнике, созданном Огюстом Роденом (1840—1917). Знаменитый французский скульптор очень достоверно изваял крупную фигуру Бальзака, облаченного в монашескую рясу, в которой он обычно писал по ночам. Создатель «Человеческой комедии» представлен в памятнике гением, лишенным парадного величия. Он могуч, как сама природа (рис. 7.16, 7.17, 7.18).







Во времена Стендаля и Бальзака реалистические тенденции просматриваются и во французском изобразительном искусстве. В живописных работах Франсуа Милле (1814—1875) и Гюстава Курбе (1819—1877) обнаруживается более тесная связь с повседневной современностью, нежели у их предшественников — романтиков Т. Жерико и Э. Делакруа. В творчестве Ф. Милле нашла свое отражение деревенская жизнь. Широко известны его полотна «Сборщицы колосьев» (1857), «Анжелюс» (1859), на которых мастер с удивительной поэтичностью воссоздал скучную жизнь бедняков.

Г. Курбе был сам родом из крестьян, правда, отнюдь не из бедных. По свидетельству современников, художник, достигнув славы, сохранял деревенские привычки да и на картинах частенько изображал земляков. Даже в названиях картин он нередко упоминает название крохотного городка, где прошло его детство: «Сбор винограда в Орнане» (1848), «Послеобеденное время в Орнане» (1849) и, наконец, грандиозное полотно «Похороны в Орнане» (1849). Ритуал сельских похорон протекает просто и чинно, каждый, кто пришел проводить умершего в последний путь, сдержанно реагирует, слушая отходную молитву, которую читает кюре. Картина вызвала восторг Делакруа, который писал одному из своих друзей: «Видел ты когда-нибудь что-либо подобное по своей силе?! Вот это — новатор, революционер!».

Незаметная поначалу революционность Г. Курбе заключалась в том, что художник почти вплотную приблизился к правде жизни. Вскоре он выставил картину «Дробильщики камня». Сильные мужественные фигуры двух рабочих, вооруженных киркой и молотом, напугали буржуазную публику. Критики предупреждали публику об опасности социализма. Сам Г. Курбе прокомментировал картину следующим образом: «Нищета и безнадежность угнетенных вызывает скорее сострадание, нежели протест. Но сострадание вытекает из сознания несправедливости. И именно поэтому, несмотря на то, что у меня не было никакого специального настроения, я раскрыл то, что называют социальным вопросом».

Смешной инцидент произошел в Салоне 1853 года. Г. Курбе выставил «Купальщиц». Фигуры женщин были не идеальны. Художник нарисовал дородных крестьянок, повернувшихся к зрителю спиной. Наполеон III вместе с императрицей Евгенией посетил вернисаж. Супруга монарха посмеялась над пышностью форм ню, а император настолько взбесился, что ударил хлыстом по спине одну из купальщиц, повредив при этом полотно.

Другой, но уже трагический инцидент произошел с картиной «Возвращение кюре с приходской конференции» (1863, рис. 7.20).

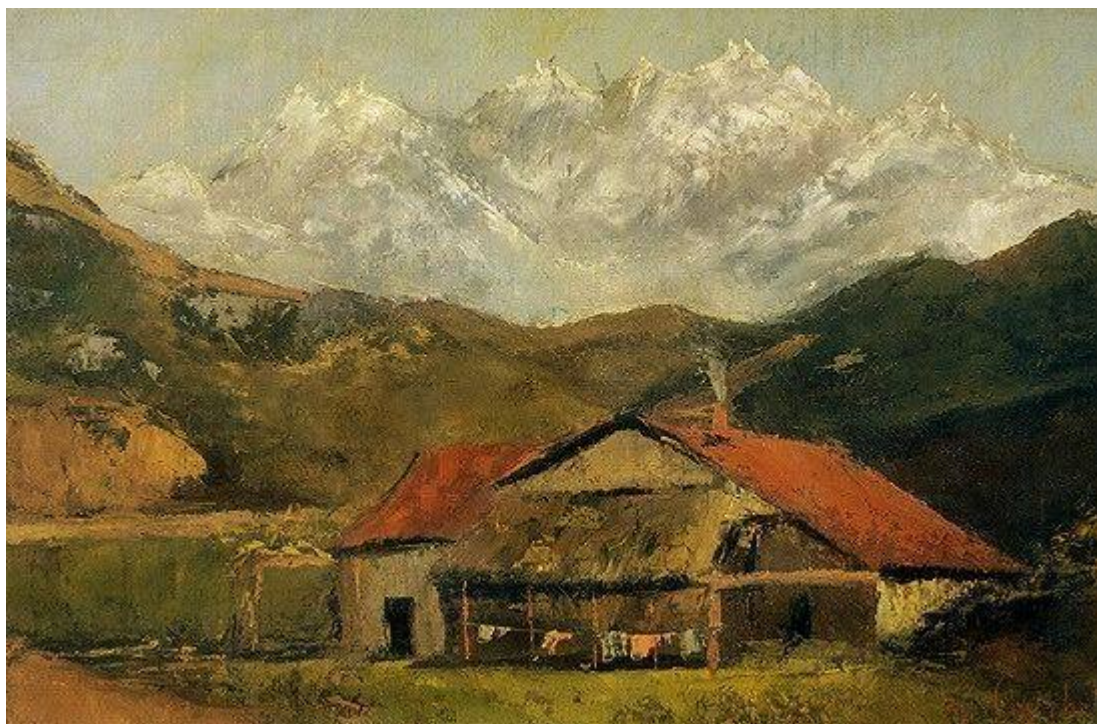


По сюжету она сходна с некоторыми работами наших отечественных передвижников. Семеро деревенских священников возвращаются из города в изрядном подпитии. Гуляки развеселились, а между тем вдоль дороги стоят нищие, коих они не замечают. Картина Г. Курбе полна едкой иронии. Сатира вызвала такую неприязнь

одного из набожных католиков, что он купил полотно у автора за большие деньги и уничтожил его.

Гюстав Курбе иногда работал на пленэре вместе с другим представителем французской реалистической школы Камилем Коро (1796—1875). Глядя на его подернутые романтической дымкой лирические пейзажи, написанные в серебристо-серой гамме, Курбе заметил: «Я не такой мастер, как Вы, господин Коро. Поэтому я принужден писать только то, что вижу». Один из циклов, написанных им в 60-е годы, представляет собой сцены охоты: «Травля оленя», «Приют ланей» и «Лисица на снегу», продемонстрировавший незаурядный темперамент живописца.

Самые замечательные работы Курбе, как правило, не допускались на официальные Салоны, тогда художник вместе с друзьями открывал Салон отверженных или устраивал выставки непосредственно в своей мастерской. Нередко его работы выставлялись за рубежом — в Бельгии или в Германии, так что вскоре он снискал широчайшую известность. (См. также рис. 7.21, 7.22, 7.23).







В 1870г. во Франции была восстановлена республика, Курбе избран председателем Союза художников и Общефранцузского комитета по делам музеев. Он не отказался от этой должности и в период Парижской коммуны, за что жестоко поплатился. Коммунары снесли Вандомскую колонну, установленную в честь наполеоновских побед. После разгрома Парижской коммуны Гюстав Курбе был арестован и приговорен к уплате огромного штрафа на покрытие издержек по восстановлению Вандомской колонны. Выйдя из тюрьмы, где он провел шесть месяцев, Курбе бежал в Швейцарию. К тому времени он много болел, но продолжал работать. Курбе похоронен на швейцарском кладбище. Один из друзей, выступивший на панихиде, сказал о нем проникновенную речь: «Наш друг, которого мы провожаем теперь в последнее пристанище, провел свою жизнь в борьбе. С той минуты, когда он впервые взял в руку кисть, и до последнего момента, когда болезнь обессилила эту руку, Курбе боролся. Да, он боролся, этот гигант реалистического искусства и народной силы, боролся на свой манер двумя тысячами написанных им картин. Этот художник-крестьянин, влюбленный в реальную действительность и природу, называвший себя социалистом, боролся на свой лад, своим примером. Он никогда не был оторван от жизни и глубоко чувствовал свою связь с природой и человечеством».

Во французском искусстве и литературе школа реализма сформировалась к середине XIX в., однако и реализм, как метод, не стоял на месте, а развивался.

На смену реализму бальзаковского типа утверждается более объективная манера письма, свойственная прозе Гюстава Флобера (1821—1880), а затем Ги де Мопассана (1850—1893). Автор романа «Госпожа Бовари» (1856) чуждается морализаторства, ратует за объективность повествования, стремится не выражать своего отношения к персонажам и событиям. Эту манеру холодного наблюдателя усваивает и Мопассан. Вместе с тем Флобер уделяет значительное внимание физической стороне существования. У него Эмма Бовари, запутавшаяся в адюльтерах и попавшая в лапы кредитора, кончает жизнь самоубийством, приняв мышьяк. Флобер подробно воссоздает агонию героини. Физиологическими деталями не пренебрегал и в романах «Жизнь» (1883), «Милый друг» (1885) и многочисленных новеллах Мопассан. Однако наиболее тесное сближение с достижениями естественных наук обнаруживается в творчестве Эмиля Золя (1840—1902).

Эмиль Золя — писатель того исторического момента, когда капитализм, вступив в фазу интенсивного развития, стал фактором повседневной жизни, внедрил в сознание рядового человека идею конкуренции и борьбы за самоутверждение. В этой ситуации он понял: для того, чтобы добиться успеха, нужно обратить на себя внимание, а скандал — лучшая реклама. Золя дерзко провозглашает, что для искусства нет запретных тем, и обращается к изображению интимных взаимоотношений, о чем прежде предпочитали умалчивать. Но скандалу нужна теоретическая платформа, и он создает ее.

Как уже не раз было замечено, обновление искусства происходит с возникновением нового термина. Таким ключевым понятием для Эмиля Золя стал «натурализм», образованный от слова *Natura* — Природа. Но ведь все поэты и художники клялись в любви и верности Природе. Разве романтики не живописали красоты ландшафтов? Разве у Бальзака мало великолепных пейзажей, на фоне которых происходят события в «Человеческой комедии»? Но истолкование природного начала у Золя совсем иное. У писателей прошлых поколений природа окружала персонажей, была к ним заботлива или, напротив, сурова. Но природное начало доминировало вовне. Золя же перенес центр тяжести вовнутрь, личность сама стала носителем законов природы, отдельный человек занял свое место в непрерывной цепочке биологической эволюции.

На формирование эстетических принципов Эмиля Золя, так же, как в свое время Бальзака, огромное влияние оказали новейшие открытия в области естественных наук. Начинающий писатель с упоением поглощает труды по естествознанию: «Происхождение видов путем естественного отбора» Ч. Дарвина, «Введение в изучение экспериментальной медицины» К. Бернара, «Физиологию страстей» Ш. Латурно. В какой-то момент физиология кажется ему образцовой наукой, и как писатель он пробует подражать физиологам. Он стремится своим творчеством вскрыть болезни

современного общества, чтобы, поставив диагноз, их можно было вылечить. Человек наивно воспринимается писателем-натуралистом республикой клеток.

Оспаривая воззрения теологов и спиритуалистов, Золя полагает, что существование человека детерминировано не роком, а его наследственностью. Задумав семейную хронику, он исходит из того, что несколько поколений одной семьи переживают ту же эволюцию от рождения к смерти, от молодости к старости, что и каждый отдельный живой организм. Задолго до открытий генетиков Золя интуицией художника почувствовал, что от поколения к поколению в русле семейного клана передаются таланты и способности, страсти и болезни, склонность к творчеству и тяга к преступлениям. Золя ставит перед собой задачу разработать научную психологию, средством достижения которой является так называемый экспериментальный роман. Писатель постепенно вырабатывал модель избранного им жанра, которая в общих чертах сводилась к изучению взаимодействия природного человеческого существа с социальной средой.

Как писатель аналитического склада Эмиль Золя едва ли не первым заметил и в своих романах раскрыл связь главных взаимодействующих сил, составляющих первооснову буржуазного общества: политики, прессы, финансов. Он ставил в зависимость от них многочисленное семейство Ругон-Маккаров, одни представители которого преуспевают на этих поприщах, другие этими же силами вытолкнуты из жизненной колеи.

Работа над «Ругон-Маккарами» продолжалась четверть века (1868—1893). Действие всех двадцати романов происходит либо в Париже, либо в Плассане. События происходят в течение двадцати лет (1851—1871).

В двадцати романах серии действуют 32 представителя раздвоившейся семьи Ругон-Маккаров, всего же персонажей — около двух тысяч. Генеалогическое древо героев начало произрастать в первом из задуманных Эмилем Золя романов — «Карьере Ругонов» (1871). Это экспозиция и завязка всей серии.

Аделаида Фук, владелица богатой усадьбы в Плассане, занималась огородничеством и садоводством. Восемнадцати лет от роду она вышла замуж за своего садовника Ругона. Через год она родила сына Пьера, а еще через год она овдовела. В 1789 г. она на виду всего Плассана сожительствовала с пьяницей Маккаром, вспыльчивым неуравновешенным бродягой. От него она прижила сына Антуана и дочь Урсулу. В молодости она отличалась странностями, а в старости сошла с ума.

События романа «Карьера Ругонов» продолжаются всего-навсего в течение нескольких дней, но каждому персонажу в момент исторического катаклизма предстоит сделать свой гражданский выбор. Стать союзником правящего большинства означало для провинциальных буржуа участие в грабеже города и получение должностей, которые обеспечат доход и компенсируют риск. Мастерство писателя сказалось в том, что политический переворот он воспроизводит в отраженном свете. Плассан находится далеко от Парижа, известия приходят сюда с опозданием, а порой и в искаженном

свете. Семейка Ругонов с напряжением следит за событиями в столице, дабы не опоздать зачислить себя в ряды союзников Бонапарта и его партии. Но в романе есть и борцы против узурпатора власти.

Изображая шествие республиканцев, пытавшихся защитить демократию и отстоять свои права, Э. Золя использует романтические краски. Символом свободы и братства выступают у него молодые влюбленные — сын Урсулы Маккар Сильвер и дочь каторжника Мьетта. Несущие алое знамя, освещенные яркими лучами солнца, они идут впереди колонны. Образ Мьетты видится автору «олицетворением девственной Свободы», подобно знаменитой национальной героине, которую запечатлел Эжен Делакруа в картине «Свобода на баррикадах» (см. рис. 7.13). Но романтический порыв повстанцев к свободе обречен, и Золя, отдав дань романтизму, резко меняет стилистику повествования, учиняя беспристрастное дознание тем, по чьей вине воцарилась империя на крови.

Эмиль Золя делает в «Карьере Ругонов» пронизательное умозаключение, замечая, что в момент, когда общество вступает в новую историческую стадию, опорой режима становятся те деклассированные силы, которые не могли ничего добиться на предыдущем историческом этапе. Ими движет ненависть к тому общественному порядку, который не позволил им выбиться в люди.

Самым удачливым в семье Ругонов стал старший сын Эжен, карьере которого посвящен роман «Его превосходительство Эжен Ругон» (1875). Ловко компрометируя и устраняя противников, он проникает в правительственные круги, избирается депутатом, назначается министром внутренних дел, борется с прессой, становится опорой самого императора.

Среднему сыну Пьера Паскалю Ругону — Золя отводит роль исследователя и летописца всего семейства. Именно Паскаль, скрупулезно изучив клан Ругон-Маккаров, делает вывод о всемогущей власти наследственности, о биологической обреченности всех потомков плассанской огородницы. Врач и ученый, к которому Золя относится с заметной симпатией, он выступает главным героем романа «Доктор Паскаль» (1893).

Давид Ругон, дабы замаскировать близость к брату-министру, взял себе фамилию Саккар. Уже в самом звучании ее слышится хруст ассигнаций. «Да, с таким именем либо на каторгу попадешь, либо наживешь миллионы», — сказано по этому поводу в «Добыче». Давиду удалось избежать возмездия за спекуляции. Главный герой романов «Добыча» (1871) и «Деньги» (1891) Давид Саккар испытывает алчное вожделение к деньгам. Создав фальшивую компанию, выпустив подложные акции, выстроив некое подобие пирамиды, он сумел прикарманить грандиозное состояние. Прототипом Давида Саккара послужил банкир Ротшильд.

История рода Ругонов — это скользкий путь в высшее общество, тогда как история Маккаров отражает преимущественно жизнь низших и средних слоев французского общества после прихода к власти Наполеона III.

В романе «Западня» есть весьма примечательный эпизод. Когда Жервеза выходила замуж за кровельщика Купо, свадебная процессия, переживая ливень, невзначай забрела в Лувр и шумной компанией прошла по всем залам. Лувр ошеломляет их роскошью и несметным количеством картин. Проходя мимо обнаженных героинь мифов и легенд, гости, как замечает Золя, «искоса поглядывали на голых женщин и хихикали, подталкивая друг друга локтями». Над невежеством случайных посетителей потешаются художники, копирующие луврские шедевры. Дождь кончился, и подуставшие гости заспешили в трактир, где был заказан свадебный ужин. Вот и весь вставной эпизод, который как будто бы и не имеет никакого отношения к основному сюжету. Но на самом деле автор «Ругон-Маккаров», соединяя разрозненные фрагменты, никогда не забывает о том, что мозаика образует целостную картину. У невежественной прачки растёт сын Клод, которому суждено стать гениальным художником. Над его необычными картинами сначала будут потешаться знатоки, потом его создания будут признаны шедеврами и повесят в Лувре.

Случайное посещение музея матерью художника и ее гостями воспринимается в контексте всей эпопеи «Ругон-Маккаров» как своеобразная увертюра к роману «Творчество» (1886).

Автор наделяет Клода Лантье способностью радостно воспринимать и по-своему видеть окружающий мир.

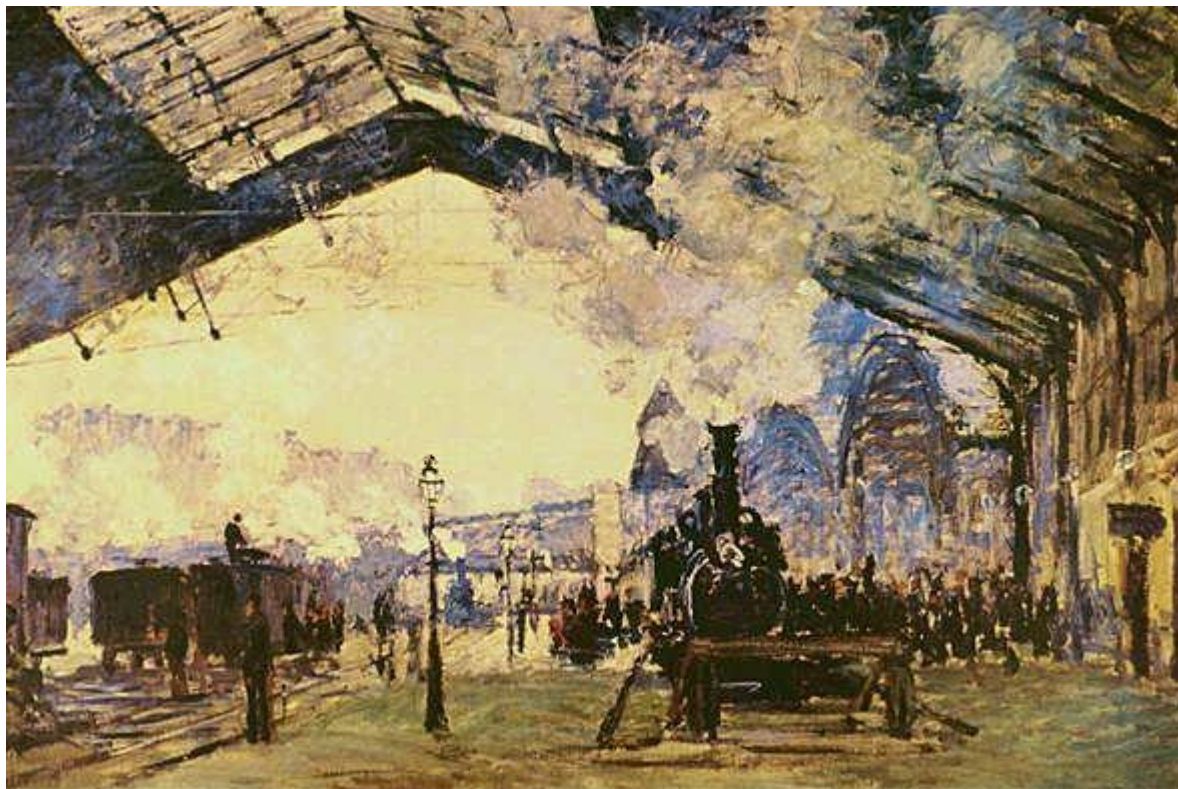
Исследователи творчества Эмиля Золя спорят о том, кто послужил прототипом Клода Лантье, при этом называют имена Поля Сезанна, Эдуарда Мане, Клода Моне и других импрессионистов. Но биографии этих художников не совпадают с тем творческим путем, который прошел герой Золя. Да и картины Клода Лантье не похожи на общеизвестные шедевры импрессионистов. Это неслучайно. Несмотря на то, что Золя-теоретик ратовал за документальную достоверность натуралистического романа, он тем не менее не повторял в художественном творчестве открытий, сделанных знаменитыми живописцами. Его Клод Лантье — типическое обобщение, в котором запечатлен опыт художников, чьим искусством восхищался автор романа «Творчество».

Эмиль Золя постоянно чередовал социальные полотна с картинами, воссоздающими камерный мир интимных переживаний. К числу лучших его лирических романов относятся «Страница любви» (1877), «Радость жизни» (1883).

Роман «Жерминаль» (1885) — одно из самых ярких произведений в семейной хронике «Ругон-Маккары». В этом романе естественная история рода отходит на второй план, так как писатель, несмотря на свою приверженность натурализму, сосредотачивает все свое внимание на конфликте социальном, предвидя, что политическая борьба на многие последующие десятилетия предопределит общественную жизнь не только Франции, но и всей цивилизации. Хотя рабочие терпят поражение, жерминаль — месяц восходов по революционному календарю! — предвещает грядущее торжество социальной справедливости.

Эмиля Золя связывали дружеские отношения с художниками-импрессионистами. Эдуард Мане (1832—1883) написал великолепный портрет писателя, который изображен в своем кабинете на фоне книг и картин, среди которых выделяется репродукция «Олимпии» (1863), в защиту которой от нападавших критиков выступил молодой Золя.

В эстетических манифестах натуралистов и импрессионистов немало общего. Они расширяли тематику искусства, отбрасывая устаревшие табу. Они ратовали за верность природе, стремясь воссоздать пейзаж во всей неповторимости мгновения. Они ввели в сферу искусства одновременно с Золя урбанистический пейзаж (рис. 7.24).



Но есть и расхождения: Золя осуждал импрессионистов за равнодушие к социальной проблематике.

Термин импрессионизм (от фр. *impression* — впечатление) вошел в критику и искусствоведение от названия картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872). Первоначально К. Моне, Э. Мане и живописцев их круга критики именовали иронично, с течением времени термин закрепился за художниками, писавшими на пленэре (фр. *plein air* — свежий воздух), а не в мастерской. Отсюда проистекает свойственная импрессионистам свежесть взгляда художников и этюдность их полотен. Клод Моне помногу раз писал стога сена или Руанский собор в различном освещении, никогда не повторяясь. Всякий раз возникало новое впечатление, которое создавало неповторимое настроение. Для импрессионистов, в отличие от объективного метода натуралистов, характерен субъективный взгляд. Если зритель не воспринимал манеру живописца, тот всегда мог ответить: «Я так вижу».

Импрессионисты вели диалог с мастерами предшествующих эпох, восхищаясь их шедеврами и в то же время осовременивая их. Такова знаменитая «Олимпия» (рис. 7.25) Э. Мане.



Олимпия — парижская куртизанка, она не блещет красотой, художник не скрывает ее физическое несовершенство. Но привыкшая к поклонению, она возлежит на ложе любви в позе античной богини, преисполненная самодовольства. Чернокожая служанка несет ей роскошный букет. Мане заимствовал общий замысел и композицию с картин «Венера перед зеркалом» Веласкеса и «Маха обнаженная» Гойи (см. рис. 6.27).

Однако происходящее значительно более прозаично, Олимпия (имя дано ей явно со значением) слишком вульгарна, ее чары рассчитаны на грубый буржуазный вкус.

«Нана» (1877) — имя заглавной героини романа Золя. Мане на большом полотне нарисовал кокетку в тот редкий момент, когда она одна, прихорашиваясь, ожидает появления очередного визитера.

Живописное наследие Эдуарда Мане очень значительно и разнообразно. Следуя традициям классической живописи, прежде всего испанской, он приносил в такие свои работы, как «Мальчик с собакой» (1861), «Лола из Валенсии» (1862), «Флейтист» (1866), «Завтрак на траве» (1863) непринужденность и легкость, единство красоты линии и силуэта, яркость красок на переднем плане и затененность фона. Нередко Э. Мане обращался и к актуальным политическим конфликтам. Таковы его работы «Расстрел коммунаров» (1872) и «Казнь императора Максимилиана» (1868), учиненная Наполеоном III в Мексике.

Клода Моне (1840—1926) порой называют идеальным импрессионистом. Давший имя новому направлению, он оставался верен ему на протяжении всего творческого пути, умея виртуозно запечатлеть мимолетные состояния природы (рис. 7.26).



Вся долгая жизнь К. Моне была посвящена творчеству. Он начинал как непризнанный гений, жил в нищете, затем к нему пришел успех, он поселился за городом в большом поместье в Живерни, помногу раз писал одни и те же окрестные пейзажи, постоянно возвращался к портретам друзей, некоторое время работал в Лондоне. К. Моне оставил огромное наследие — более двух тысяч полотен. Благодаря русским коллекционерам И.А. Морозову и С.И. Щукину в Эрмитаже и Музее изобразительных искусств хранится около сорока работ К. Моне. Среди них такие, как «Бульвар Капуцинок в Париже» (1873), «Скалы в Бель-Илью» (1886), «Белые кувшинки» (1899), «Чайки», «Лондон, здание парламента» (1903—1904) и др.

Благодаря энтузиазму этих двух прославленных собирателей живописи рубежа XIX—XX вв. наша страна обладает одной из лучших коллекций импрессионистов и постимпрессионистов за пределами Франции.

Огюста Ренуара (1841—1919) считают певцом радостей жизни. В самом деле, его портреты, в особенности женские, покоряют красотой, в его пейзажах много света, цвета и тепла (рис. 7.27).



В юности он занимался росписью по фарфору, отсюда и происходит его преданность красоте, иногда переходящая в красоту.

Он одним из первых стал писать на пленэре, сначала в Фонтенбло, затем в Аржантее. Эти места узнаваемы на картинах Ренуара и его друзей. Ренуар в числе первых стал изображать сцены повседневной жизни. Это многочисленные сценки с участием лодочников и дам полусвета. Модели Ренуара всегда радуются жизни и заражают своей радостью зрителя (рис. 7.28, 7.29).



У Ренуара те же персонажи, что и у Мопассана, который по воскресным дням бывал в Аржантее. Импрессионистическая манера письма, желание запечатлеть уходящую натуру ощутима местами в новеллах и романах Мопассана, таково, например, описание весеннего дня, с которого начинается роман «Жизнь» (1883).

Искусству импрессионистов присуща театральность: Огюст Ренуар писал портреты актрис, Эдгар Дега (1834—1917) — любил рисовать балерин, чаще всего на репетициях и за кулисами. Позже Анри де Тулуз-Лотрек (1864—1901) станет завсегдатаем мюзик-холла, создаст рекламу для «Мулен Руж», увековечит певичек и клоунов. (См. рис. 7.30).

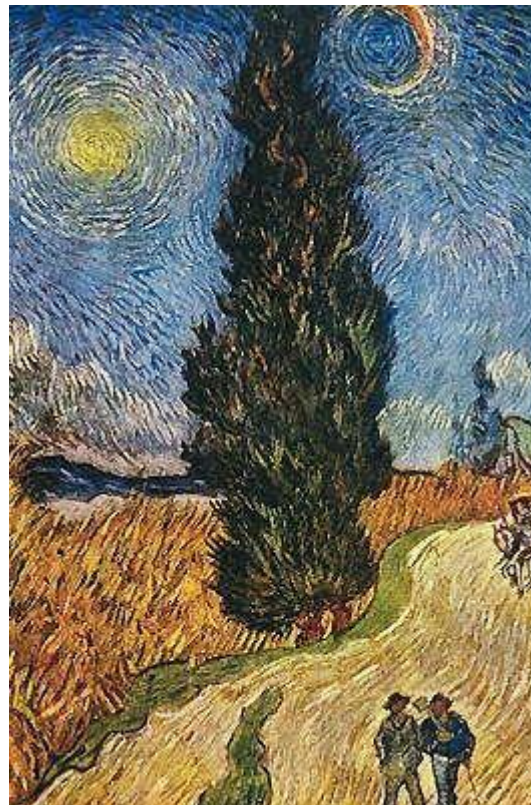


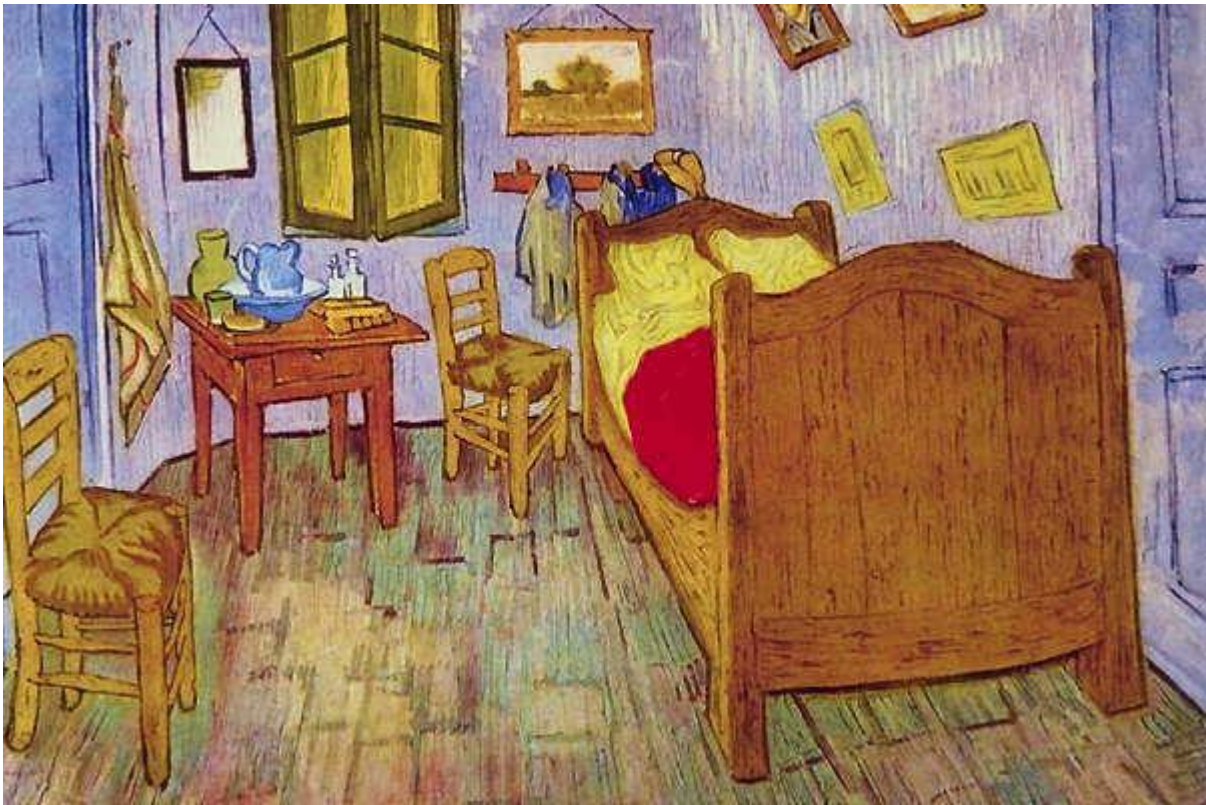
В среде импрессионистов возникает группа художников, среди них Поль Сезанн (1839—1906), Винсент ван Гог (1853—1890), Поль Гоген (1848—1903), которых историки искусства назовут постимпрессионистами. Они стремились запечатлеть не мимолетность, а стабильность действительности. П. Гоген отправится на Таити, чтобы почувствовать и передать в живописи повторяемость жизненных циклов, замедленное течение времени, погруженность в экзотику.

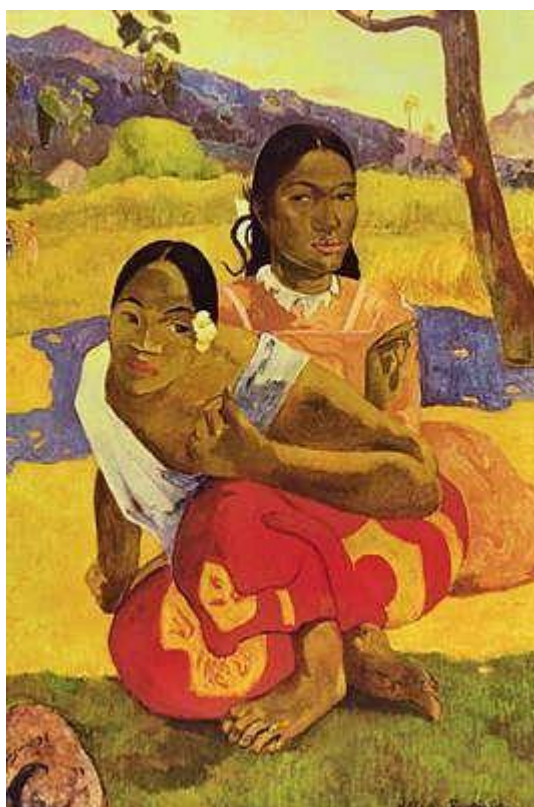
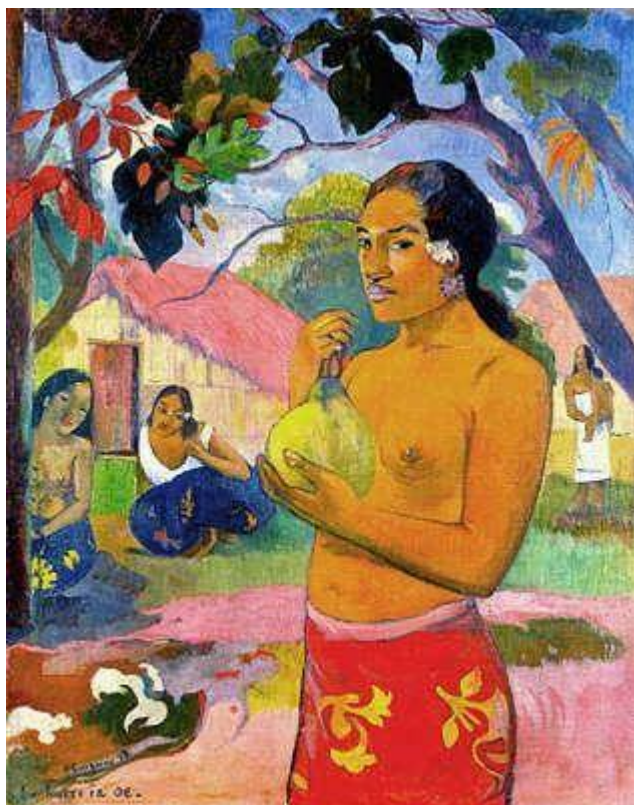
Постимпрессионисты усилят яркость локального цвета, его самодостаточность.

Таковы, например, «Подсолнечники» (1901) Поля Гогена и Ван Гога, которые стремились передать в них, как аккумулируется в растениях солнечный свет. Рисуя интерьеры кафе и ресторанов, они акцентировали внимание зрителя на контрастах локального цвета, заполняя внутреннее пространство ослепительным светом. Свет и цвет обретает на полотнах не правдоподобие, а некую ирреальность и символику. (См.

рис. 7.31, 7.32, 7.33, 7.34, 7.35, 7.36).







Поль Сезанн в натюрмортах и пейзажах реальным предметам стремился придать четкие геометрические формы, цвет у него, как и у других постимпрессионистов, играл преимущественно декоративную роль. Отсюда возникает свойственное Сезанну, его единомышленникам и последователям стремление избегать передачи внутреннего мира человека. Фигуры становились всего лишь частицей грандиозной картины мира.

Импрессионистов и постимпрессионистов, натуралистов и символистов, а также представителей других направлений конца XIX в. ревностные поборники реализма именовали бранным словом «декаденты». Между тем, декадентом называл себя поэт Поль Верлен (1844—1896), не вкладывая оценочный отрицательный смысл. Верлен полагал, что он, его друг Артюр Рембо (1854—1891) и другие поэты, проклятые обществом, жили в пору декаданса (фр. *décadence* — упадок) буржуазного строя. Разделяя упадок нравов, поэты-декаденты противопоставляют уродствам реальности воображаемую красоту, творимую совершенством поэтической формы. Да и что такое поэзия? С точки зрения Верлена — окно в неведомый мир — высший, совершенный, прекрасный, тогда как зримая реальность искажает его гармонию. Поэт — медиум неких сил, его создания позволяют лишь приоткрыть завесу таинств мироздания. Поэт-символист (фр. *symbole* — знак, примета) создает особую знаковую систему, доступную избранным и посвященным. Отсюда главное требование эстетики символизма: «*De la musique avant toute chose*». Так начинается стихотворение «Искусство поэзии» П. Верлена, ставшее манифестом символистов:

*За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.*

(Пер. Б.Пастернака)

Верлен считал, что поэтический текст должен быть воспринят не на уровне смысла, а на уровне звучания, так как мелодия и ритм стиха несут больше символического смысла, нежели семантика слов. Символика рождается в состоянии озарения, и если поэт сумел вызвать аналогичное состояние души у читателя, возникнет интуитивное взаимопонимание между ними, но смысл символа никогда до конца не будет расшифрован.

Поэт-символист обладает сугубо индивидуальным зрением. Этому посвящен сонет Артюра Рембо «Гласные», ставший еще одним манифестом символизма:

*А — черный; белый — Е; И — красный; Ч — зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые кружат над смрадом нечистот.*

(Пер. А. Кублицкой-Пиотух)

Поэты-символисты отрицали морализаторство в искусстве, эпатировали очевидным неприличием. А. Рембо пишет сонет «Искательницы вшей», ранее Шарль Бодлер опубликовал стихотворение «Падалъ».

В реальной жизни декаденты вели богемный образ жизни, демонстрировали имморализм, щеголяли распущенностью, полагая, что, создав шедевр в искусстве, они оправдают все свои пороки.

К декадентам в английской критике относили творчество Оскара Уайльда (1854—1900) и Обри Бердслея. К такого рода оценкам оба давали немало поводов.

Уайльд — мастер парадоксов. Парадокс — мнение, которое противоречит общепринятому. Парадокс не утверждает новые истины, но заставляет сомневаться в тривиальных оценках.

Оскар Уайльд родился в Дублине. Говорят, что самые остроумные английские писатели — ирландцы. Свифт, Шоу и Уайльд тому подтверждение. Закончив Оксфордский университет, он стал профессиональным литератором. Помимо стихов, сказок и пьес Уайльд выступал с чтением лекций об убранстве жилищ и моде, редактировал журнал «Женский мир». В 1884 году женился, у него была преданная жена и двое сыновей. Уайльд исповедовал принципы дендизма: удивлять не удивляясь, презирать толпу, эпатировать публику экстравагантным костюмом, поклоняться красоте, не говорить ничего банального. Оскар Уайльд — блистательный мастер парадоксов. Его суждения всегда остроумны. Вот некоторые из его парадоксов:

Только поверхностным людям суждено понять самих себя;

Цель жизни — самовыражение;

Полюбить самого себя — завести роман на всю жизнь;

Единственное, о чем я не жалею, это о своих ошибках;

Демократия означает подавление народа народом во имя народа;

На экзамене глупцы задают вопросы, на которые не могут ответить мудрецы...

Парадоксальна эстетика Оскара Уайльда. Он утверждал приоритет искусства. Жизнь подражает искусству, а не наоборот, как считали все его предшественники. Искусство абсолютно чуждо морали, его цель — красота: «Нет книг нравственных и безнравственных. Есть книги хорошо написанные или плохо. Мораль всегда служит последним приютом людей, не понимающих красоты».

Свои взгляды он изложил в статье «Упадок искусства лжи» (1889). Она была реакцией на призывы натуралистов изображать жизнь с максимальной достоверностью. Уайльд полагал, что правдивость убивает воображение. В комедиях «Веер леди Уиндермир» (1892) и «Как важно быть серьезным» (1895) он пародировал так называемую проблемную драматургию, связанную с вопросами женской эмансипации.

Парадоксален сюжет романа «Портрет Дориана Грея» (1891). Юный красавец сетует на то, что он постареет и подурнеет, а на портрете он останется молодым.

Портрет и модель поменялись местами. Дориан обретает вечную молодость, а на портрете отпечатался весь его страшный жизненный опыт. Дориан становится неуязвимым и потому безнаказанным. Он убивает художника, написавшего портрет, дабы тот не узнал роковой тайны, по его вине гибнет актриса, которой он был увлечен. Он несет горе окружающим, а его жизнь становится бессмысленной. Когда спустя много лет он увидел свой портрет, на него глядел мерзкий злой старик. Бросившись на портрет с ножом, Дориан убил себя.

Оскар Уайльд пытался создать эстетскую утопию, царство красоты. Но в финале роман вопреки теории показал, что искусство без морали невозможно. Самого Уайльда строгие блюстители морали упрятали в тюрьму, где он написал свою исповедь «*De profundis*» («Из глубины взываю к Тебе, Господи» — начало Псалма 129). Он во многом раскаивался, сожалел о своих заблуждениях, утверждал, что культ красоты невозможен в торгашеском обществе.

Обри Винсент Бердслей (1872—1898) — выдающийся английский художник-



иллюстратор (рис. 7.37),

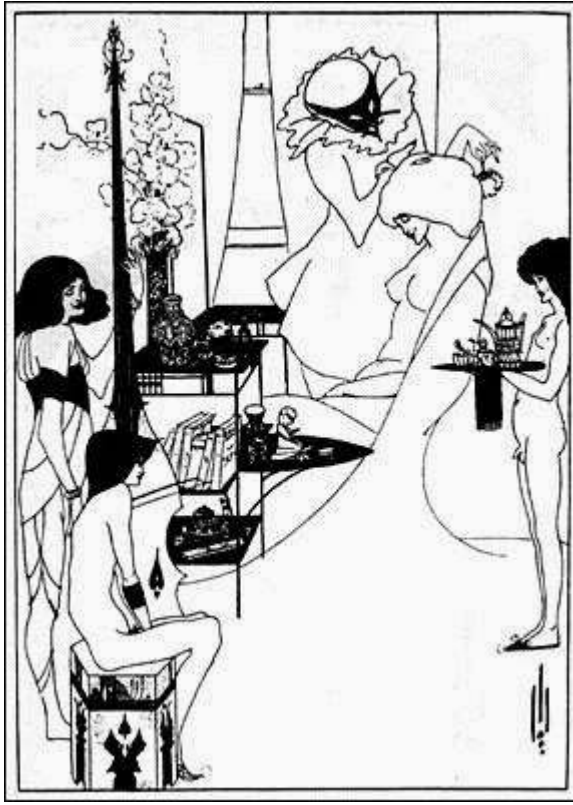
воплотивший идеи эстетизма в графике. Его способности были чрезвычайно разнообразны и проявились рано. Мать, которая давала ему уроки музыки, сумела настолько развить его дарование, что он в одиннадцать лет выступал как пианист

перед уважаемой аристократической публикой. Он рано начал сочинять музыку и писать стихи. Затем его захватила страсть к рисованию, хотя юноша нигде не учился живописи. Судьба Бердслея трагична. Его отец по легкомыслию промотал все средства семьи, которая вынуждена была жить на грани нищеты. Но хуже другое. Отец был болен туберкулезом, болезнь передалась сыну. В конце века это была практически неизлечимая болезнь, Бердслей знал, что обречен. У него не было счастливого детства и веселой юности, он чувствовал себя изгоем. Однако двадцатилетнему начинающему художнику повезло: он получил заказ проиллюстрировать «Смерть короля Артура» Мэлори. Бердслей не пытался имитировать средневековье. Его иллюстрации — изысканная стилизация эстета, вглядывающегося вглубь веков и устраивающего маскарад, на котором рафинированные денди предстают в облике рыцарей круглого стола и прекрасных дам.

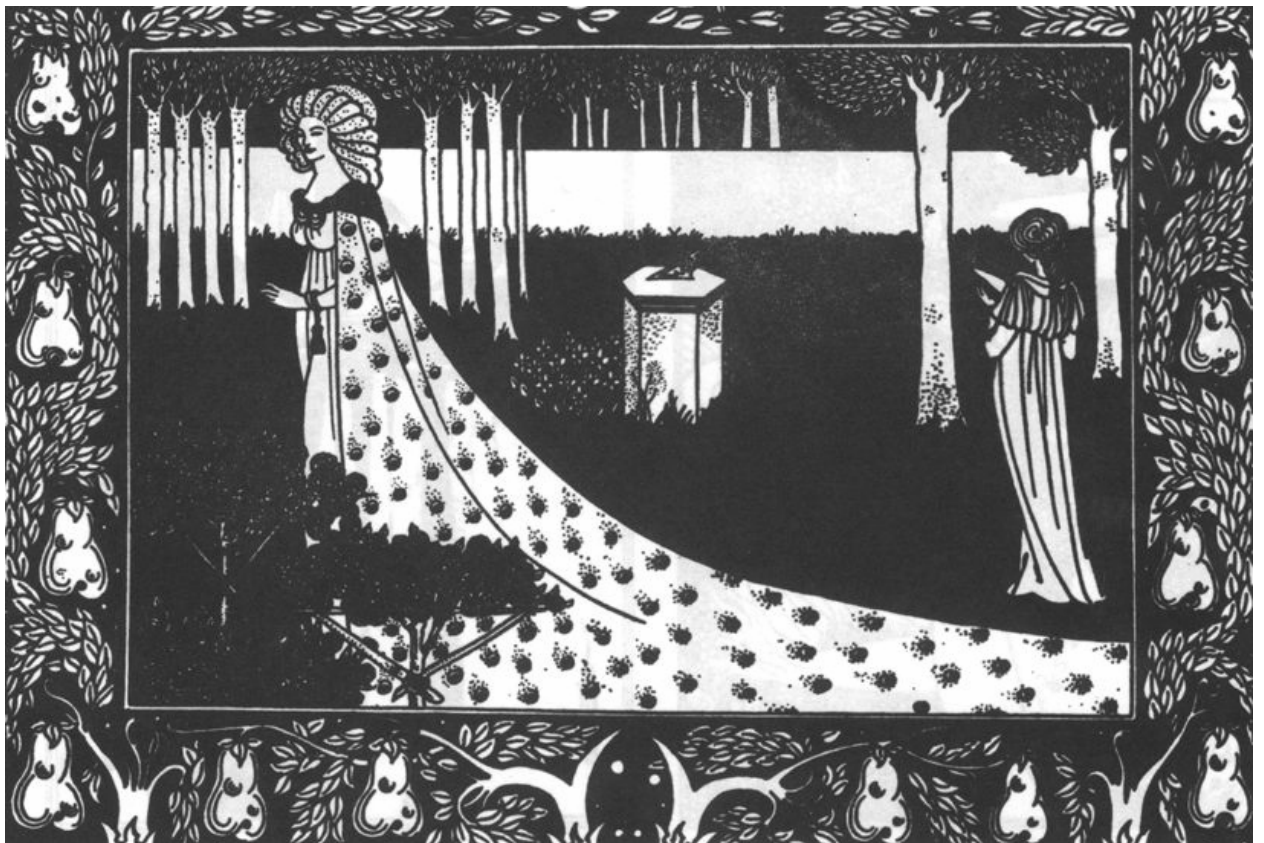
Обри Бердслей разработал собственную технику создания иллюстраций, которые неискушенному зрителю кажутся гравюрами, а на самом деле представляют собой рисунки, раскрашенные тушью. Эффект рисунка создается сочетанием черных и белых пятен и тончайших линий. Художник тщательно отработывал каждую деталь рисунка, а затем китайской тушью покрывал темное пространство и тщательно вычерчивал кружевные линии, передавая вычурные прически и наряды дам, детали обстановки, пейзаж и фон. Позы персонажей не были естественными, их компоновка напоминала театральные мизансцены.

В 1894 году Бердслей проиллюстрировал пьесу О. Уайльда «Саломея» (см. рис. 7.38, 7.39, 7.40, 7.41, 7.42).









В сущности, это был спектакль, разыгранный на бумаге. Бердслей вслед за автором далеко отходит от евангельского текста. Облачение Саломеи, модные безделушки на ее туалетном столике, романы Золя на этажерке, даже само усекновение головы Иоканаана — все это говорит о том, что библейские персонажи перенесены в современность. Бердслей заставляет любоваться Саломеей, восторгаться странностями страсти. Он эстетизировал злодейство, и это отпугивало его современников. При отсутствии каких-либо натуралистических подробностей иллюстрации Бердслея к «Саломее» и другим произведениям пронизывала эротика.

В 1894 г. Бердслей — сотрудник, а позже художественный редактор журнала «Желтая книга» («The Yellow Book»), имевшего явно эротическое направление. На рубеже позапрошлого и прошлого века увлечение «вопросами пола» проникло в круги европейской художественной интеллигенции. Эротика притягивала, но публично было принято бранить эротические издания. После ареста Уайльда толпа высоконравственных джентльменов побила стекла в редакции журнала «Желтая книга», Бердслей лишился стабильного заработка.

Он продолжал иллюстрировать классиков, печатавшихся в частных издательствах. Для одного из них он создал серию рисунков к «Лисистрате» Аристофана. Можно ли назвать откровенные рисунки Бердслея непристойными? Они шокируют, если считать неприличными забористые шутки самого Аристофана да и весь сюжет «Лисистраты». Орудия любви у афинских вояк столь гиперболичны, что воспринимаются как озорная карнавальная шутка. Бердслей сумел создать такие смешные рисунки, что сравнялся в юморе с самим греческим «отцом комедии».

Художник был безнадежно болен. Чувствуя, что дни его сочтены, он впал в глубокую религиозность, просил уничтожить все его «неприличные» рисунки. Этого не произошло. Его иллюстрации послужили толчком для фантазий многих художников, в частности для русских, объединившихся вокруг журнала «Мир искусства». Обри Бердслей был одним из талантливых художников, завершивших девятнадцатое столетие.

Вопросы для самопроверки

Как разочарование в просветительских идеалах повлияло на романтиков?

Что такое романтическая ирония?

Какие байроновские мотивы нашли отражение в живописи Делакруа?

Как воссоздает историческое прошлое Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери»?

Кто из художников-реалистов повлиял на Бальзака?

Сравните замысел «Человеческой комедии» Бальзака с планом «Ругон — Маккаров» Золя.

В чем сходство и различие натурализма и импрессионизма?

Кого из французских импрессионистов можно назвать певцом радостей жизни?

Чем символ отличается от образа?

Генезис термина декаданс.

Что общего в сюжете «Шагреневой кожи» Бальзака и «Портрета Дориана Грея» Уайльда?

Литература

История зарубежной литературы XIX в. В 2 ч. / Под ред. Н.П. Михальской. М., 1991.

Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм. — М., 2002.

Полевой В.И. Искусство XIX в. — М., 1991.

Французская живопись второй половины XIX в. Современная ей художественная литература: Собр. статей. М., 1972.

Ревалд Д. История импрессионизма. М., 2002.

8. XX век: реализм, модернизм, постмодернизм

Хотя в конце девятнадцатого столетия начались активные атаки на реализм, в искусстве и литературе он остается ведущим направлением. Это объясняется самой природой изобразительного искусства, поэзии, прозы и драматургии. Каких бы воззрений не придерживался автор, он в большей или меньшей степени ориентирован на реальность. Даже в том случае, когда в произведении отстаивается сугубо личностное восприятие, а творение автора носит откровенно субъективный характер, не следует забывать, что писатель или живописец является сам частицей реального мира.

Жизнеспособность реализма сказывается в тенденции адаптировать авангардные находки и приемы, интегрировать с целью их использования, воплощая все многообразие мира, включающего явления иррациональные и непостижимые.

Реализм как никакой другой метод способен к саморазвитию, что является следствием тех постоянных изменений, которые происходят в мире.

Одной из важнейших функций искусства остается познание прошлого и будущего. Когда сегодняшний читатель хочет составить себе представление о викторианской эпохе в Англии, он обратится скорее всего к творчеству Джона Голсуорси. Раздумывая над тем, каков он, облик грядущего, читатель возьмется за фантастику Герберта Уэллса. В «Сеге о Форсайтах» реальность отражена в жизнеподобных формах; в «Машине времени» или «Борьбе миров» реальность моделирована. Но в обоих случаях перед нами произведения реалистов, ибо правдоподобие и условность — два взаимосвязанных компонента реалистического искусства. Что же касается открытий импрессионистов, натуралистов или символистов, они обогащают реалистическую палитру, придают реализму стилевое многообразие.

Неисчерпаемые возможности реализма в литературе прошлого столетия продемонстрировали Джон Голсуорси, Герберт Уэллс и Бернард Шоу в Англии, Ромен Роллан, Роже Мартен дю Гар, Франсуа Мориак во Франции. Школа писателей-реалистов сформировалась в начале XX в. в Германии.

Однако границу между реалистическим и модернистским искусством провести непросто да и вряд ли столь уж необходимо.

Женские портреты Амадео Модильяни (1884—1920) — это реализм? С точки зрения представлений XIX в., очевидно, нет. Удлиненные вытянутые фигуры, едва намеченные портретные черты, полное отсутствие психологизма, гиперболические формы — все это удаляет от правдоподобия. Но уже в самом начале XX в. возникают новые формы в искусстве и литературе, основанные на специфике индивидуального видения художника. Если зритель или читатель солидарен с мастером, то создания художника в большей или меньшей мере адекватны реальности, вернее, несут в себе какие-то существенные элементы действительности. Другое дело, как это было и в случае с Модильяни, между художником и публикой существует

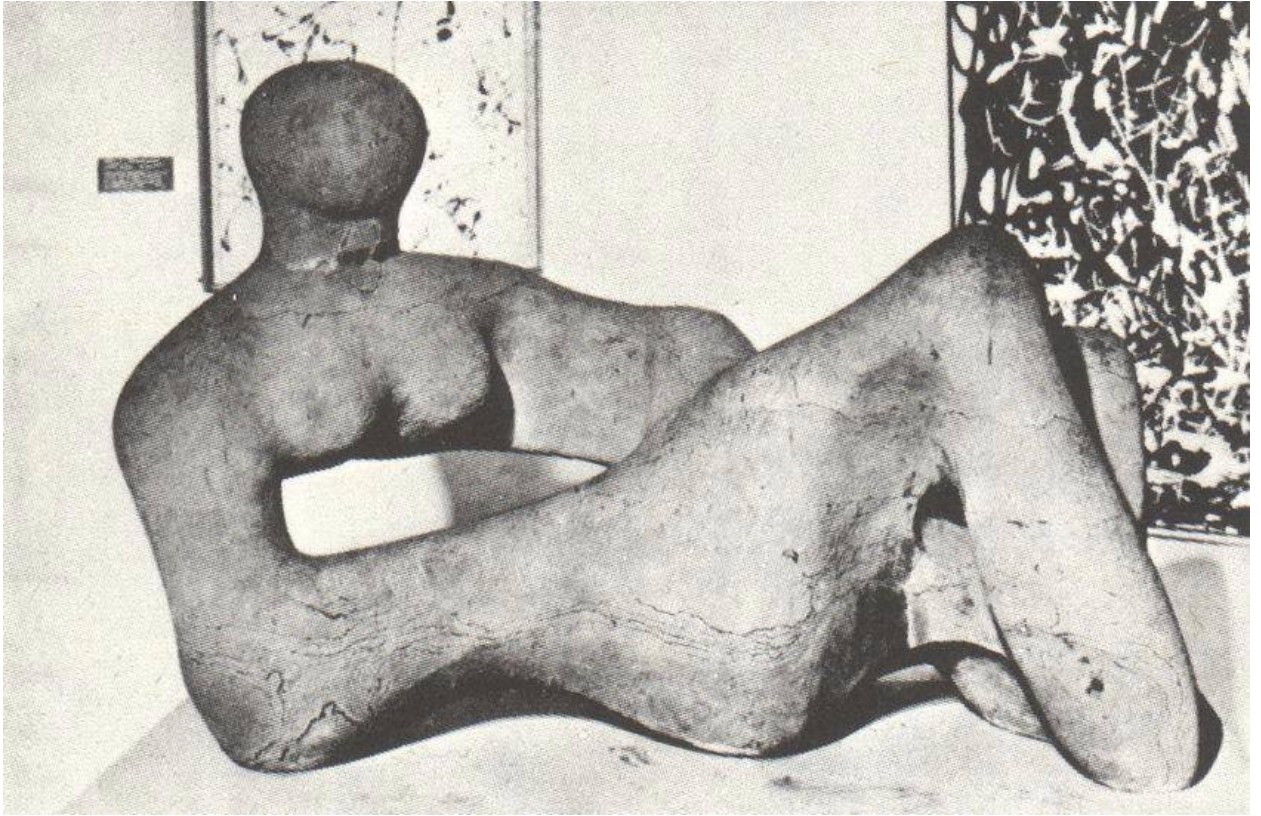
временная дистанция, зритель или читатель отстает от автора, признание запаздывает, но с течением лет элитарное становится массовым.

Искусство в прошлом столетии в большей мере тяготело к условности, нежели к подражанию реальности. В XIX в. были созданы шедевры, основанные на жизнеподобии. В XX в., а точнее уже в конце XIX в., художники искали новые средства выразительности. После Родена передать красоту человеческого тела стало значительно труднее. Эмоции в пластике знаменитого французского скульптора зафиксированы в состоянии экстатическом. Стоит ли удивляться, что скульптурные композиции и портреты нового периода не демонстрируют совершенство, а скорее обнаруживают изысканность форм, тяготеющих к геометрическим фигурам, как это видно в работах Осипа Цадкина или Генри Мура?

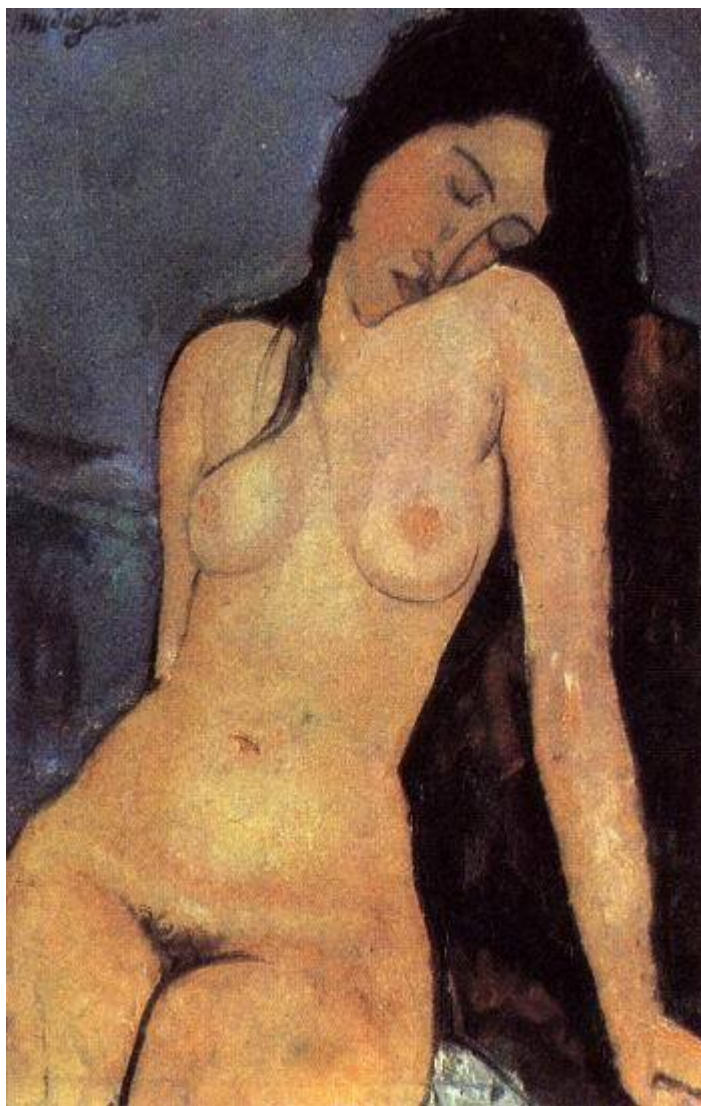
Есть еще одна не менее существенная причина, почему поэты и художники второй половины XX в. избегают традиционной гармонии. Немецкий философ Теодор Адорно заметил, что после мирового побоища и концентрационных лагерей смерти, устроенных фашистами, писать стихи стало невозможно, по крайней мере в привычных ритмах. Хаос реальности отразился в нарочито деструктивных и дисгармонических формах. Во многом по этой причине в искусстве столь значительное место заняли гротескные образы, которые воспринимаются как вполне конкретные, отражающие катастрофу, пережитую человечеством. Таким способом искусство отреагировало на агрессивность событий, происходящих в реальности.

Знаменитый британский скульптор Генри Мур (1898—1986) принадлежал к «потерянному поколению», пережившему на фронте Первую мировую войну, а позже бомбежки Лондона германской авиацией. Эти события не могли не повлиять на его создания. Как и тысячи британцев, от бомбардировок он прятался в метро. Там и была создана им серия рисунков «В метро», явившаяся откликом на безумную агрессию и страх. Но Мур искал и находил противовес испытаниям в природе. Уроженец Йоркшира, он обрабатывал местный камень отдельными линиями, деталями и выразительными пустотами, заставляя увидеть чаще всего в условных образах женщину — продолжательницу жизни. Похожесть его фигур на архаическую пластику древних народов выражала идею непрерывности жизненных циклов.

Современное искусство воспринимается в цепочке традиций. Если взглянуть на пластику Генри Мура (рис. 8.1)



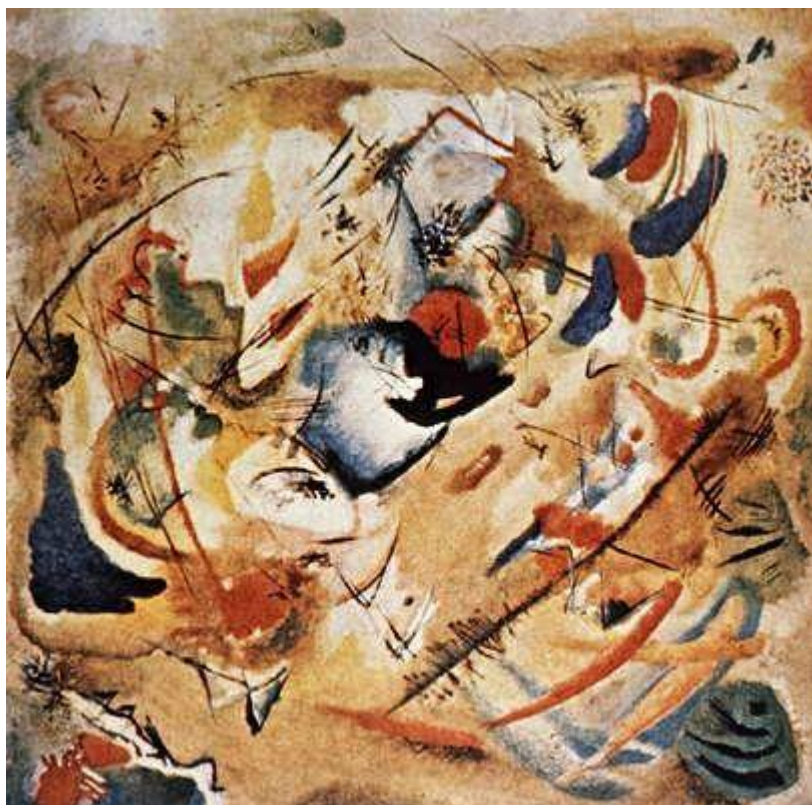
или рисунок Амадео Модильяни (рис. 8.2),



их создания могут вызвать негативную реакцию у неподготовленного зрителя. Но понимание произведения искусства требует знания предшествующего опыта, использованного художником. И тогда в изваяниях Мура можно почувствовать некое плодоносящее начало, свойственное тотемам древних народов, а плавные удлиненные линии Модильяни заставят вспомнить образы С. Боттичелли. Искусство XX в. всегда уходит вглубь традиций, даже на словах отвергая их, как это было у представителей всех модернистских направлений.

Было бы совершенно неверно представлять себе историю искусства и литературы как некую упорядоченную смену направлений и стилей. В художественной жизни происходит все достаточно стихийно и на одном историческом этапе сосуществует несколько школ и методов.

В годы Первой мировой войны недолгий, но яркий расцвет переживает экспрессионизм (от лат. *expressio* — искусство выражения). Основной эстетический постулат экспрессионистов — не подражать реальности, а выражать к ней свое негативное гневное отношение — возник в художественной среде, группировавшейся вокруг русского живописца В. Кандинского, жившего в Германии в предвоенное десятилетие (рис. 8.3, 8.4).



Поэты, драматурги и художники, близкие экспрессионизму, были бунтарями в искусстве и в жизни. Они искали новые скандальные формы самовыражения, мир в их произведениях представал в гротескном облике, буржуазная действительность — в виде карикатур. Язвам капитализма они противопоставляли утопическое братство отверженных, которые совершат мгновенную революцию духа. Идея гуманистического

единения была актуальна в годы войны. Революционно настроенный поэт-экспрессионист Эрнст Толлер писал:

Мертвый человек.

Не: мертвый француз.

Не: мертвый немец.

Мертвый человек!

(Пер. В. Стенича).

Ему вторил другой экспрессионист — поэт, драматург и прозаик Франц Верфель:

Тебе родным быть, человек, моя мечта!..

Я — твой, Я — всех, воистину мы братья!

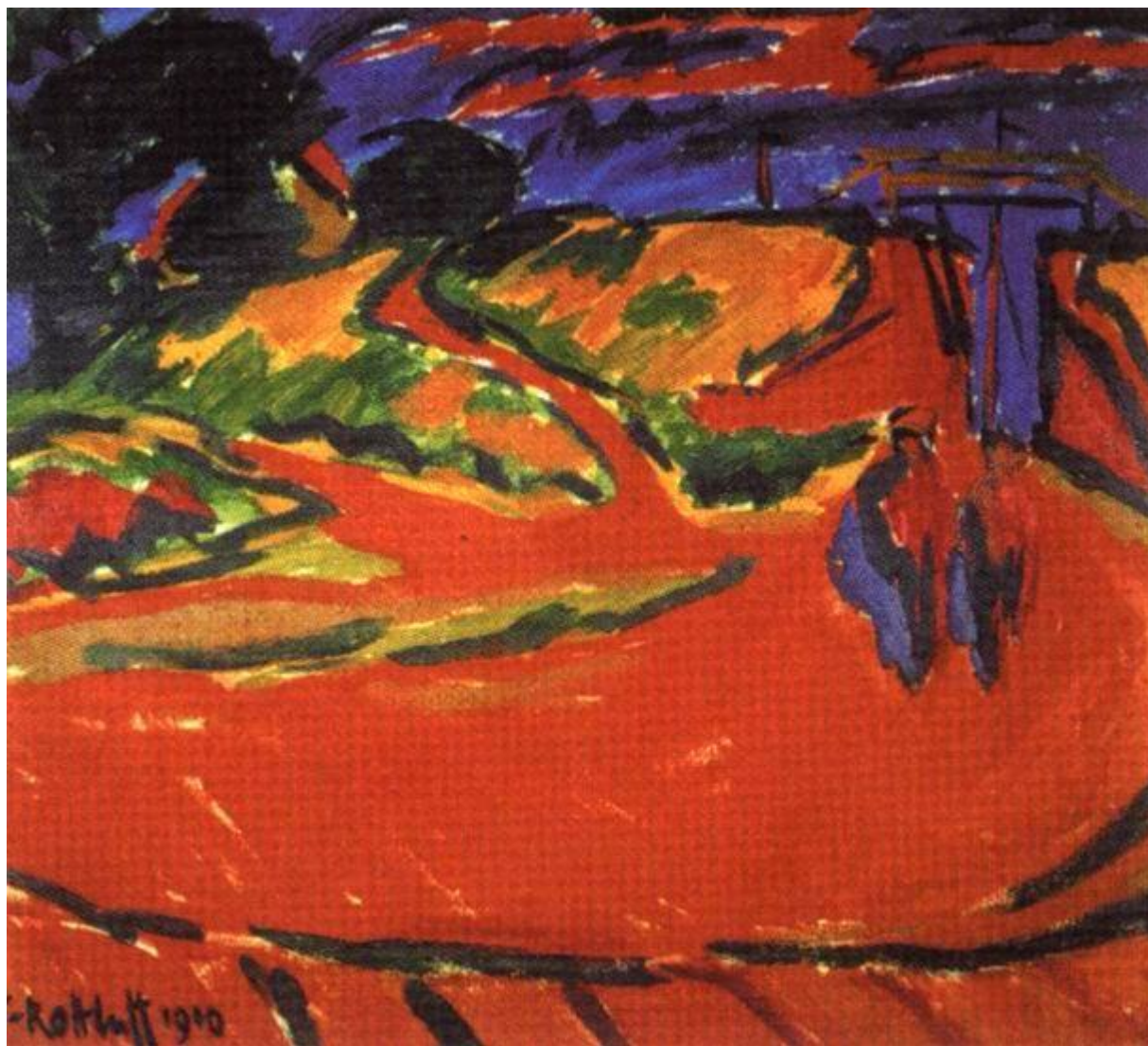
(Пер. Б. Пастернака).

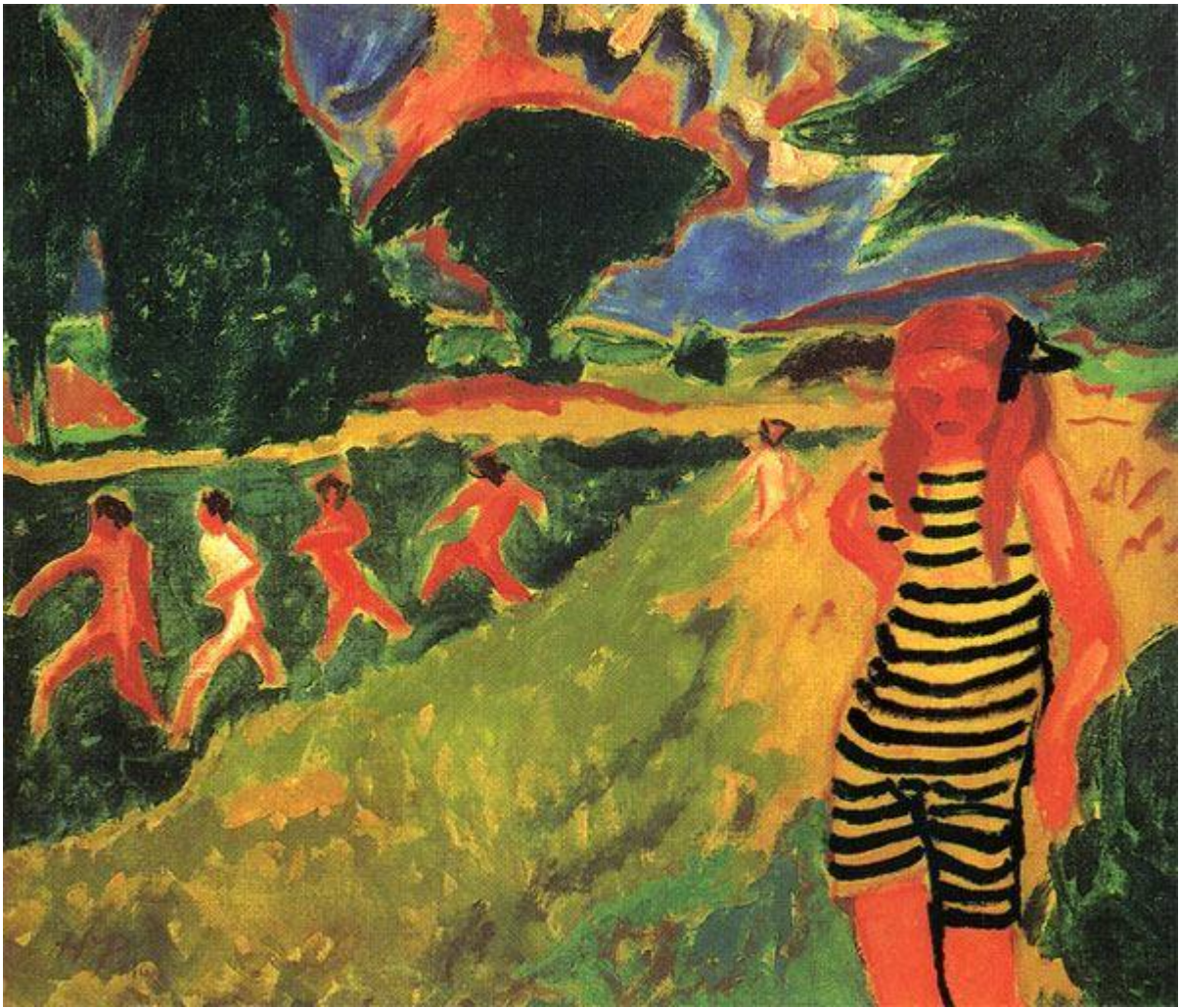
В самый разгар войны вышла книга рассказов Леонгарда Франка «Человек добр». Когда тысячи людей убивали друг друга, писатель пытался заставить людей уверовать в доброе созидательное нутро и немедленно прекратить бойню. Л. Франк, Ф. Верфель, Иоганнес Р. Бехер, Готфрид Бенн ориентировались в своем творчестве не на индивидуальное, а всеобщее, в разгар войны им было важно показать то, что объединяет людей. Отсюда тенденция к созданию максимально обобщенных плакатных образов: Мать, Отец, Солдат, Поэт, Возлюбленная.

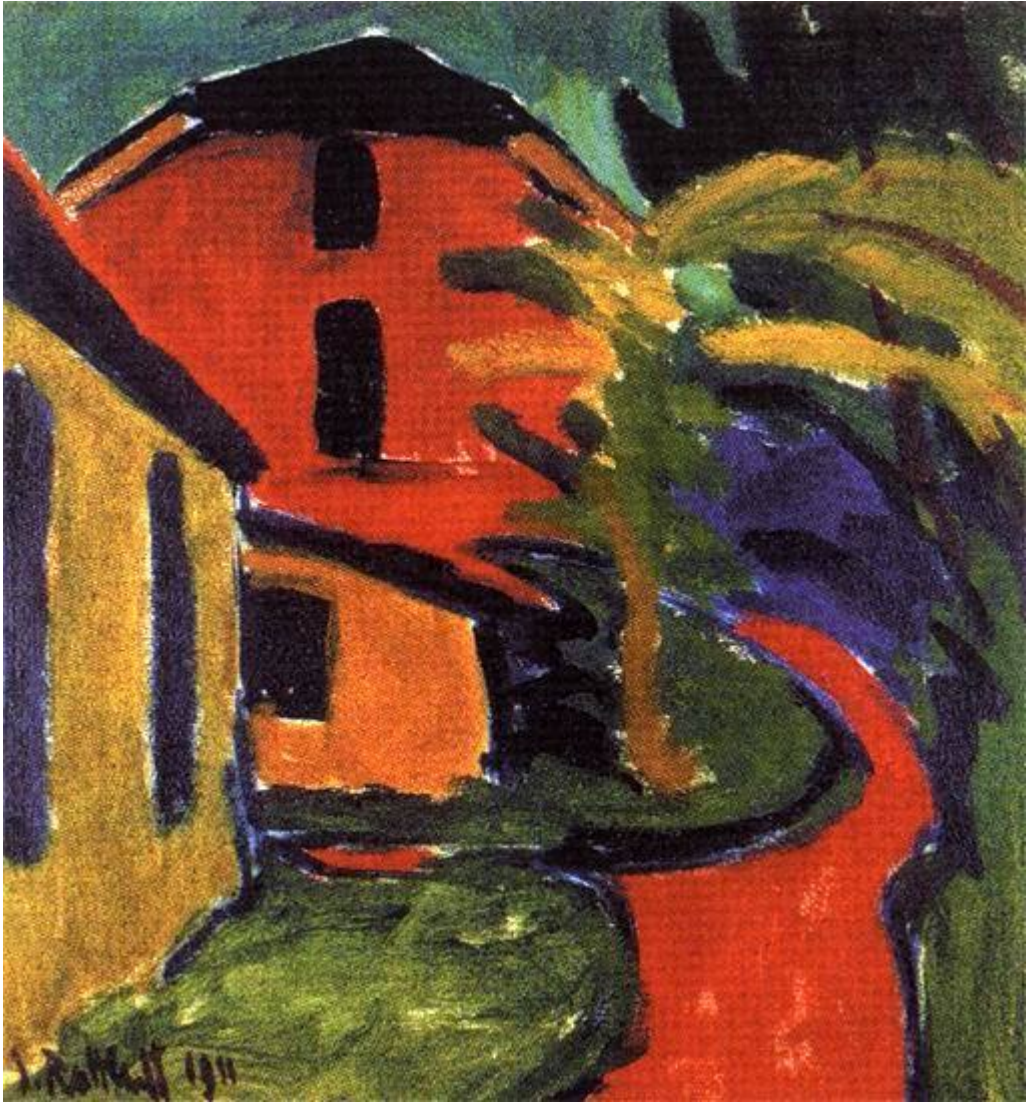
Социальный распад и нравственная деградация, по их представлениям, сопровождается агонией физической. В годы войны выходят поэтические сборники под красноречивыми заголовками: «Распад и торжество» Бехера, «Морг» Бенна; стихотворения Георга Тракля названы: «Распад», «Гибель», «Мечты зла», стихотворения Ф.Верфеля посвящены умирающим в тюремном лазарете, а Вальтер Газенклевер писал язвительные стихи о тех, кто послал солдат убивать и умирать, — «Убийцы сидят в опере».

Поэты-экспрессионисты не стремились к тщательной отделке классического стиха, для них важнее было вызвать воплем и криком отклик в душе читателя.

Наиболее значительны достижения экспрессионизма в изобразительном искусстве. На своих картинах Карл Шмидт-Ротлуф, Эрих Хеккель, Макс Пехштейн, Эмиль Нольде запечатлели в гротескных образах обитателей капиталистического города, охваченных жадой наживы, погрязших в распутстве и преступлениях. (См. рис. 8.5, 8.6, 8.7, 8.8, 8.9, 8.10, 8.11, 8.12, 8.13.)















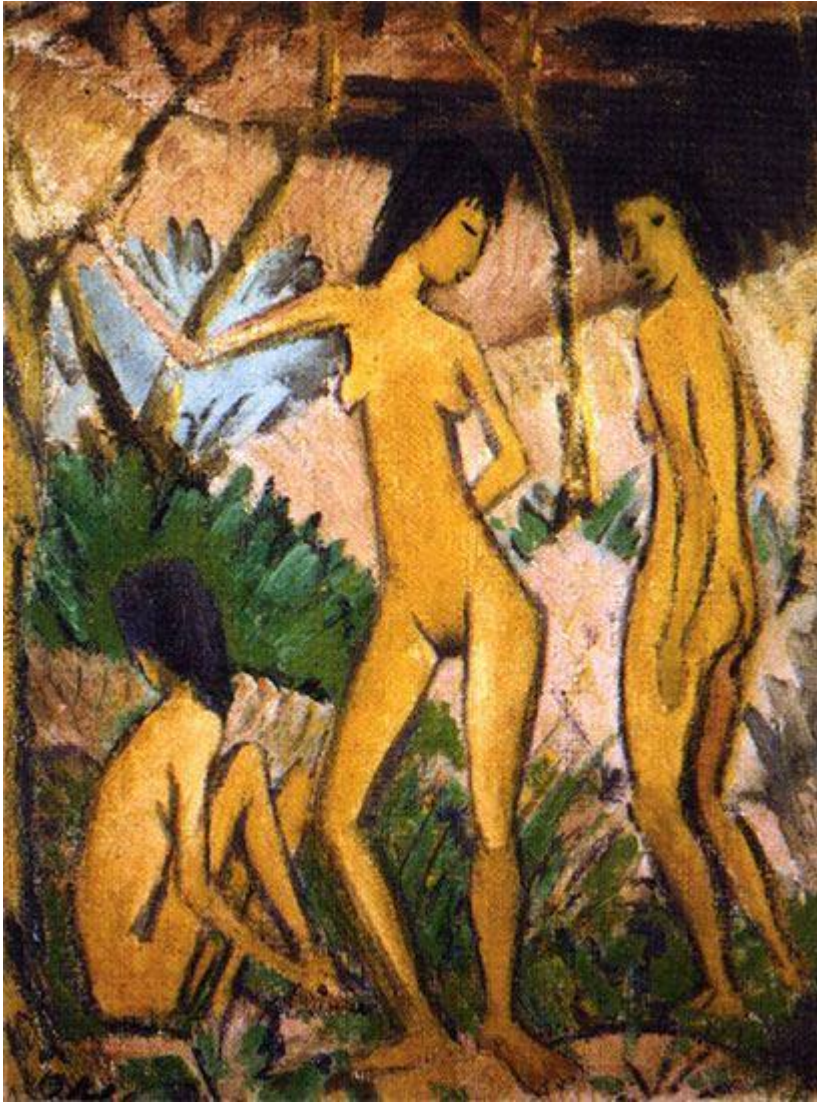
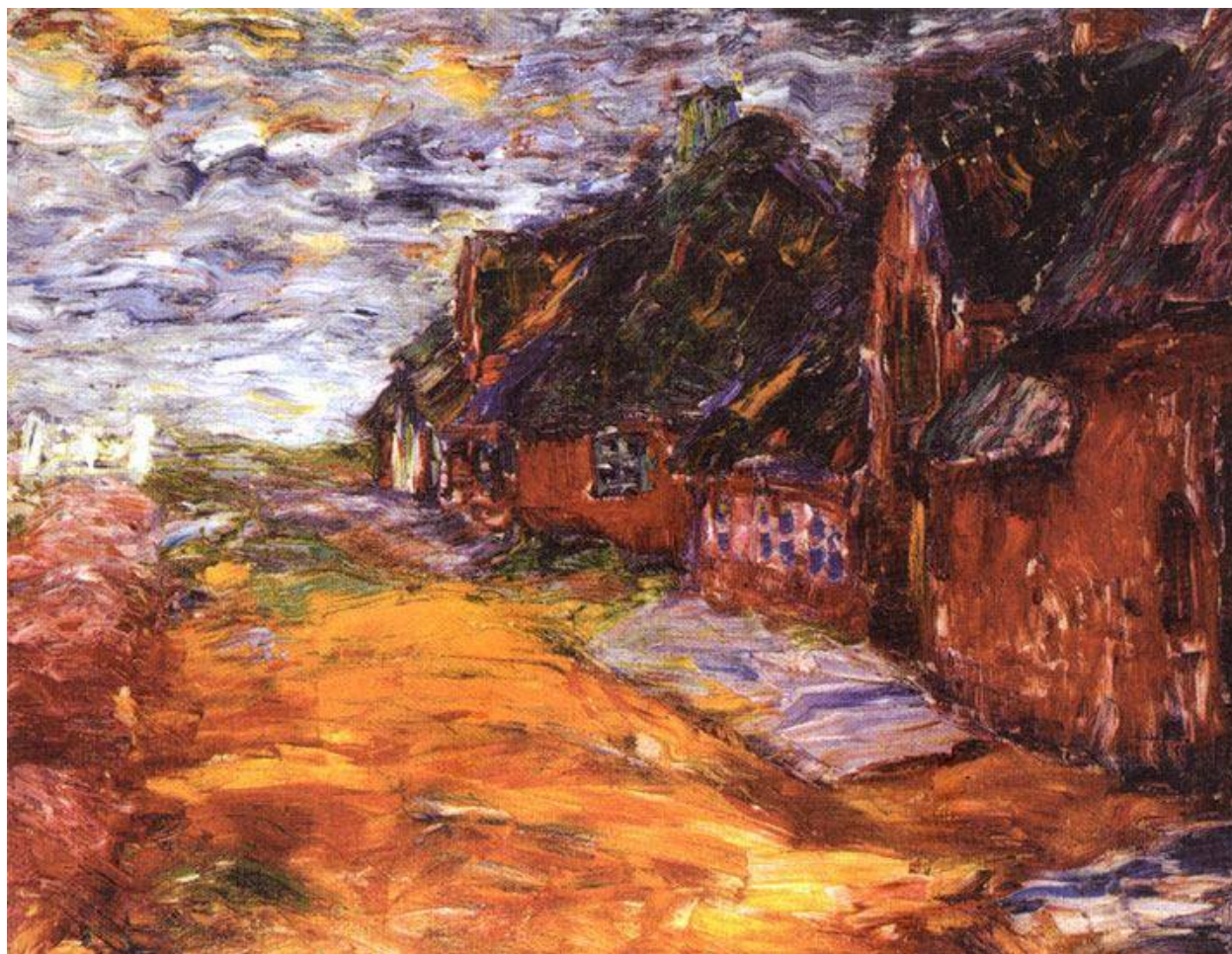


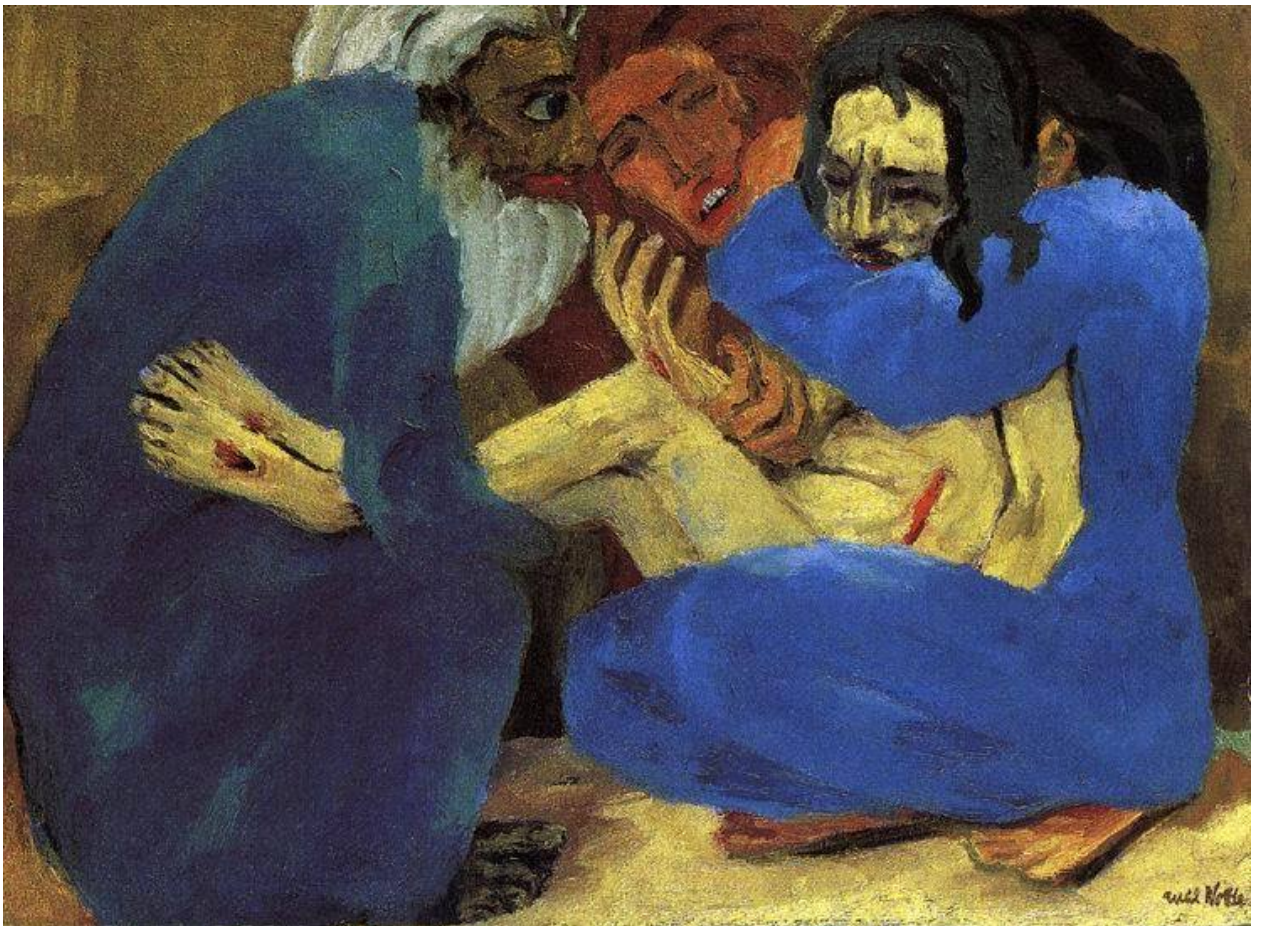
Рисунок у экспрессионистов нарочито небрежен, а цвета контрастны. Художники дрезденской группы «Мост» кричащими красками пытались вызвать состояние аффекта, заставить зрителя активно действовать во имя красоты и справедливости.

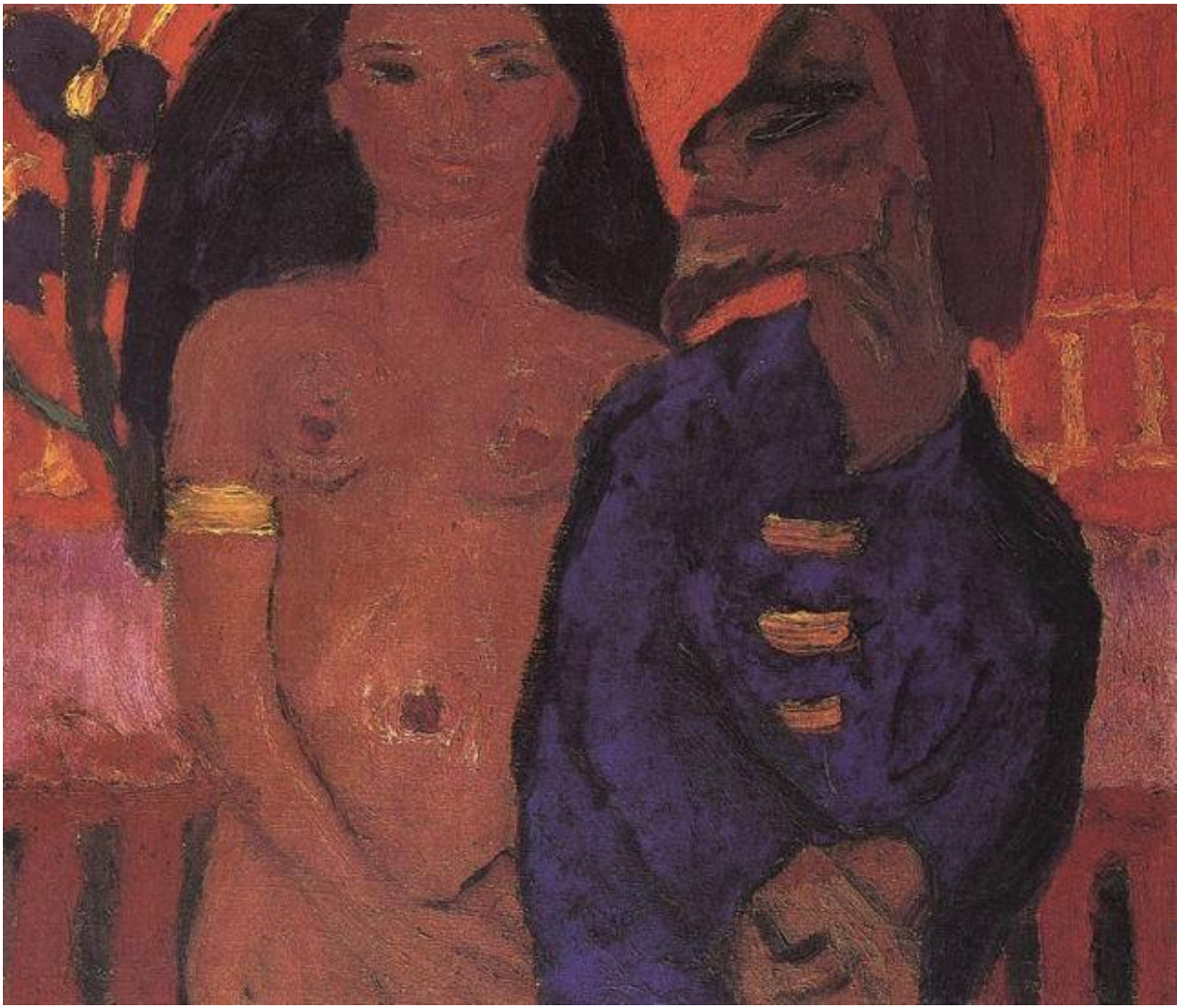
Вместе с тем они искали прекрасное в безобразном, стремились к синтезу уродливого и красивого. Их полотна погружали посетителей выставок в состояние тревоги и беспокойства.

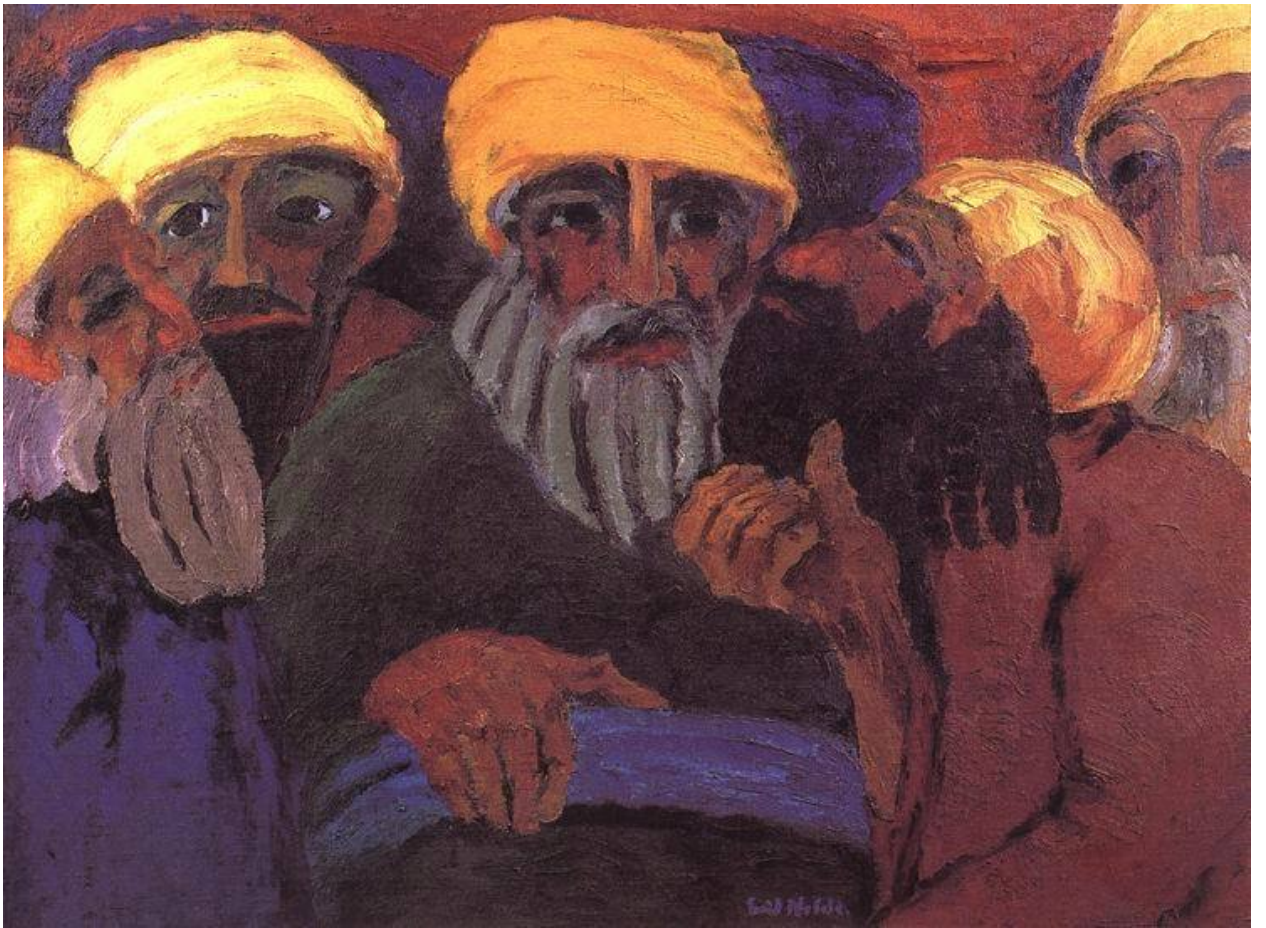
С приходом фашистов к власти искусство экспрессионистов было подвергнуто публичному глумлению.

Судьба крупнейшего немецкого художника Эмиля Нольде (1867—1956) нашла отражение в романе Зигфрида Ленца «Урок немецкого» (1968). Художник родился в северной деревушке, он писал яркие пейзажи, полные цветовых контрастов. Нередко Нольде обращался к библейским сюжетам, причем в евангельских событиях на картинах принимали участие его земляки (см. рис. 8.14, 8.15, 8.16, 8.17, 8.18, 8.19).









Фашисты устроили в 1937г. выставку «выродившегося искусства», на которой показали работы Нольде и других экспрессионистов. Потом им запретили заниматься живописью, картины частью продали за границу, а многие сожгли.

После Ноябрьской революции 1918 года волна экспрессионизма постепенно стихает. Наступает период аналитического осмысления недавнего прошлого, в литературу вступают писатели, пережившие войну и революцию на фронте: Эрих Мария Ремарк, Людвиг Ренн, Бертольт Брехт, Бернгард Келлерман, Арнольд Цвейг. Происходит переориентировка направлений и жанров. Не пренебрегая эмоциональностью экспрессионистов, писатели послевоенного поколения говорят о пережитом предельно достоверно и искренне. Среди жанров доминирует реалистический роман. В Германии роман возник сравнительно поздно, на рубеже девятнадцатого-двадцатого веков. Опираясь на традиции французских и русских писателей-реалистов, жанр романа вошел в литературный процесс Германии благодаря Генриху Манну и Томасу Манну (см. рис.8.20).

Генрих Манн (1871—1950) родился в старинном ганзейском городе Любеке. Отец, как и дед, избирался на должность сенатора. Семейство Маннов занималось оптовой торговлей зерном.

Его литературным дебютом стал роман «Земля обетованная» (1900). Восприняв опыт Бальзака и Золя, он нарисовал карикатуры на берлинских нуворишей, которые сколачивали грандиозные капиталы финансовыми аферами.

Следующий сатирический роман назван Генрихом Манном «Учитель Унрат» (1905). Фамилия гимназического учителя словесности Rat, но гимназисты, люто ненавидящие своего наставника, прозвали его Unrat, добавив отрицательную частицу, так что кличка стала означать «навоз», «нечистоты» и прочие мерзости. В заштатном провинциальном городишке учитель — заметная фигура. Он преподавал литературу много лет, внушая стойкую ненависть ко всем немецким классикам и страх перед учителем.

Генриха Манна занимала парадоксальная ситуация, как ничтожество волею обстоятельств становится тираном. Но блюститель нравственности на старости лет влюбился в кафешантанную вульгарную певичку, которая согласилась стать фрау Унрат. Гимназическое начальство не могло дольше сквозь пальцы смотреть на шалости апологета Шиллера и Гёте и выставило его из учебного заведения. Но вчерашний блюститель морали становится растлителем своих бывших воспитанников в собственном доме, превращенном в притон.

После войны Г. Манн издал роман «Верноподданный», круто замешанный на политических реалиях Германии. Памфлет содержал в себе столько обличений кайзеровского режима, что цензура не разрешала его печатать в годы войны.

Главный герой романа Дидерих Геслинг — типаж, явившийся социально-психологическим открытием автора. Будучи школьником, он, придя домой, сообщал, что учитель выпорол троих гимназистов, добавляя с довольной ухмылкой, что одной из

жертв был он сам. Ненормальность Дидериха не психического, а социального свойства. Гимназист с детских лет боготворит власть и силу, будь то отец, учитель или полицейский. Страсть подчинять сочетается в нем с жадой повелевать. Еще в детстве он ведет себя с рабочими фабрики, принадлежавшей отцу, как маленький хозяйчик, а унаследовав бумагоделательное предприятие, он пытается подчинить своей власти весь провинциальный городок. Для этого он организует партию кайзера Вильгельма II, а сам Дидерих мечтает сделаться у себя дома и в городе тоже кайзером, но поменьше масштабом. Они и впрямь тождественны друг другу в своем ничтожестве. Глава империи и жалкий фабрикант схожи обликом, созвучны в речах, едины в политических амбициях. Сатирик прозорливо заметил, что верховная власть рождает себе подобных повсюду, они нуждаются друг в друге, они социально слиты, дабы никакой политический противник не разрушил союз тоталитарной власти и тупого верноподданничества.

Избранный в 1930 году Президентом Германской Академии искусств, Генрих Манн вынужден был через три года спешно покинуть нацистское государство. Сначала он нашел пристанище в Праге, затем в Париже, в 1940 году он вместе с семьей на последнем пароходе отправился из Марселя в Нью-Йорк. Пройдя все эмигрантские унижения, он оказался в Лос-Анджелесе. Как писатель он в США был совершенно неизвестен, практически не печатался. Но именно в изгнании была написана замечательная диалогия: «Юные годы короля Генриха IV» (1935) и «Зрелые годы короля Генриха IV» (1938). Исторические романы о французском короле — объединителе нации явились социальной и религиозной утопией Генриха Манна, которая была обращена к воюющим странам.

В период эмиграции Генрих Манн отдает много сил общественной деятельности, выступая с речами и докладами на международных конгрессах антифашистов в Праге и в Париже. Он был инициатором создания Народного фронта борьбы против фашизма, одним из руководителей антифашистского комитета немецких писателей. Благодаря авторитету и энергии Генриха Манна, писатели Германии, находившиеся на разных политических платформах, совместными усилиями боролись за выживание немецкой литературы, оказавшейся оторванной от своего читателя на долгие годы.

Сразу после войны Генрих Манн собирался покинуть Америку. Отъезд должен был состояться 28 апреля, а 12 марта Генриха Манна не стало. Мечта о возвращении на Родину не сбылась.

Томас Манн (1875—1955) — автор «Будденброков» (1901) — был признан классиком немецкой литературы сразу же после выхода в свет романа, в основу которого были положены семейные предания.

Т. Манн воссоздал биографию четырех поколений бюргерского клана.

Иоганн Будденброк-старший нажил свое состояние, подобно бальзаковскому отцу Горио, в пору наполеоновских войн, снабжая прусскую армию фуражом и хлебом. Человек скептического ума, наделенный деловой хваткой, он удачлив в коммерции и

счастлив в семье. Однако роман неслучайно имеет подзаголовок «История гибели одного семейства», потому что в роду Будденброков обнаруживаются чуждые побегі на их генеалогическом древе.

Сын Иоганна Готхольд презрел семейный бизнес, откололся от клана, совершил мезальянс да к тому же еще промотал свою часть наследства. Это первый удар по Будденброкам, от которого они сумеют оправиться, ибо дела аккуратно ведет Иоганн Будденброк-младший, детям которого — Антонии и Томасу — предстояло стать центральными персонажами семейной хроники.

С детских лет Тони осознала ответственность перед своей семьей. Она не посмела выйти замуж по любви, без согласия родителей. Тони находит для себя радость в подчинении родительской воле, но дважды ей суждено пережить разочарование в браке. Обаятельная Тони прожила жизнь, полную разочарований, послушание обернулось моральным поражением.

Томас Будденброк — человек долга. Он становится во главе фирмы, так как его брат Христиан — паяц и лицедей — не способен вести дела. Для отца и деда оптовая торговля зерном была естественным занятием, для Томаса — это обязанность, он должен заставлять себя заниматься коммерцией. Стоило ему проникнуться пессимистической философией Шопенгауэра, как все его усилия поддержать авторитет фирмы оказались тщетными.

Томас Будденброк, как и отец автора, был женат на латиноамериканской красавице-музыкантше. Единственного сына Томаса и Герды называли в честь прадеда и деда Иоганном. Домашнее его имя — Ганно. Он последний в роду и интуитивно чувствует это. Лишенный воли к жизни, он живет в мире своих грез и музыки. Обычная детская болезнь оказалась для него роковой, потому что в его натуре нет запаса жизненной прочности.

Томас Манн отмечал, что «Будденброки» создавались в традициях натурализма. Он полагал, что семья, подобно живому организму, возникает, развивается и угасает. Историческая причина ухода Будденброков в небытие в том, что бюргерское сословие вытесняется классом буржуазии, агрессивности которой патриархальные Будденброки не могут противостоять.

Не менее важной причиной гибели семейства, по Томасу Манну, было то, что в недрах Будденброков рождались художники, музыканты, артисты, философы, чуждые прагматизма, неспособные к коммерции и финансовым операциям. Характерно, что рискованный проект, который пытался осуществить Томас Будденброк, приводит к краху фирмы как раз накануне ее юбилея.

Томаса Манна в новеллах «Паяц» (1897), «Тристан» (1901), «Тонио Крёгер» (1903), «Смерть в Венеции» (1913) волновало внутреннее противоборство мятущегося художника и добропорядочного бюргера. Общественным и семейным добродетелям законопослушного бюргера он противопоставлял божественного гения, который чужд прагматизма, служа искусству. Но приносят ли людям радость книги Тонио Крёгера или

Густава Ашенбаха? Не месть ли его настигла в Венеции за умышленное отшельничество от многообразия жизни?

Томасу Манну представлялось временами, что праздность выдается его коллегами за служение искусству, что творения эстетствующих отщепенцев нужны только им самим для самооправдания собственной бесполезности. Эти мысли часто посещали создателя «Будденброков», но не только его одного. На склоне лет в те же годы Лев Толстой объявил все современное искусство господской прихотью.

Конфликт «художник и бюргер» определяет основные замыслы писателя. Томас Манн ищет ответ на вопрос о значимости искусства в моменты социальных катаклизмов.

С приходом нацистов к власти он покинул Германию. Первые пять лет он прожил в Швейцарии, в 1938 переехал в США, где его творчество вызвало большой интерес. В эмиграции он продолжил и завершил работу над тетралогией «Иосиф и его братья» (1926—1943). Несколько страничек библейского текста из книги «Бытия» Томас Манн превращает в пространное эпическое повествование о возникновении человеческой цивилизации, об Иосифе Прекрасном, который, пройдя через испытания и страдания, становится мудрецом и кормильцем народа. Писатель наполняет повествование множеством этнографических и археологических свидетельств, психологически убедительно мотивирует поступки героев, превращает миф в правдивую историю.

На протяжении всего творчества Томас Манн стремился следовать традициям Гёте. В романе «Лотта в Веймаре» (1939) он иронично и трогательно рассказал о последней встрече двух стариков: создателя «Вертера» и его героини, ставшей причиной страданий и самоубийства. К фаустовской легенде Томас Манн обратился в романе «Доктор Фаустус» (1947), завершившем его творческий путь.

О судьбе гениального немецкого композитора Адриана Леверкюна в романе рассказывает его друг Серенус Цейтблом, который приступил к жизнеописанию своего друга 23 мая 1943 года, в тот самый день, когда Т. Манн начал работу над романом. Рукопись была закончена 29 января 1947 года. Отклики на злобу дня и все, что касалось разгрома гитлеризма, нашло свое отражение в раздумьях повествователя, которые не отличались от авторских.

Биограф Адриана, знающий его с детства, был на ты с гением, и все же дистанция между ними грандиозна. Серенус Цейтблом — демонстративно положительная личность. Сын аптекаря, либеральный эрудированный профессор посвятил себя образованию и воспитанию юношества. Он рано женился, что сам объясняет не страстью к невесте — дочери старшего коллеги, а любовью к порядку и желанием честно, по-хорошему начать самостоятельную жизнь. Т. Манн иногда именовал Серенуса «самопародией». Действительно, в частной жизни автор «Будденброков», склонный к строжайшей самодисциплине, позволившей ему создать столь значительное количество эпических полотен, трудился столь же неустанно, как и его добродетельный двойник. Но с не меньшим основанием самопародией можно

считать и образ Адриана Леверкюна, трагического героя, совместившего гениальность со злодейством. Разумеется, ни Томас Манн, ни Адриан Леверкюн не виновны в каких-либо злокозненных деяниях, но Томас Манн испытывал ответственность за то, что он не защитил того рядового читателя, который в гимназии изучал «Будденброков» и другие манновские шедевры, от фашистской мифологии, веры в нацистские лозунги. На фронтах Европы гибли люди, которые читали в юности произведения Томаса Манна. Виноват ли он, что они стали убийцами и убитыми?

Обособление художника от насквозь политизированного мира представляется Т. Манну в свете исторического опыта и с высоты прожитых лет высокомерием интеллекта и таланта. В этом нетрудно заметить переключку между образом Адриана и его создателем. Автор сравнивает своего героя с гетевским Фаустом, заставляя композитора пойти на сделку с дьяволом.

Искуситель то фамильярен и нагл с Адрианом, то угодлив и лицемерен, но всегда гадок. Особенно противен он Адриану Леверкюну, как прежде Ивану Карамазову, потому что оба в глубине души понимают: дьявол — это проекция всего жестокого, злого, демонического, что каждый из них прячет в тайниках сознания, не давая злу воли над ними. Смелость Манна-мыслителя сказалась в том, что он не побоялся признаться в том, что и гению приходится порой подавлять в себе злодейство.

Бертольт Брехт (1898—1955) — выдающийся немецкий драматург, теоретик драмы, режиссер, прозаик и поэт. Учился в Мюнхенском университете, изучал литературу и философию, а затем медицину. В 1918 году был мобилизован в армию, служил санитаром в одном из госпиталей в Аугсбурге. Политически активный юноша был избран членом солдатского совета. В 1919—1923 годах он возобновил учебу в Мюнхенском университете.

В 1924 г. Брехт переселился в Берлин, с 1926 г. служил в должности драматурга в Немецком театре Макса Рейнгардта. В 1926—1927 годах Брехт основательно изучал диалектический материализм, выступал с лекциями в марксистских рабочих кружках.

«Трехгрошовая опера» (1928) имела триумфальный успех. Он воспользовался сюжетом «Оперы нищих» английского драматурга Джона Гэя, написанной двести лет назад.

Брехт вывел на подмостки обитателей лондонского дна и грабителей, нищих и представительниц древнейшей профессии не для того, чтобы зритель сокрушался по поводу их бедственного положения, вынудившего их встать на пагубный путь. Подонки у Брехта такие же дельцы, как и представители лондонского Сити. У них существуют свои фирмы, процветает свой бизнес. Нищенство — такая же профессия, как игра на бирже. Автор поставил знак равенства между миром преступным и респектабельным.

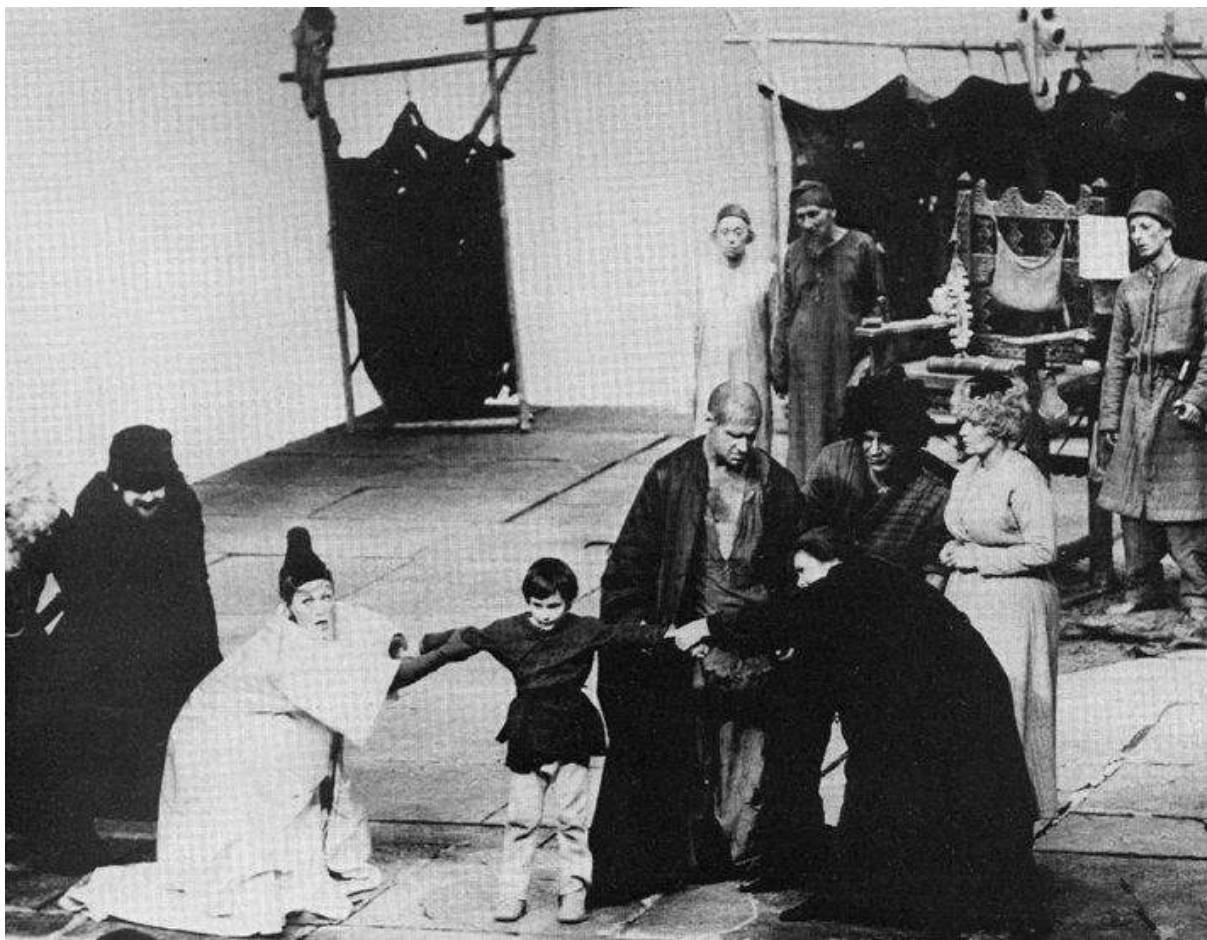
С середины двадцатых годов вплоть до последних дней Б. Брехт вынашивал и разрабатывал теорию «эпического театра», посвящая этой проблеме статьи, выступления, трактаты: «Об опере» (1930), «Об экспериментальном театре» (1939), «Малый органон для театра» (1949), «Диалектика на театре» (1953).

«Эпический театр» был противопоставлен традиционному, как выражался Брехт, — аристотелевскому театру и включал в себя в совокупности ремесло драматурга, актерскую технику и режиссерскую методику. Б. Брехт заменял традиционное драматическое действие повествованием. Для этого он зачастую брал и инсценировал уже известные произведения. Зритель в брехтовском театре обязан был все время помнить, что он присутствует на спектакле, а не переносится в воображаемый мир. Иллюзорность представления разрушалась условностью декораций, плакатами и зонгами.

Важнейший принцип брехтовского искусства — «отчуждение». Знакомые жизненные и литературные коллизии предстают в эпических пьесах Брехта всегда в неожиданном ракурсе. Это должно было стимулировать мысль зрителя или читателя. (См. рис. 8.24, 8.25).



Несмотр



ря
на все мытарства кочевой жизни, Б. Брехт пережил творческий взлет именно в период эмиграции. В момент вторжения фашистов в Польшу Б. Брехт заканчивал хронику

Тридцатилетней войны — драму «Мамаша Кураж и ее дети» (рис. 8.26)



(1939). Брехт, рассказывая о горестях храброй маркитантки, сурово предупреждает: «Войною думает прожить — за это надобно платить!». Мамаша Кураж отдала Тридцатилетней войне своих детей. В финале спектакля согбенная дряхлая Кураж продолжала волочь на себе фургон. Кураж своего страшного урока так и не поняла, она готова опять плестись в хвосте солдатского обоза. Но читатель или зритель учился на ошибках матери, потерявшей детей (рис. 8.27).



Вершиной драматургии Брехта явилась драма «Жизнь Галилея» (первая редакция 1939, вторая — 1946). Герой пьесы, великий ученый Галилео Галилей, напуганный инквизицией, отрекается от своего открытия. Суть драмы заключена в диалоге Галилея и его ученика Андреа Сарти. Ученик бросает учителю обвинение: «Несчастлива та страна, у которой нет героев». Учитель парирует: «Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях». Открытие Галилея, перевернувшее всю солнечную систему, раскрепостило ренессансную личность, освободив человека от божественной опеки. Но свобода опасна, и первым это осознал сам Галилей. Великий мыслитель, каким его изображает Брехт, корыстолюбив, хитер, труслив.

В пьесе «Жизнь Галилея» разворачивается не только трагедия великого астронома и математика, но и трагедия всего человечества в целом. Галилей как изобретатель и ученый оказался по чисто человеческим моральным качествам ниже своего открытия.

Эрих Мария Ремарк (1898—1970) семнадцатилетним мальчишкой сразу после окончания гимназии попал на фронт, где был пять раз ранен. После войны он недолго учительствовал в провинции, затем переселился в Берлин. В пору жесточайшей инфляции приходилось браться за любую работу. Потом эти профессии — учителя,

автогонщика, органиста в церкви психлечебницы, рабочего кладбищенской гранитной мастерской, журналиста — он передал своим героям.

Ремарк, вернувшийся с войны, написал роман «На Западном фронте без перемен», потрясающий своей правдивостью. Автор выступал в нем не просто как очевидец случившегося, а как участник и жертва.

Молодые люди, оказавшиеся на фронте, жили, сопротивляясь властям, отстаивая свое право существовать на этой земле. Их превратили в подобие скотов. Лишенные нормальных условий жизни, они озабочены лишь тем, чтоб посытнее поесть да подольше поспать, пока не послали на передовую. Если желудки набиты жратвой, — значит, все нормально. Но эти, казалось бы, обесчеловеченные, ко всему привыкшие солдаты остаются людьми. Рассказывая свою историю, Пауль Боймер почти всегда говорит «мы». Он не отделяет себя от своих бывших одноклассников.

Ремарк показал войну из окопа. Традиционной батальной романтике он противопоставил правду обычного честного человека, который вынужден убивать, чтобы не быть убитым. Ярче всего Ремарк сказал об этом в эпизоде, где главный герой Пауль Боймер, не раздумывая, убивает ножом французского солдата, а затем проводит мучительные часы рядом с трупом, когда неизвестного вражеского солдата, помимо воли, Боймер уже воспринимает как близкого человека, своего ровесника. Сам Пауль Боймер будет убит в один из последних дней войны. А во фронтовых сводках появится безликая фраза: «На Западном фронте без перемен».

Книги о тех, кто не вернулся с фронта или возвратился физически и духовно искалеченным, стали называть литературой «потерянного поколения». Книги Ремарка стоят в одном ряду с романами Э. Хэмингуэя «Прощай, оружие» и «Смерть героя» и Р. Олдингтона. Эти писатели показали духовную и физическую драму молодых людей, которых правители послали на фронт.

В 1933 году их книги нацисты бросили в костер. Ремарк в 1939 году переселился в Америку. «Три товарища» (1939) написаны в период скитаний. Хотя в тексте не найти слов «фашизм» или «нацизм», роман предрекал горестную будущность «потерянному поколению».

В двадцатые-тридцатые годы слово «товарищ» на разных языках обозначало товарища по партии и классовой борьбе. Ремарк возвращал слову «товарищ» его изначальный смысл. У Роберта Локампа, от лица которого ведется рассказ, двое друзей: Отто Кестнер и Готфрид Ленц. Они и есть три товарища. У них общая автомобильная мастерская, в которой ими восстанавливаются машины, чудом не попавшие на свалку.

Человека, который рядом с ними, а тем более товарища, они в обиду не дадут. Крутым парням Ремарка чужд глобальный гуманизм, они просто порядочные и сильные люди, а помощь их всегда конкретна.

Герои «потерянного поколения» сдержанны и ироничны с женщиной, чувственность у них опережает чувства. В «Трех товарищах», да и в других книгах

Ремарка страсть нарастает постепенно, и в какой-то момент герой постигает, что любовь есть самая большая ценность, что только ради этого стоит жить. Однако у Ремарка счастье обречено быть кратким.

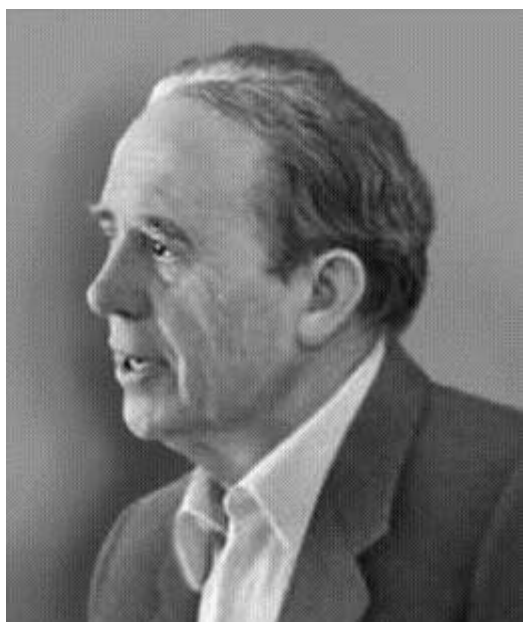
События происходят в 1928 году. До прихода фашистов к власти еще почти пять лет, но Ремарк мастерски воссоздает предгрозовую атмосферу тех лет. Инфляция, нестабильность, безработица придают жизни каждого немца неустойчивость, шаткость, а в столице возникает особая взвинченность, нервозность.

Вчерашние солдаты одной страны станут стрелять друг в друга, в зависимости от того, какой цвет станет их эмблемой — красный или коричневый. В этом смысле роман Ремарка «Три товарища» воспринимается как увертюра германской и европейской трагедии.

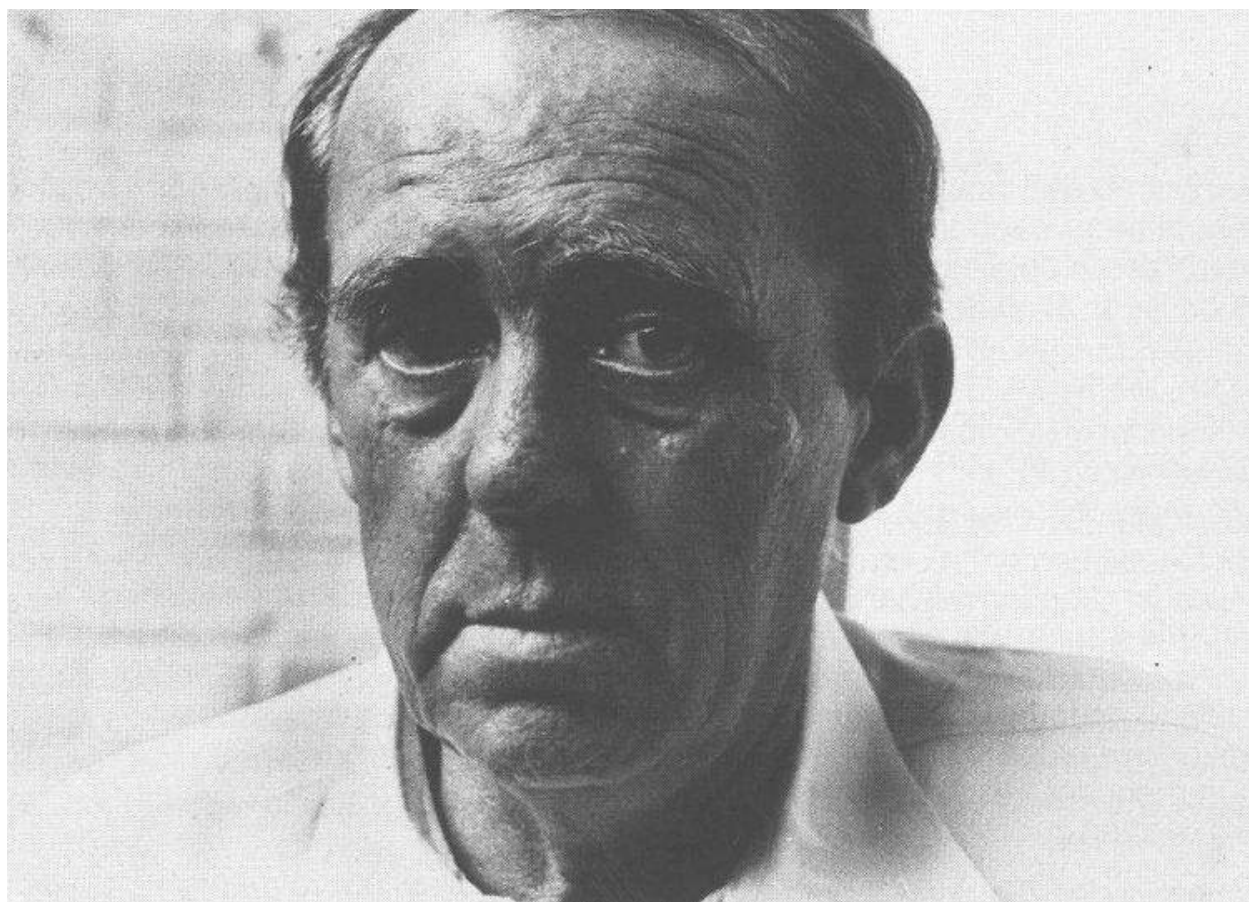
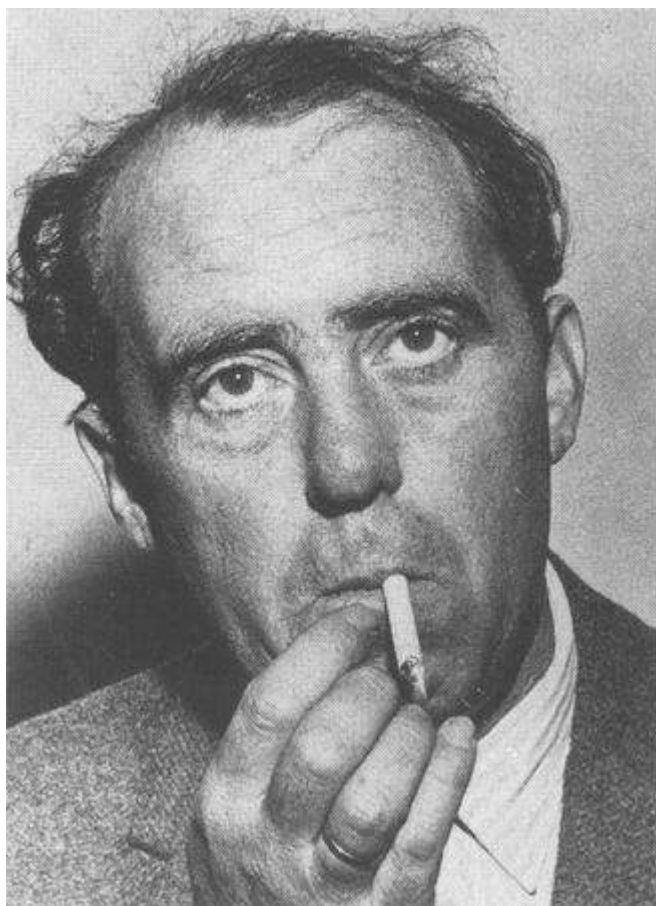
Романы Ремарка «Возлюби ближнего своего» (1940) и «Триумфальная арка» (1946) — это злоключения беглецов, чудом вырвавшихся из лап гестапо.

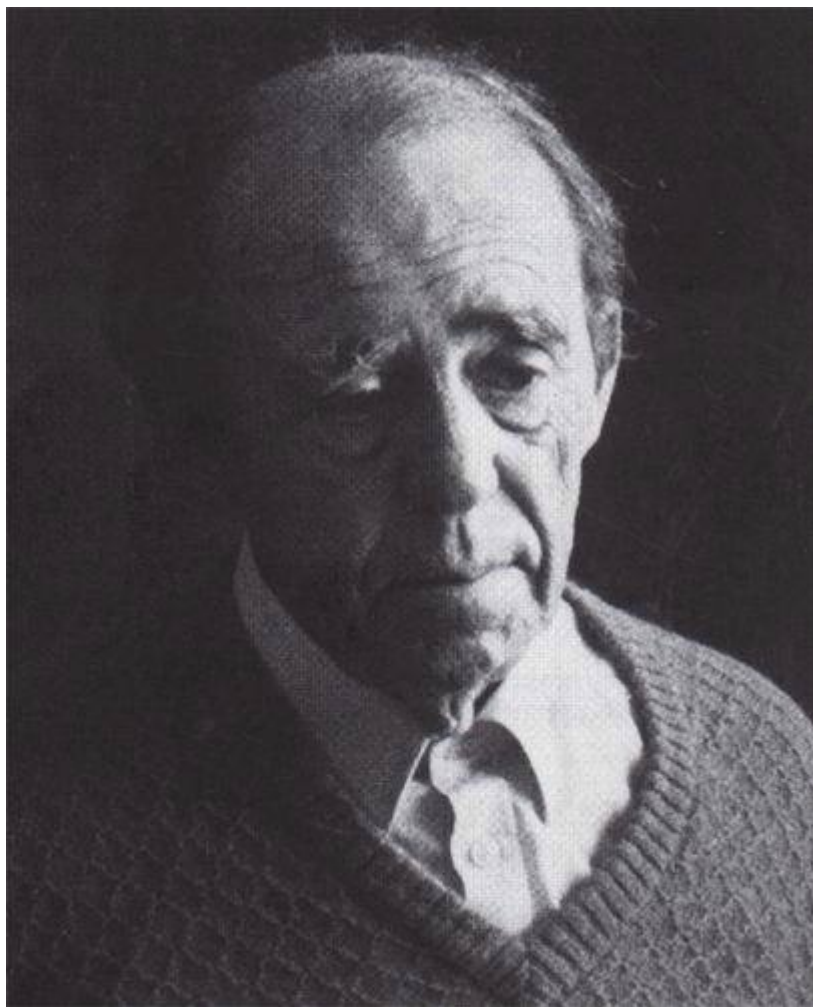
Главный герой романа «Время жить и время умирать» (1954) отпускник Гребер весной сорок пятого приезжает в родной город на побывку, но не может найти ни родного дома, ни знакомой с детства улицы — всё в руинах. Родители, вероятно, погибли во время бомбежки. Возникает короткая вспышка страсти. Он убеждает Элизабет выйти замуж за него, ибо точно знает, что погибнет, так пусть она хотя бы будет получать вдовью пенсию. Герой разуверился в нацистской идеологии, он готовится перейти на сторону русских. Но в этот решительный момент погибает от пули партизана. Ремарк стремился сказать, что тот, кто в момент исторических катаклизмов окажется между противоборствующими силами, обречен. Политический антагонизм убивает мыслящую личность.

Генрих Бёлль (1917—1985) (рис. 8.28, 8.29, 8.30, 8.31, 8.32).









Член Баварской Академии изящных искусств (1960), президент Международного ПЕН-клуба (1971), лауреат Нобелевской премии (1972, рис. 8.33),



автор известных во всем мире романов и новелл, Генрих Бёлль прошел типичный жизненный путь немца своего поколения. 10 декабря 1972г. в Стокгольме он сказал о себе в Речи по поводу вручения Нобелевской премии: «Сам я просто немец;

единственное удостоверение личности, которое мне никто не должен выписывать и никто продлевать, — это язык, на котором я пишу».

Успех Г.Бёллю принес первый его роман «Где ты был, Адам?» (1951), повествующий о судьбах фронтовиков на исходе войны. Солдат Файнхальс, бывший архитектор, участвует в восстановлении стратегически важного моста. Мост восстановлен и тут же взорван, так как им может теперь воспользоваться противник. Файнхальсу рукой подать до своего дома, откуда он ушел много лет назад. Один из последних выстрелов, произведенных германскими орудиями, настигает его на пороге отчего крова. Погибает в концлагере его возлюбленная. Ее расстреляет комендант концлагеря, помешанный на вокальном искусстве и создавший лагерный хор из своих жертв. Услышав в ее пении истинную веру в Бога и в человека, жалкий регент-комендант не выдержал и выстрелил в упор.

Гибнут врачи из полевого госпиталя, готовые сдаться в плен. Гибнут солдаты, выполняя садистские приказы своих офицеров. Гибнут офицеры, которым не помогает даже симуляция безумия.

Смысл названия романа расшифрован в эпиграфе:

- Где ты был, Адам? В окопах, Господи, на войне...

После выхода романов «И не сказал ни единого слова» (1953), «Дом без хозяина» (1954), «Хлеб ранних лет» (1955), «Бильярд в половине десятого» (1959) Бёлль был признан крупнейшим немецким писателем поколения, вернувшегося с фронта.

В творчестве Г. Бёлля привлекают его честность и доброта, его внимание к малым и старым, его трогательная забота о женщинах без мужей и детях без отцов. Все скромные люди, обойденные судьбой, кого нацистские философы клеймили как «недочеловеков», стали любимыми героями его романов. Им стремится писатель дарить утешение и надежду, в них открывает сокровища души, подчас неведомые им самим.

Нельзя не удивляться причудам и странностям героев Бёлля. Самые солидные люди вдруг скорчат рожицу похлеще клоуна. Никто не идет у него проторенной дорожкой, а выбирает предназначение, ведомое лишь ему самому. Почему чудачки столь частые гости в историях, рассказанных Бёллем? Ответ на этот вопрос надо искать в недавней истории Германии. Бёлль, сам шесть лет отшагавший в солдатском строю, где согласно воинскому уставу всякий был похож на каждого, изо всех сил пытался маршировать не в ногу, всеми правдами и неправдами уклоняясь от выполнения приказов и распоряжений. Герой «Самовольной отлучки» (1964) готов чистить армейский нужник, по крайней мере это гарантирует, что никто не захочет к нему приблизиться.

Стремлением отделиться и отдалиться от нелюдей писатель наделяет многих дорогих ему героев, которые пускаются на хитрости, пытаются хоть как-то обособиться

в солдатской шеренге или в городской толчее. Писатель и его герои охраняют суверенность личности любой ценой, порой даже рискуя жизнью. В трагикомических приключениях его персонажей проявляется инстинкт их духовного самосохранения.

Мерилом всех поступков героев Бёлля на войне или в мирные дни, когда война вновь напоминает о себе, является справедливость. В конце 50-х — начале 60-х гг. в западноевропейской и американской литературе возникает новый персонаж — рассерженный молодой человек. У него яростное чувство гнева вызывают «предки» с их традиционным житейским укладом. Он выпускает яд сарказма по поводу благонамеренного законопослушания сограждан. Молодежные умонастроения чутко уловил Г. Бёлль, выразив скептическое отношение к случившемуся «экономическому чуду» в одном из самых лирических своих романов «Глазами клоуна». Персонаж схож с другими рассерженными, но у него для гнева есть более серьезные основания.

Ганс Шнир — один из самых обаятельных бёллевских героев. Он чрезвычайно близок автору, но клоун ни в коем случае не двойник писателя. Скорее Ганс Шнир — автошарж самого Бёлля.

Конфликт поколений в романе Бёлля несет в себе конкретную политическую подоплеку. Ганс не может простить семейству Шниров, что они готовы делать деньги при любом режиме, что его отец сотрудничал с фашистами.

Самый значительный роман Г. Бёлля — «Групповой портрет с дамой» (1971). Рассказчиком-исследователем, собирающим досье на даму, выступает любознательный молодой человек, который всюду именуется даже не автором, а просто «авт.». Этим приемом Бёлль стремится отождествить сюжеты с жизнью, настаивая на том, что проза документально достоверна. Однако Бёлль тут же затевает откровенную игру с читателем, щеголяя иногда демонстративным, даже пародийным наукообразием. В «Групповом портрете» «авт.» — добровольный ходатай и защитник, который задумал восстановить добрую репутацию скромной немолодой женщины по имени Лени Груйтен, собрав свидетельства родных, знакомых и друзей, не отказавшись и от показаний недоброжелателей. Расспрашивая тех, кто знал Лени в разные времена и при различных обстоятельствах, он хочет докопаться до нравственного нутра героини. Даже преданных друзей Лени смущают и шокируют многие ее поступки, каждый, кто участвует в этом самодеятельном разбирательстве, точно знает, в чем ошиблась Лени, все считают, что она сама источник своих несчастий. Если бы Лени поступилась своими чудачествами и капризами, она достигла бы благополучия и счастья.

На протяжении всей своей жизни Лени будто не замечает взрывов и изгибов немецкой истории. Кажется, эта «истинно немецкая девушка», а потом вдова фронтовика покорно несет свой крест, но это вовсе не так. Лени, ни словом, ни делом не протестуя против нацистского режима, совершает поступки, несовместимые с догмами и законами рейха. Разумеется, больше всего укоров и пересудов вызывает ее роман с советским военнопленным Борисом Колтовским. Их любовная история в данной

ситуации отнюдь не частное дело, а вызов всем устоям и нормам. Если бы про это пронюхали власти, грянула бы страшная кара.

Бёлль многими едва уловимыми деталями переносит свой персонаж из обыденности в сферу историко-философскую. Лени загадочна, как сама ее страна. Для Бёлля она и является олицетворением Германии. Лени воплощает совесть и гуманность нации, глубочайшую порядочность и готовность идти навстречу тем, кто нуждается в ее помощи. Вместе с тем шатания Лени от гитлерюгенда в молодости до кратковременного членства в коммунистической партии воплощают непостижимые странности, которые являются не столько личными свойствами героини, сколько отражением национального характера.

Когда говорят о модернизме, неизменно называют имена трех выдающихся писателей двадцатого столетия. Марсель Пруст (1871—1922), Джеймс Джойс (1882—1941), Франц Кафка (1883—1924) каждый на свой лад изменили представление о мире, человеке и литературе. В отличие от писателей-реалистов, знавших своих персонажей досконально, герои их романов для самих авторов являют собой таинственную загадку, которую они пытаются расшифровать вместе с читателем. Вследствие этого текст романа представляет собой как бы незавершенный эскиз, принципиально ассоциативный, хаотичный, рождающийся будто в присутствии читателя.

Основной мотив многотомной эпопеи М. Пруста «В поисках утраченного времени» (1913—1927) — человеческая память. Марсель — героя зовут, как автора — вследствие болезни обречен на затворничество. Он пытается в процессе сочинительства прожить жизнь заново. Это мемуары о себе самом и окружающих, поскольку они какими-то мелочами и деталями запечатлелись в памяти.

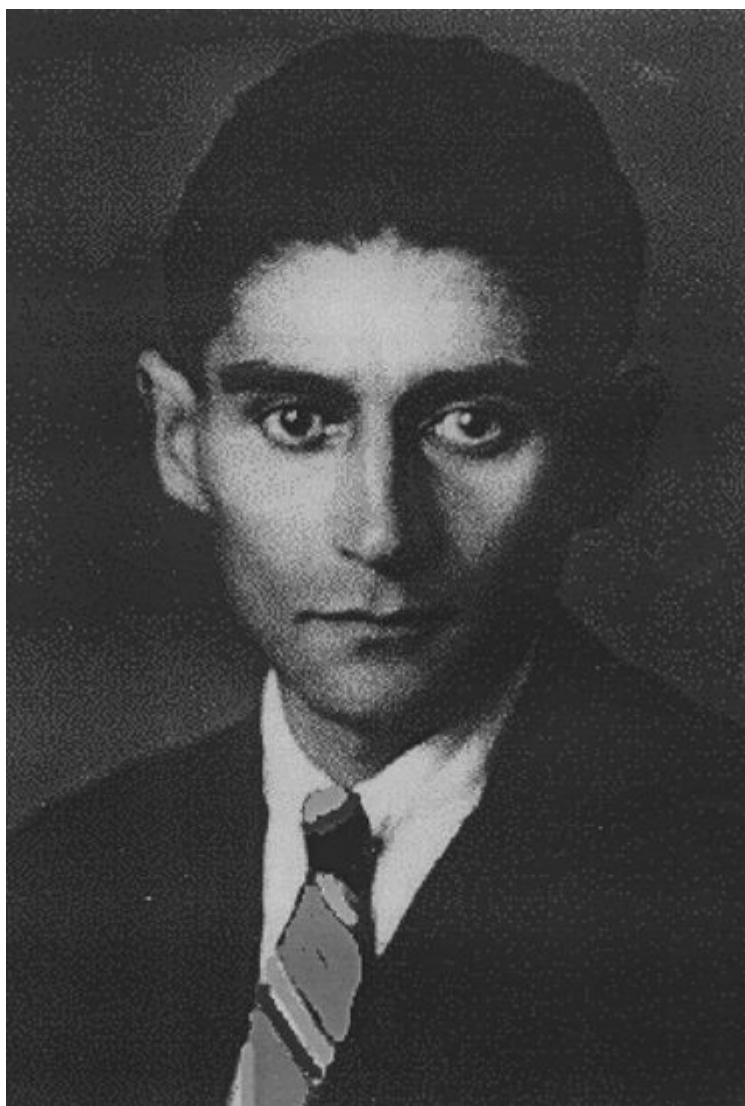
Прустовский цикл, охватывающий более двух десятилетий, автор игнорирует события, происходившие в большом мире. Марселя волнуют обычаи и ритуалы светского общества, в которых он обнаруживает психологические глубины, скрытые от постороннего взгляда.

Над романом «Улисс» Д. Джойс работал с 1914 по 1921г. События начинаются в 8 часов утра 16 июня 1904г. и заканчиваются в 3 часа ночи. Все происходит в Дублине, а героев всего трое: обыватель Леопольд Блум, его супруга Мэрион и учитель Стивен Дедалус. Они заняты самыми обычными делами. Посещают школу и церковь, редакцию газеты и паб, почту и аптеку. Гуляют вдоль моря, бродят по извилистым улочкам, напевая популярные мелодии. Сами по себе поступки незначительны, однако содержание огромного текста Д. Джойса составляет поток сознания каждого персонажа. У Стивена оно носит интеллектуальный характер, у Блума мысли более заурядны. Поток сознания воспроизведен автором скрупулезно: мысли дwoятся и троются, перескакивают с одного на другое, вторгается музыкальная мелодия, житейское сопрягается с библейским и мифологическим, грустное смещается непристойным.

Д. Джойс показал, что человек несет внутри себя вселенский хаос, который прорывается в монологах героев. Даже самый заурядный персонаж несет в себе бездну всяческой информации, которая то путается в голове, то выстраивается в довольно четкую схему.

Композиционную стройность повествованию придает параллель с «Одиссеей» Гомера. Хождения Блума по Дублину ассоциируются со странствиями Одиссея, что придает персонажам и событиям вневременной характер.

Джеймс Джойс использовал мифы, осовременивая их. Франц Кафка (рис. 8.35)



сочинял мифы сам. Он выступал как мифотворец, тексты его произведений представляют собой оригинальный шифр, разгадать который не так-то просто.

Жизненной бедой Франца Кафки было то, что он оказался между наций, классов, культур, религий. Будучи евреем по национальности, он имел мало общего с еврейской религиозной общиной. Ему были чужды коммерческие интересы отца: сын торговца, он стал буржуазным чиновником, и это, разумеется, не было его призванием. По служебным обязанностям он ежедневно сталкивался с рабочими, но симпатия к ним не могла преодолеть разделяющего расстояния. Родным языком писателя был немецкий,

что неизбежно отделяло его от чешского населения Праги. Среди немцев и австрийцев, приближенных к имперскому правительству, он не мог и не хотел стать своим.

Болезнь — тяжелая форма туберкулеза — усилила отчуждение. В силу этих причин Кафка жил как бы в одиночном гетто. Отсюда во многом проистекает и пристрастие автора к самоанализу.

Он ненавидел свое одиночество, терзался и страдал от того, что был нелюдим и нелюбим, но и не мог расстаться с привычным мучительным одиночеством. Для него оно было единственным способом существования и главной темой творчества.

«Процесс» — центральная книга Ф. Кафки, к которой он приступил в 1914г. В «Процессе» мир являет собой замкнутое пространство, здание возведено, и все его коридоры и тупики пройдены героем. Испытание ума, чувств и совести закончилось поражением. Художественное видение и авторская логика обретают здесь всеобъемлющую полноту, хотя, разумеется, универсальность эта мнима.

«Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест», — так было положено начало процессу. «Процесс пошел», — скажет потом известный политик, не подозревая, что он цитирует Кафку. Йозеф К., крупный банковский чиновник, арестован в день своего тридцатилетия, стража появилась у его постели, едва он проснулся. Все необычайно в этом аресте и последовавшем затем процессе. Арестованному не предъявляют никакого обвинения, не пытаются создать даже видимость вины. Но вместе с тем невиновность отвергается в принципе. После акта ареста обвиняемому оставляют свободу, точнее, начало процесса не должно мешать вести обычную жизнь и выполнять повседневные обязанности. Это позволительно, ибо закон всемогущ, а «вина сама притягивает к себе правосудие».

Йозеф К. спешит на службу, ничто не напоминает ему в этот день о случившемся. Он занят напряженной работой и принимает поздравления сослуживцев. Даже специально приглашенные к аресту понятные — низшие чиновники из этого же банка, — когда являлись по вызову, ничем не выдавали утреннее чрезвычайное событие. Казалось, Йозеф мог бы забыть о невероятном аресте, ведь ничто не ограничивало его свободу, не меняло его жизни, не совершало над ним никакого насилия, тем более что он не знал за собой никакой вины. Но, не будучи виноватым, герой «Процесса» стремится в чем-то оправдаться в глазах окружающих, дальнейшими своими поступками сам невольно нарушает принцип презумпции невиновности. Йозеф К. сам вовлекает себя в сферу действия таинственного и непостижимого закона. Парадокс, но попытка оправдания становится признанием вины.

В исходной ситуации «Процесса» видится родство Ф.Кафки с экспрессионизмом. Экспрессионистская этика утверждала универсальность вины и невиновности.

Суд, изображенный Ф. Кафкой, далек от реального административного аппарата. Он представляет собой некое подобие ракового сплетения, опутавшего весь город и каждого жителя. Неизвестно, кто создал и кому подчиняются и суды и следственные камеры, но они существуют, хотя и на задворках, неизвестно, что и кем написано в

законе, неизвестны и преступления, наказуемые законом. Но все находится под надзором суда, всякий может стать его жертвой.

В течение года происходит насильственное разрушение личности. В борьбе Йозефа К. с зачинщиками и устроителями процесса летальный исход неминуем. В ходе разбирательства, как объясняет адвокат, «ставка делается на самого обвиняемого», но уже самое начало процесса поражает человека изнутри, парализует его силы, делает его подвластным суду.

Появление палачей у Йозефа накануне его нового дня рождения не вызывает у обвиняемого удивления, он с готовностью принимает их, и только непрезентабельный вид исполнителей закона вызывает у него некоторое неудовольствие.

Сжатый «заученной, привычной, непреодолимой хваткой» своих карателей, Йозеф покорно, сознавая бессмысленность сопротивления, сам спешит к месту казни.

Стержень новеллистики Франца Кафки — отторжение человека от людей.

«Превращение» (1914) — самый известный рассказ Ф. Кафки. Мучительные раздумья о собственной участи и судьбе соотечественников и современников выплеснулись здесь в пессимистическое устрашающее повествование. Первая встреча с исполнительным дисциплинированным коммивояжером Грегором Замзой происходит, когда случилось два чрезвычайных происшествия. Грегор, из-за того что проспал, опоздал на поезд в очередную служебную поездку, так что теперь ожидается неминуемый грозный разнос. Но куда страшнее второе. С скромный молодой человек, любящий сын и брат, усердный служащий фирмы превратился в членистоногое чудище. Как, почему он превратился в насекомое, автор не объясняет, зловещая метаморфоза не мотивируется Кафкой: так случилось. Остается это принять и следить за последствиями происшедшего. Что касается небрежения к служебным обязанностям, то возмездие и здесь грядет незамедлительно. Пустячного опоздания достаточно, чтобы управляющий сам явился для выяснения причин и выговора. Герой Кафки находится в ряду «маленьких людей», он сродни Башмачкину или Макару Девушкину. Заботы, забитость, запутанность, мизерные радости показывают, что герой находится где-то у подножия иерархической лестницы. Превращение в насекомое — это метафора его социально-психологического состояния.

Новелла «В исправительной колонии» (1919) дает основания для утверждения, что Франц Кафка провидел фашизм. Действительно, машина для истребления жертв тоталитарного правопорядка заставляет вспомнить о концлагерях, где, увы, погибли и близкие писателю люди: невеста Милена Есенская и любимая сестра Оттла.

Карающее орудие было изобретено старым комендантом штрафной колонии во имя некой абстрактной справедливости. Логика его была такова: преступление или даже мелкий проступок должны быть наказаны, вина может быть осознана через физическое страдание. Опасность этой мысли становится очевидной, когда офицер сам себя истязает посредством орудия пыток. Для него идея важнее человека, даже если жертва он сам. Франц Кафка одним из первых в литературе XX в. показал и осознал,

что гениальный интеллект может принести страшный вред человечеству, если гений не задумается о судьбе самого скромного маленького человека.

Последний его незавершённый роман «Замок» отразил в себе страдание и отчаяние человека, выброшенного из жизни.

В период между двумя мировыми войнами в художественной жизни Европы происходит быстрая смена школ, направлений и течений — «измов». Вслед за экспрессионизмом возникает дадаизм (от фр. *dada* — деревянная игрушечная лошадка, бессвязный детский лепет). Дадаисты собирались в кафе «Вольтер» в Цюрихе, где они читали стихи перед публикой и устраивали вернисажи. Стихи были бессмысленными, а картины — беспредметными. Идеологами дадаизма стали Тристан Тзара, Гуго Баль, Марсель Дюшан. Пафос дадаизма заключался в том, чтобы глобальному абсурду мировой войны противопоставить иррационализм и отсутствие логики в художественном творчестве. На безумие мира поэты и художники откликались наигранным сумасшествием.

Писатель-экспрессионист Леонгард Франк, наблюдавший экзерсисы дадаистов, вспоминал впоследствии: «Они сочиняли стихи. Каждый придумывал строчку, которая не должна была иметь ни малейшей связи с предыдущей. Если в предложенной строчке заключался хоть какой-нибудь смысл, Тзара отвергал ее».

Из Швейцарии дадаизм распространился во Франции и Германии. В кружки дадаистов входили в разные годы поэты Г. Аполлинер, Л. Арагон, П. Элюар, художники Макс Эрнст, Амадео Модильяни, Франсис Пикабия. В живописи дадаисты использовали нередко реальные предметы и вырезки из газет, которые они монтировали на полотне или включали в экспозицию. Скандальный отклик получило экспонирование Марселем Дюшаном писсуара с этикеткой: «М. Дюшан. Фонтан». От дадаистов переняли «охудожествление» различных бытовых предметов, вещей и просто всякого рода утиля строители инсталляций.

Дадаизм продержался на плаву вплоть до 1926 года, затем был оттеснен другими еще более радикальными проектами, куда включились бывшие дадаисты.

Сюрреализм (фр. *sur* — над, *réalisme* — реализм: сверхреализм) — возник на руинах дадаизма. Абсолютная бессмыслица дадаистов вскоре исчерпала себя. Покинув Швейцарию после окончания войны, последователи Т. Тзара осели во Франции, Германии и других странах. Эстетические манифесты нуждались в обновлении, публика к дада скоро притерпелась, нужно было выдать что-нибудь новенькое (рис. 8.36).



В 1924г. Андре Бретон (1896—1966) опубликовал «Манифест сюрреализма», основные положения которого сводились к следующему: воплощение подсознательного, сновидения, как предмет изображения, чудеса и случайности как сюжетобразующие. Широкое хождение получил афоризм А. Бретона, заявившего, что искусство начинается, когда швейная машинка встречается с зонтиком на операционном столе.

Теоретики сюрреализма отдавали предпочтение визуальным искусствам перед вербальными. От поэта же требовалось сочинять не думая, когда на него набегают волна грез и галлюцинаций, которую он призван зарегистрировать, ничего не привнося от себя. Живопись и литература выражали «коллективное бессознательное». Теоретический постулат нашел свое выражение в совместном сочинении стихов и прозы, например, цикл стихотворений «Замедлить ход работы» (1930), написанный совместно П. Элюаром, А. Бретоном и Р. Шаром.

Сюрреалисты переняли от дадаистов склонность к эпатажу посредством эротики. В целом ряде поэтических и прозаических произведений Луи Арагон предается описаниям малопристойных ситуаций, хотя делает это сквозь раблезианский смех. В 1926 г. сюрреалисты Поль Элюар и Луи Арагон вступили в компартию, издавали

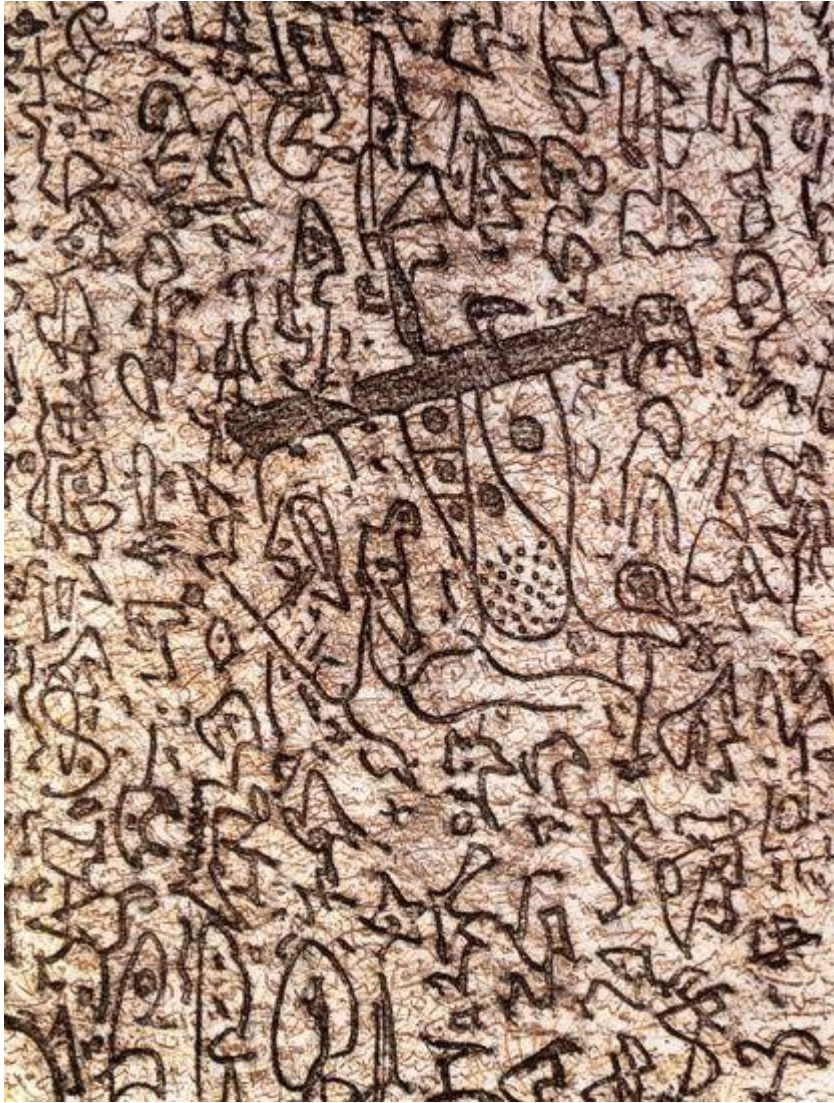
журнал «Сюрреализм на службе революции» (1930—1933), позже вышел манифест А. Бретона и Л. Троцкого «За независимое революционное искусство» (1939). Однако революционность сюрреалистов носила исключительно декларативный характер.

Сюрреализм в искусстве и литературе остался бы очередным занятым экспериментом, если бы из этой среды не вышли крупнейшие французские поэты двадцатого столетия Поль Элюар и Луи Арагон, чье зрелое творчество особенно ярко проявилось в годы антифашистского Сопротивления. Известность сюрреализму принесли художники, в разные периоды примыкавшие к сюрреализму, Макс Эрнст, Рене Магритт, Хоан Миро и в особенности Сальватор Дали.

Макс Эрнст (1891—1976) в начале своего творческого пути был близок экспрессионизму, затем создал в Кельне кружок дадаистов. С его отъездом из Кельна кружок распался, а сам М. Эрнст сблизился с сюрреалистами. Накануне Второй мировой войны отошел от сюрреализма, в годы войны жил в США, оказал существенное воздействие на американских авангардистов.

Творческий путь М. Эрнста убедительно показывает, сколь условно деление искусства на школы и направления (см. рис. 8.37, 8.38).



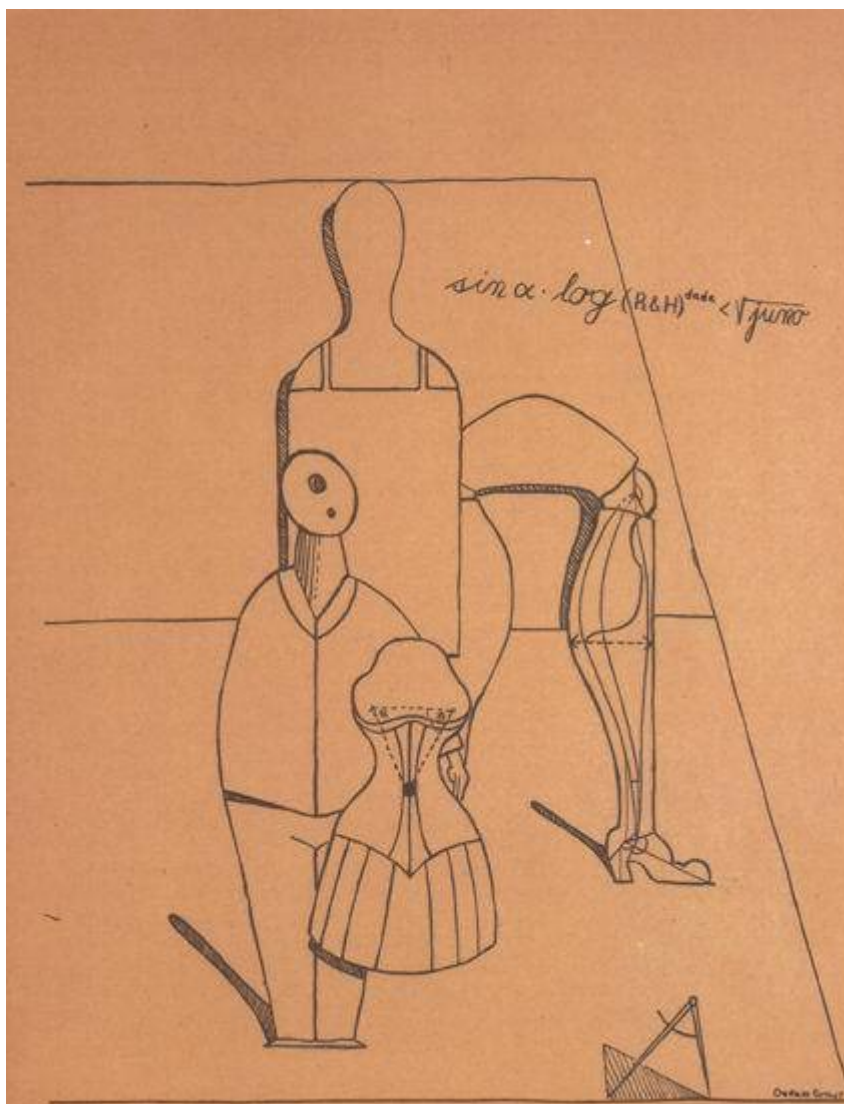


Немецкий художник сумел сохранить свою индивидуальность, используя порой находки близких ему по духу художников.

У Макса Эрнста есть картина «Свидание друзей», на которой он изобразил друзей-сюрреалистов, себя, Достоевского и Рафаэля. Произведение знаковое: русский классик как символ трагического, гений Ренессанса как символ гармонии, он сам, друзья, бунтовавшие против традиций, от культуры прошлого тем не менее оторваться не могут. Живопись М. Эрнста нередко пугает, многие его полотна носят эсхатологический характер, во многих его работах ощутим кафкианский страх. Он соединяет в одном образе живое и неживое, лес кажется вырезанным из ржавого металла, призраки леса вырастают в монстров, гигантские игрушки крохотных человечков забавляются людьми. В двадцатые годы он пишет картины «Огромный лес» и просто «Лес», «Банда», внушая мысль о том, что природа враждебна человеку. В 1942 г., уже будучи эмигрантом в Америке, он написал свое знаменитое полотно «Европа после дождя». Над Европой прошел не дождь, а смерч, можно было бы сказать атомный смерч, но в ту пору производство атомного оружия еще налажено не было. Европа в руинах, копошатся какие-то жалкие уцелевшие существа. Макс Эрнст

постепенно отошел от сюрреализма, однако ощущение близости конца света не покидало его, тем более тому были конкретные политические причины.

Сам художник следующим образом объяснял связь характера и творчества: «Мои блуждания, мое внутреннее беспокойство, мое нетерпение, сомнения и верования, мои галлюцинации, мои влечения, приступы ярости, бунтарство, мои внутренние противоречия, отказ подчиняться дисциплине, будь то даже моя собственная... не создали атмосферу, благоприятствующую спокойному, безоблачному творчеству» (см. также рис. 8.39).



Действительно, М. Эрнст не искал гармонии в природе и человеческих отношениях, он всюду замечал и фиксировал агрессию и абсурд. Он был человеком книжной культуры, общался со многими писателями, сам экспериментировал со словом, иллюстрировал произведения Ф. Кафки, С. Беккета, Л. Кэролла, П. Элюара и других сюрреалистов. Он использовал в книжной графике коллаж, монтаж фотографий и газетных вырезок, что сближает его с А. Родченко, а также фротаж (от фр. *frotter* — натирать) — изобретенную им технику. Лист бумаги помещался на шероховатую поверхность какого-либо предмета, структура дерева или камня становилась фоном изображения. Фротаж первоначально был откликом на призывы А. Бретона к

спонтанности творчества, а затем стал очень выразительным приемом, отличавшим индивидуальность мастера книжной иллюстрации.

Рене Магритт (1898—1967) менял направления своего творчества, следуя вначале традициям постимпрессионизма, затем экспрессионизма. Большое влияние на него оказал М. Эрнст. Он сближается с дадаистами, а потом сюрреалистами, став одним из наиболее ярких представителей этого направления.

Он родился в валлонской деревне Лессим недалеко от города Шарлеруа. Его мать шесть раз пыталась покончить жизнь самоубийством, в седьмой раз ей это удалось. Ребенку было двенадцать лет. Это событие сильно повлияло на его психику, но реагировал он странно. Мальчик убивал кошек и вешал их на дверях домов соседей. Возможно, это всего лишь поздние домыслы, но факт остается фактом: поведение и произведения сюрреалистов провокативны.

Рене Магритт в 1916г. поступил в Брюссельскую академию изящных искусств, в 1920г. впервые выставил свои работы. Уже ранним его картинам присущи метафизическая прозрачность и художественная неподвижность. Он следовал принципу смешения различных миров: растительного и животного, живого и неживого. Растения превращаются в птиц, горы в орлов, летают черепахи, горят валторны. Мир, созданный Р. Магриттом, статичен и прочен. Его картины порой похожи на фотографии, но в обыденное неизменно вторгается ирреальное: из камина на полном ходу выскакивает паровоз, а обычное яблоко в комнате, разрастаясь, вытесняет жильцов. Р. Магритт фиксирует агрессивность среды, которая подбрасывает человеку самые сумрачные сюрпризы.

Одна из знаменитых картин Р. Магритта названа «Вероломство образов» (1928—1929). Вполне натурально нарисована курительная трубка, и больше ничего. Под ней на полотне надпись: «Это не трубка». Что хотел сказать этим художник? Что видимость обманчива? Что между образом и словом нет согласия? И если это не трубка, тогда что? Единственный возможный ответ — ничто. Целью искусства сюрреализма становится изображение чего-то несуществующего.

До конца дней своих он был склонен к скандалам, ибо что может быть лучшей рекламой для артиста? В 50-е годы он создал серию работ «Перспектива». Вместо персонажей были изображены гробы. Наиболее известные — «Мадам Рекамье» и «На балконе», в которых он пародировал шедевры Давида и Э. Мане.

Творческое наследие Рене Магритта весьма весомо, он, помимо живописи, писал акварели, оставил множество рисунков и коллажей, занимался рекламной графикой, одно время увлекался скульптурой, был страстным фотолюбителем. Всю жизнь он прожил в Брюсселе, но урбанистические его пейзажи безлики и универсальны.

На одном из недавних аукционов Chrétie`s небольшая картина сюрреалиста Рене Магритта была продана за 850 тыс. долларов!

Хоан Миро (1893—1989) выработал свой легко узнаваемый сюрреалистический стиль. Он учился в Высшей школе изящных искусств в Барселоне, работал

преимущественно в Париже, выставлялся на Первой выставке сюрреализма (1925). Его ранние пейзажи привлекали яркой декоративностью. Постепенно отступая от фигуративной живописи, Х.Миро стал имитировать наивный детский рисунок, располагая на плоскости большое количество забавных фигурок, отдаленно напоминающих человечков. Написанные локальным цветом, они перетекают одна в другую, образуя прихотливые слияния. Х. Миро стремился воссоздать в алогичных образах детство человека и человечества. Его цветные сновидения отчасти напоминают наскальную живопись, и вместе с тем в них заложено магическое начало, но не страшное, а скорее даже смешное.

В замыслах сюрреалистов и в частности Х. Миро важную роль играют названия картин, которые заставляют зрителя подыскивать хотя бы какое-то логическое обоснование, почему это полотно именуется «Женщины и птицы ночью» (1944), а это «Портрет дамы в 1820г.», ибо соответствие между этикеткой и тем, что нарисовано, минимально.

Как и другие сюрреалисты, Хоан Миро весьма плодовит, в его наследии литографии, коллажи, монументальная скульптура и мелкая пластика, керамика, книжная и рекламная графика.

Сальватор Дали (1904—1989) любил повторять: «Сюрреализм — это я!». С этим утверждением трудно не согласиться. Хотя к эстетике бессознательного он пришел далеко не первым, внимание к сюрреалистическим экспериментам он неустанно поддерживал на протяжении нескольких десятилетий.

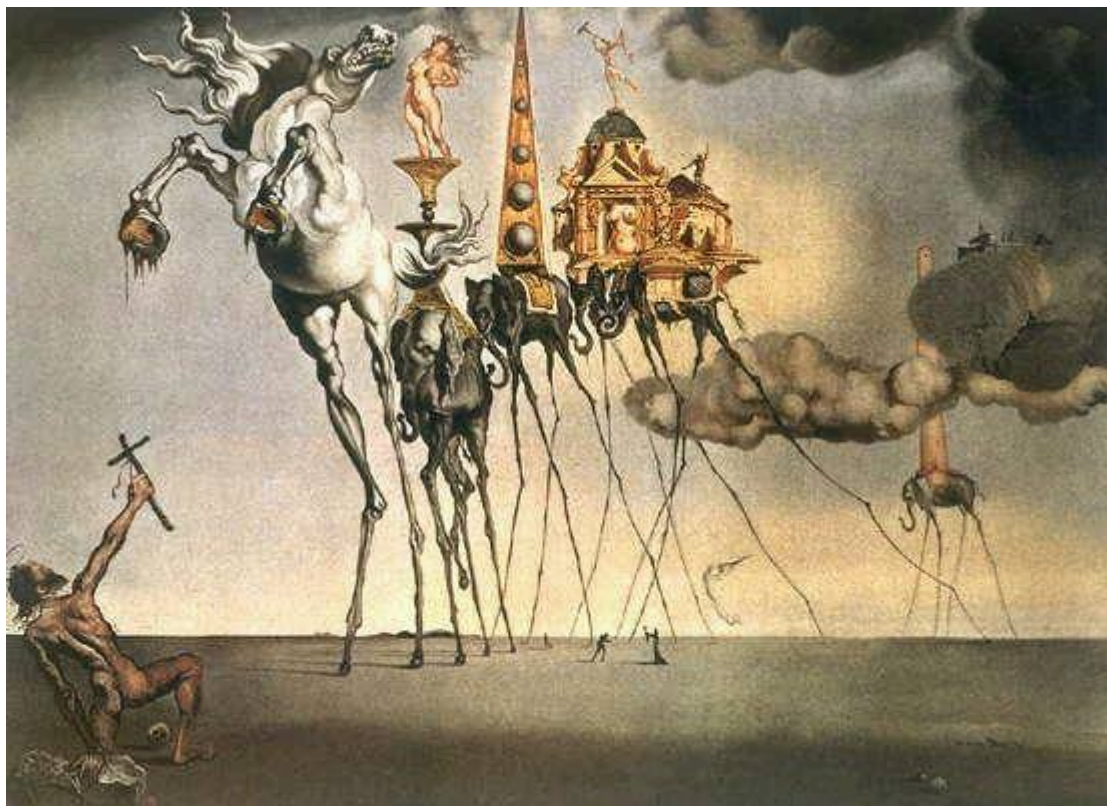
Дали проявил свою одаренность рано. В шесть лет он написал маслом первый пейзаж. В муниципальном театре в Фигейросе открылась выставка четырнадцатилетнего художника. Ныне там музей, где хранится шедевр ребенка. Пятнадцатилетний Дали публиковал статьи о Гойе, Эль Греко, Босхе, Леонардо, Дюрере, Веласкесе, творчество которых он изучил досконально. В 1921 г. он поступил в Академию художеств Сан-Фернандо в Мадриде, где проучился пять лет. В 1929 г. он едет в Париж, осваивает опыт европейского модернистского искусства, общается с Пикассо, Браком, Матиссом и сюрреалистами. Затем вскоре возвращается в Мадрид, его друзьями становятся Федерико Гарсиа Лорка и кинорежиссер Луис Бунюэль, снявший фильмы «Андалузский пес» и «Золотой век», в работе над которыми в качестве художника принимал участие Дали.

Дали-художник — классик двадцатого века. В автобиографической книге «Дневник гения» Дали признавался, что в 1929 г. произошли два важнейших события в его жизни: он открыл для себя сюрреализм и встретил ту, которая стала любовью всей его жизни — Елену Дьяконову. Она была прежде женой П. Элюара. Дали всегда называл ее Galá и изображал на многих своих полотнах. «Я люблю Galá больше матери, больше отца, больше Пикассо и даже больше денег», — признавался Дали.

В этот период в политике и в искусстве он придерживался крайне левых взглядов. Он открыто провозглашает анархистские лозунги, за что просидел тридцать

пять дней в тюрьме. Позже Дали стал декларировать аполитичность, либо поддерживал монархистов.

В 1940 г. он переселился в США, где прожил более 15 лет. В эти годы в его живописи стали преобладать религиозные мотивы (рис. 8.41).



Живопись С. Дали волнует воображение. Его изображение часов на картине «Постоянство памяти» (1931) признано одной из самых выразительных метафор в искусстве. Текучесть и плавность времени он передал как нечто подобное органам человеческого тела, говоря тем самым, что время внутри нас, и мы жертвы своего времени.

Его полотна «Венера и море», «Мрачная игра», «Греза», «Сон», «Одиночество», «Всадник смерти», «Бесконечная загадка», «Тайная вечеря» (подражание Леонардо) и «Распятие» украшают лучшие музеи мира.

Сальватор Дали — прекрасный рисовальщик и великолепный выдумщик. Основным приемом его живописи является «изобразительный оксюморон». Он постоянно соединяет несоединимое: тело становится мебелью, игрушка зверем, человек вдруг делается прозрачным, а все, что у него в мыслях, обретает видимость, а голова сфинкса превращается в крону дерева. Такого рода монтаж он использует постоянно, а сегодня технические приемы Дали широко вошли в массовое искусство, в книжные иллюстрации и рекламу. (См. рис. 8.42, 8.43).

САЛЬВАДОР ДАЛИ В МОСКВЕ

ЖИВОПИСЬ • ГРАФИКА • СКУЛЬПТУРА

ИЗ СОБРАНИЯ КУНСТГАЛЕРИЕН БОТТИНГЕРХАУС, БАМБЕРГ, ГЕРМАНИЯ



05 НОЯБРЯ 2002 - 02 ФЕВРАЛЯ 2003
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ РОССИИ, ТВЕРСКАЯ 21



Но нельзя не заметить и очевидного противоречия в искусстве Дали. Абсурдные сюжеты его картин тщательно продуманы и выверены. Чтобы доказать, что творчество его иррационально и алогично, он затратил огромные интеллектуальные усилия, сознательно внушая своим ценителям и поклонникам представление о себе как о гениальном безумце. Он играл эту роль, которая в последние годы жизни, особенно после смерти Музы и модели, стала его истинной натурой.

Фовизм (фр. *fauvisme*, от *fauve* — дикий) и кубизм (фр. *cube* — куб). Оба термина принадлежат критику Л. Вокселю, который употребил их иронично. В 1905 г. в «Салоне независимых» выставили свои работы А. Матисс, А. Марке, Р. Дюфи, Ж. Руо, Ж. Брак и др. Он назвал их дикими.

Картины поражали яркостью красок и демонстративной декоративностью. Весьма показательно был присущ всем фовистам принцип изображения человека (рис. 8.44).



Их не занимала психология, их не волновал внутренний мир. Фигуры были вписаны в интерьер или пейзаж как центральная наиболее яркая часть картины. Они любили рисовать экзотические наряды. Анри Матисс (1869—1954), побывавший в Марокко, заставлял любоваться восточными коврами и халатами. Знаковый образ фовистов — «Дама в шляпе». Это название стоит под картинами Матисса, Рауля Дюфи, Кеса ван Донгена. Акцент делается на головном уборе — пышном и красочном. Дама заставляет любоваться красотой и нарядом. (См. рис. 8.45, 8.46, 8.47, 8.48).









Другой знаковый образ фовистов — цветы. Их любили рисовать все. На картинах А. Матисса, Р. Дюфи, А. Дерена они неправдоподобно прекрасны, они порой кажутся искусственными. Их великое множество, они стоят в вазах и вазонах, отражаются в зеркалах и нарисованы на картинах, а на обоях непременно цветочный рисунок.

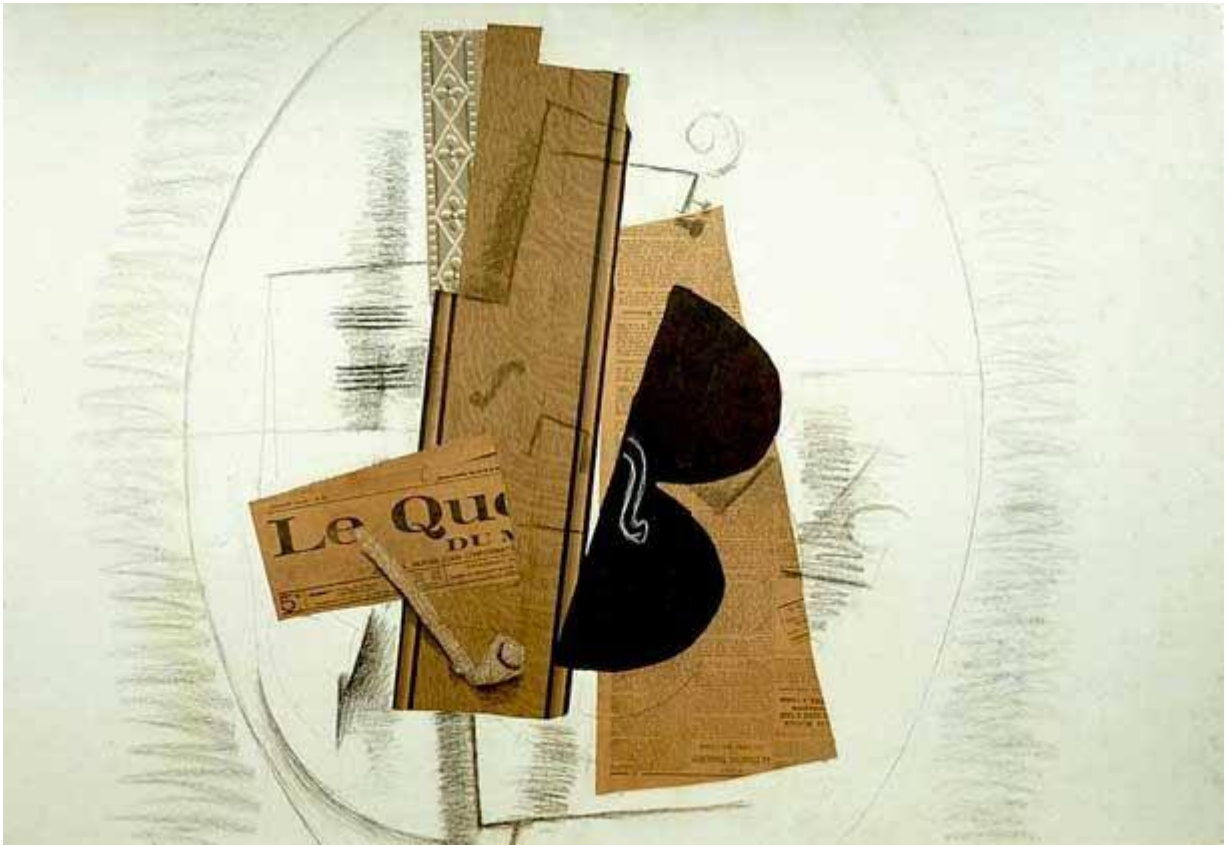
Столь же яркие пейзажи фовистов. Одна из картин Рауля Дюфи (1877—1953) названа «Жизнь в розовом цвете», она красноречиво передает восторженное чувство бытия, свойственное фовистам. Р. Дюфи родился в Гавре, там прошли его детство и юность. На многих картинах он запечатлел порт и набережную Гавра. В пейзажах он искусно соединяет живописные и графические элементы. На ярком синем фоне он рисует корабли, флаги и фейерверки. Волны и кораблики как будто подправлены детской рукой, обведшей контуры.

Фовизм явился логическим продолжением экспериментов с цветом постимпрессионистов. Но просуществовало это направление недолго. Лишь до 1907г., дав в свою очередь толчок возникновению нового творческого метода — кубизма, который произвел революцию в изобразительном искусстве XX в.

У истоков кубизма стояли Ж. Брак и П. Пикассо.

Жорж Брак (1882—1963) от фовизма перешел к кубизму, сочувствуя поискам Сезанна, сводившего многообразие предметного мира к простейшим геометрическим формам. Брак-кубист тяготел преимущественно к натюрмортам. Музыкальные инструменты, сосуды, цветы разлагались на несколько геометрических проекций, которые накладывались одна на другую. Изображение нередко дополнялось наклеенными на холст кусками дерева, вырезками из газет, отдельными деталями предметов. Брак расчленял окружающий мир на несколько вариантов его изображения. Зрителю, дабы понять, что нарисовал кубист, предстояло проделать огромную работу, синтезируя мозаику в нечто целостное. (См. рис. 8.49, 8.50, 8.51).







Пабло Пикассо (1881—1973) — гениальный художник, определивший эстетику изобразительного искусства XX века. Увлечения Пикассо творениями старых мастеров, которых он блистательно копировал или, вернее, цитировал, по-своему переиначивая, задавало направление художественным поискам его современников и последователей. Изобретенный им вместе с Ж. Браком метод кубизма приблизил Пикассо и несколько поколений художников, работавших позже, к беспредметному искусству.

Далеко не все работы Пикассо ясны и понятны. Отвечая тем, кто упрекал его абстракции в бессмыслице, художник говорил, что он не понимает английского языка, но это не значит, что такого языка не существует.

Уроженец Барселоны, Пабло сначала обучался у своего отца, тоже художника, — затем в Школах изящных искусств в Барселоне и Мадриде. С 1904 г. Пикассо жил во Франции.

В его раннем творчестве выделяются два периода: голубой и розовый. В картинах, решенных в монохромной голубой гамме, заметно влияние Эль Греко и отчасти Х. Риберы. Сюжеты картин связаны с жизнью бедняков, к которым автор испытывает сострадание. В эрмитажной пастели «Мальчик с собакой» (1903) и хранящейся в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина большой картине, написанной маслом, «Старый еврей с мальчиком» (1903) показателен для голубого периода выбор персонажей: старики и дети. Удлиненные вытянутые фигуры, лица, на которых тщательно выписаны огромные грустные глаза, создают ощущение скорби и обреченности.

Однако в последующие годы колорит картин Пикассо заметно меняется, цвет розовеет, появляется солнечный свет со множеством бликов на лицах и фигурах бродячих цирковых актеров, которые теперь уже до конца дней останутся его любимыми героями. Пикассо розового периода рисовал не просто акробатов и жонглеров, а всегда семейство циркачей, связанное родством и профессией.

Шедевр Пикассо, относящийся не только к розовому периоду, но и ко всему его творчеству и шире — искусству XX в., «Девочка на шаре» (1905, рис. 8.52).



Холст был приобретен в 1913г. московским коллекционером И.А. Морозовым у американской писательницы Гертруды Стайн. Ныне полотно выставлено в экспозиции Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Сюжет «Девочки на шаре» прост. Это может быть отдых или репетиция. Фигуры размещены оппозиционно. Хрупкая гибкая девочка катается на шаре, поза ее неустойчива, кажется, что еще мгновение, и она упадет с подвижного шара. А может, не упадет, как знать? Но в ее облике запечатлена динамика риска. Рядом на кубе атлет, воплощающий спокойствие,

ожидание, самодостаточность. Конкретность ситуации плавно переходит в философские абстракции: женское и мужское начало, юность и зрелость, грация и сила, игра и обладание. Несколько упрощенная геометрия линий, не нарушая правдоподобия, переключает внимание на отвлеченные размышления.

В 1908г. Пикассо пишет скандальную картину «Авиньонские девушки». Во избежание недоразумений: Авиньон здесь фигурирует как название публичного дома. Жрицы любви — массивны, монументальны, уродливы. Фигуры деформированы, детали облика намеренно прямоугольные и треугольные. При этом в телесной массе каждая частица отдельно, а из деталей художник монтирует целое небрежно, наугад, без стыковок.

Пикассо пришел к кубизму под влиянием африканской пластики.

Излюбленной моделью становится женщина, чей образ нередко дополняется веером, экстравагантной шляпой или музыкальным инструментом. При всей условности кубистического метода, автор не утрачивает психологизма, но психологизм не в самом персонаже, а в картине в целом. Пикассо лишает зрителя успокоенности, ввергая в состояние тревожного ожидания.

Однако следует иметь ввиду, что наряду с абстрактными работами Пикассо на протяжении всего своего долгого творческого пути писал сугубо реалистические портреты. В особенности это относится к близким людям, таковы, например, портреты жены — русской балерины Ольги Хохловой, сына Поля (рис. 8.53),



коллекционеров и друзей-тореадоров.

В творчестве Пикассо всегда отражались политические события, но особенно заметный след оставила Гражданская война в Испании. В 1937г. он создал картину «Герника» (рис. 8.54),



посвященную памяти жителей этого испанского города, ставшего жертвой фашистской бомбардировки. Монументальное полотно похоже на агитплакат. Черно-серо-белые тона, отталкивающие изуродованные фигуры, нарисованные или вырезанные из газет, отдельные торчащие слова и буквы, похожие на крики. Все, что

изображено на картине, изуродовано и полуразрушено. Самого города на картине нет, в «Гернике» гениально воссоздана реакция человека, бессильного противостоять случившемуся.

В оккупированной Франции он принимал участие в движении Сопротивления, а после войны включился в борьбу за мир. Нарисованная им голубка стала эмблемой движения сторонников мира.

Пабло Пикассо постоянно выступал как иллюстратор классической и современной литературы. Он оформлял издания «Метаморфоз» Овидия, «Дон Кихота» Сервантеса, «Неведомого шедевра» Бальзака, комедий Аристофана и стихотворений П.Элюара. (См. также рис. 8.55, 8.56, 8.57, 8.58, 8.59, 8.60, 8.61, 8.62, 8.63.)

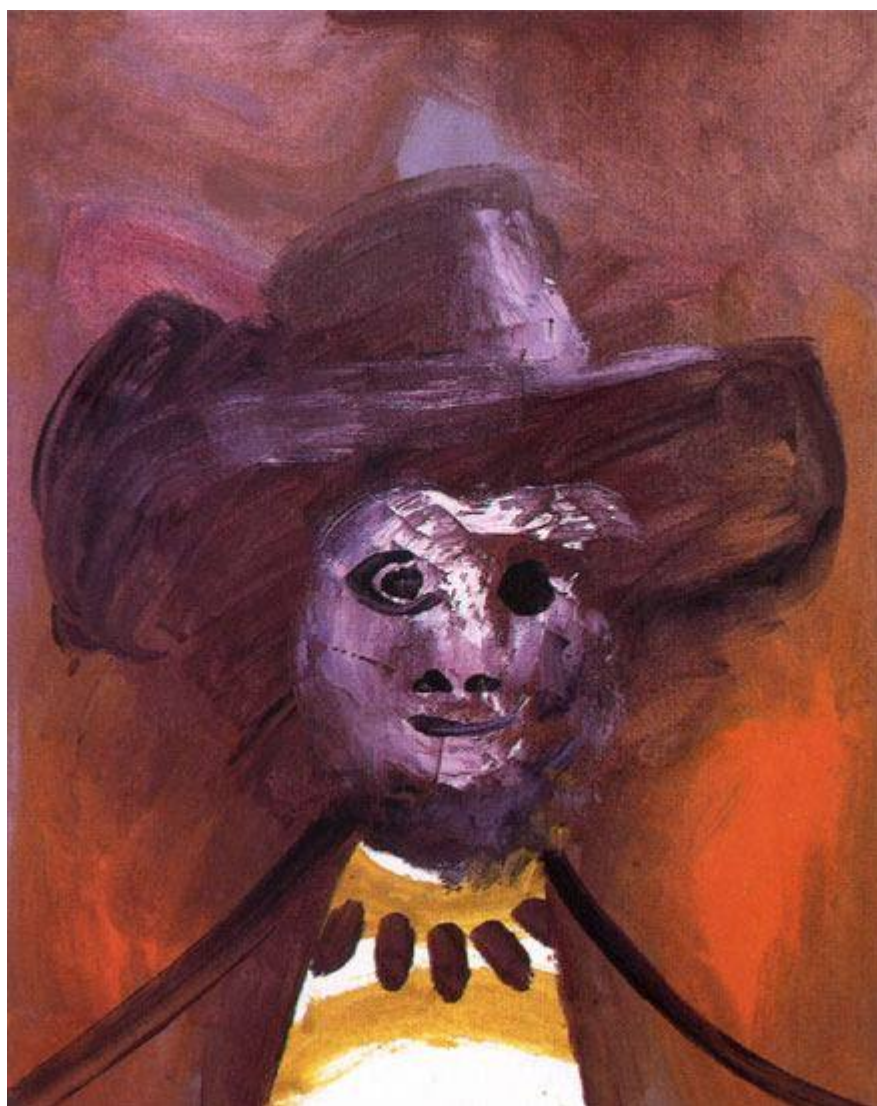


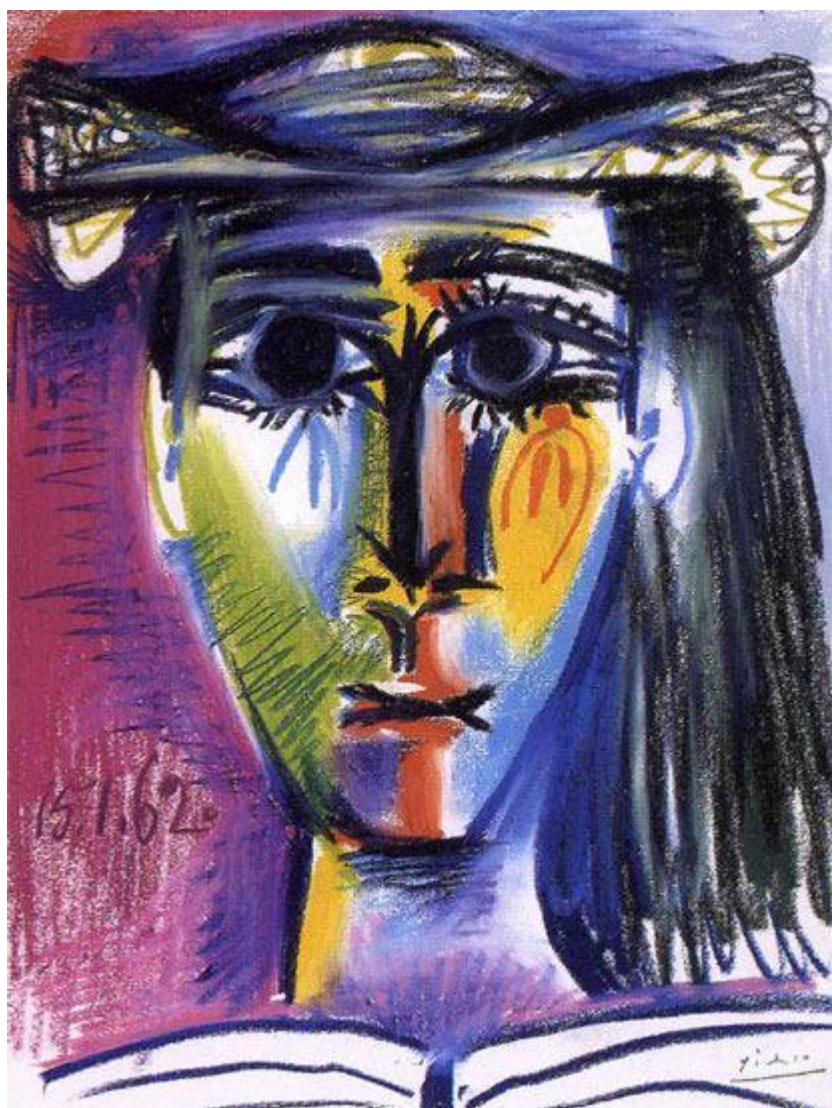


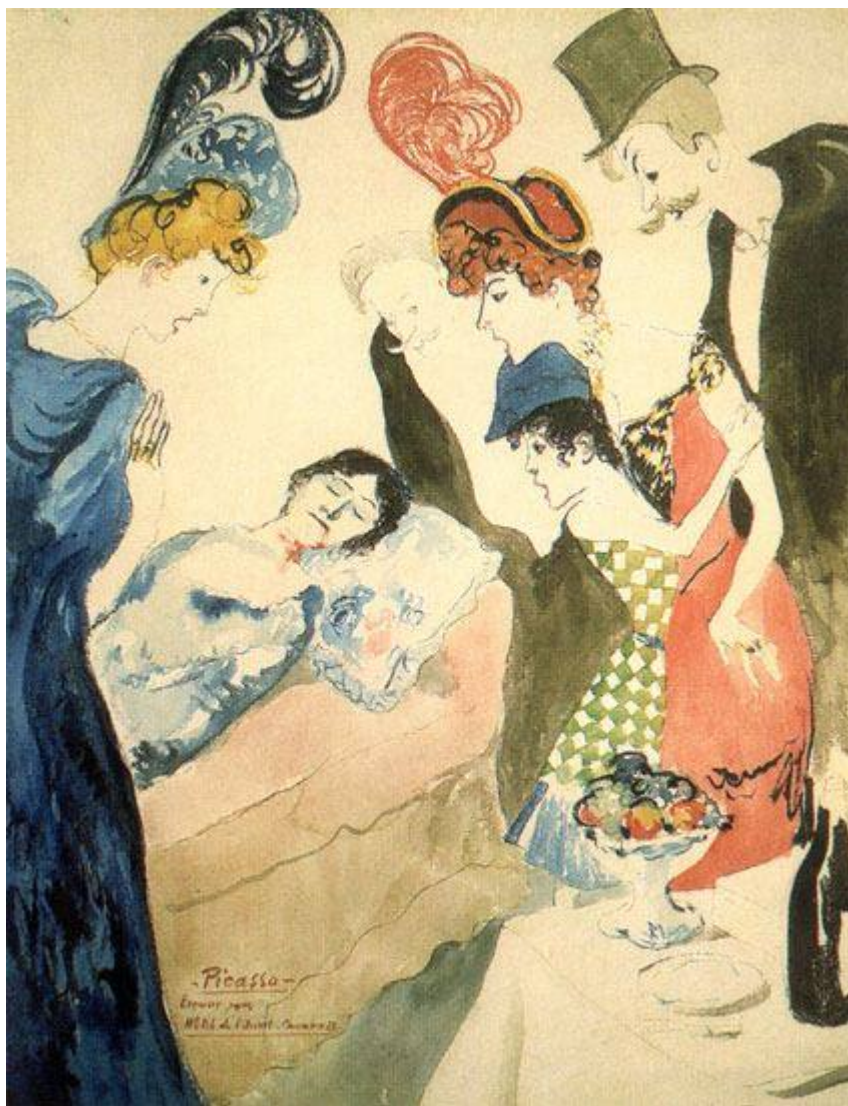












В период оккупации Парижа германскими нацистами французская культура переживает необычайный расцвет. Выходят в свет романы Ж.-П. Сартра и А. Камю. Их пьесы ставятся на самых престижных французских сценах. В поэтов национального масштаба вырастают вчерашние сюрреалисты Луи Арагон и Поль Элюар. В годы войны сочиняет сказку «Маленький принц» летчик Антуан де Сент-Экзюпери. Как политический публицист выступает в поддержку генерала де Голля Франсуа Мориак, автор семейных хроник «Клубок змей», «Тереза Дескейру», «Конец ночи». Продолжает сочинять криминальные истории о расследованиях комиссара Мегрэ Жорж Сименон. В изобразительном искусстве свои шедевры создают Пабло Пикассо и Фернан Леже.

В чем причина столь интенсивного расцвета французского искусства? Объяснение феномена очевидно: все деятели французской культуры были связаны с движением Сопротивления. Борясь с навязываемым французам фашистским режимом, писатели и журналисты, живописцы и деятели театра отстаивали национальные ценности, боролись за сохранение гуманистических традиций французской демократии.

Жан-Поль Сартр (1905—1980) приобрел известность в кругах французской интеллигенции как философ и прозаик в предвоенные годы, в период борьбы с фашизмом он становится одним из столпов Сопротивления, идеологом левой

интеллигенции, взявшей на вооружение концепцию экзистенциализма, разработанную и пропагандируемую им в публицистике, драматургии и прозе.

Сартр описал свое детство в повести «Слова» (1964), где он без прикрас изобразил ребенка, одержимого страстью к сочинительству и лицедейству. Заласканный матерью и дедом — ситуация несколько напоминает эпизод воспитания маленького Пуле в романе Мопассана «Жизнь», да и детские прозвища одинаковые — он вырастает эгоистом, который милостиво позволяет восхищаться им. Сартр безжалостен к себе, он строго судит себя за любой детский проступок, отчасти бравируя дурными наклонностями, как и Ж.-Ж. Руссо в своей «Исповеди».

Сартр после лицея продолжил образование в одном из самых престижных учебных заведений в Париже — Эколь Нормаль. Получив диплом, отслужив в армии, стажировался в Берлине, где и познакомился с экзистенциалистским учением Мартина Хайдеггера. Он преподавал философию в Гавре, публиковал философские эссе и новеллы.

Когда произошло вторжение германского вермахта во Францию, Сартр был мобилизован на фронт, попал в плен, откуда ему, к счастью, удалось вырваться. Неслучайно пленник станет архетипическим образом Сартра. В период оккупации писатель активно участвовал в антифашистском Сопротивлении, писал пьесы, читал и печатал лекции, которые объединил в сборник под названием «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946).

Основной пафос экзистенциализма как философии существования призван помочь личности преодолеть отчаяние одиночного бытия и сделать правильный выбор самого себя.

Упразднив идею Бога-творца, Сартр и его единомышленники предоставили человеку свободу быть самим собой. Но свобода — акцентируют экзистенциалисты — это прежде всего ответственность. Что такое человек? Это комочек плазмы во вселенной. Однако поступать всегда надо так, будто взоры мира устремлены на тебя. «Для экзистенциалистов — наставлял Сартр, — человек потому не поддается определению, что первоначально ничего собой не представляет. Человеком он становится лишь впоследствии, причем таким человеком, каким он делает себя сам».

Одно из ключевых понятий экзистенциализма — выбор. На протяжении всего своего существования человек выбирает себя, близких себе и антагонистов. У каждого есть свобода выбора, ибо человек осужден быть свободным, он отвечает за все свои свершения. Одна из задач литературы в этой связи — предостеречь от неправильного выбора.

Герой Сартра антибуржуазен. Он не приемлет буржуазные ценности и самый уклад жизни среднего класса. Об этом заявлено в романе «Тошнота» (1938). Его герой Антуан Рокантен — полная противоположность персонажам Бальзака или Стендаля. Он не стремится сделать карьеру. Как мелкий рантье он обеспечен, как интеллектual он удовлетворяет свои амбиции, занимаясь биографическими изысканиями о маркизе

Рольбоне, ставшем одной из жертв якобинцев. Штудирова источники в библиотеке, он время от времени совершает вылазки в провинциальный городок, где почтенные обыватели вызывают у него тошнотворное чувство своей спесью и заурядностью. Его общение с людьми происходит всегда по касательной: соприкоснувшись со случайным знакомым, коллегой, любовницей или возлюбленной, он тут же спешит отпрянуть прочь. Для сартровского героя свобода — синоним одиночества.

В сборнике рассказов «Стена» (1939) Сартр в беллетристической форме популяризировал экзистенциалистские идеи. Так, в рассказе, давшем название всему сборнику, воссоздан эпизод из Гражданской войны в Испании. Трое республиканцев, схваченных фалангистами, проводят свою последнюю ночь перед казнью. Автора не занимает политический смысл события, он исследует поведение человека в пограничной ситуации между жизнью и смертью. Скрупулезно воспроизводится смена психологического состояния и физиологических ощущений каждого. Страх, отчаяние, боль, ненависть к палачам и брезгливое равнодушие к сокамерникам постепенно сменяются апатией. Перед лицом смерти бытие в представлении Пабло, от лица которого ведется рассказ, ничто иное как абсурд. Бессмысленность бытия освобождает героя от морали. Чтобы сохранить себе жизнь, он идет на сговор с врагами. Правда, предательство его поначалу представляется мнимым. Он пускает ищеек по ложному следу, не зная, где прячется командир отряда. Но оказывается, что Пабло назвал то самое место, где его друга и схватили. В финале — апофеоз абсурда как главного закона бытия. Страх сменяет смех от отчаяния и горечи. Человек оказался в тупике.

В рассказе «Герострат» из того же сборника Сартр сосредотачивает внимание на персонаже, к которому больше всего подходит определение «никакой». Он, как и герой романа Камю «Посторонний», написанного несколько позже, чужой среди людей. У него нет никаких контактов с соседями, сослуживцами и женщинами. Отчужденность превращается в ненависть. Вооружившись револьвером, он расстреливает случайных прохожих на улице, самоутверждаясь через насилие. Современный Герострат полагает, что совершенное им преступление прославит его хотя бы на какое-то время.

Рассказ Сартра может показаться надуманным, а ситуация — следствием патологии. Однако не следует забывать, что рассказ написан накануне Второй мировой войны, когда тысячи новоявленных геростратов, совершая убийства ни в чем неповинных людей, получали награды и почести.

В годы войны Сартр активно выступает как драматург.

В аллегорической пьесе «Мухи», написанной на сюжет эсхилловской «Орестеи», жителей Аргоса от полчища кусающих мух должен освободить сын Агамемнона. Кара жителям Аргоса ниспослана за убийство царя. Они смирились как с преступлением, так и с наказанием. Жители Аргоса пассивны, им все равно, свобода или угнетение, они притерпелись к мухам, выполняющим в пьесе гротескную роль эриний. Орест — мститель, Орест — освободитель, но героизм Ореста — это еще одно кровавое насилие.

В пьесе «Мертвые без погребения» Сартр чередует сцены, где зритель видит то арестованных подпольщиков, то полицейских, сотрудничающих с гитлеровцами. Идея пьесы Сартра декларативна: узники и охранники равно не свободны, и еще вопрос, кто кого охраняет. Но Сартр для доказательства допускает силлогизм, внешне все выглядит именно так, но не стоит забывать, что заключенным грозит казнь, а полицейские вернутся к себе домой.

В послевоенные годы в Париже, в Риме, в Лондоне и Москве ставились философские драмы Сартра «Только правда», «Почтительная потаскушка», «Затворники из Альтоны». Сартр создавал проблемные и остроактуальные драмы. «Затворники из Альтоны», которую экранизировал итальянский режиссер Витторио де Сика, была особенно популярна в 60-е гг.

Действие ее происходит в пригороде Гамбурга Альтоне в семействе Герлахов, которому принадлежит мощная судостроительная фирма, где занято сто тысяч рабочих.

У старого Герлаха своя жизненная философия — строить во что бы то ни стало и этим служить своему правительству, а кто в нем (пусть даже выскочка Гитлер), какова его политика — не суть важно. Таково своеобразное понимание жизненного долга. Герлах самокритичен, уязвимость его жизненных принципов для него очевидна, но преступную ложь надо запрятать поглубже, потому так искусно разыгрывается им трагифарс мнимой гибели старшего сына. Атмосфера в доме Герлахов нагнетается, зритель ждет неизбежного появления добровольного узника — Франца фон Герлаха.

Пятнадцатилетнее затворничество бывшего офицера гитлеровского вермахта — идейный стержень пьесы. Ситуация в общем-то искусственная. Главная причина самоизоляции — нежелание участвовать в современной жизни, попытка сохранить в памяти разрушенную послевоенную Германию. Франц — безумец, но он лишь играет в безумие, стремясь избавиться от своего слишком трезвого сознания, от памяти, от войны.

Франц знает за собой страшную преступную вину, но он не признает право судить его за официальными властями, которые виновны не меньше него. Отсюда и возникает множественность этого сложнейшего образа: Франц сам для себя обвиняемый, судья и защитник, сам узник и сам тюремщик.

Семейство Герлахов невольно сравниваешь с клубком змей: все ненавидят друг друга, но теснее прижимаются друг к другу, чтобы жалить. Общность вины связывает их. Франц любит и ненавидит отца, ощущая себя его двойником, — ведь все, что совершал Франц, провоцировал его отец.

В годы войны и в последующие десятилетия интеллигентам сартровский экзистенциализм импонировал тем, что отстаивал право каждого оставаться внутренне свободным.

Сартр обладал огромным авторитетом, но массовый успех сопровождался явным упрощением восприятия его философии и творчества. Писатель умел регулярно привлекать к себе внимание. Сартр пропагандировал творения писателей-маргиналов,

будь то злосчастный маркиз де Сад или вчерашний воришка Жан Жене, демонстрируя тем самым собственное вольномыслие. Когда ему в 1964г. присудили Нобелевскую премию, он от нее отказался, поставив себя выше авторитетной награды. Когда в Сорбонне в 1968г. начались студенческие волнения, Сартр появился на баррикадах и призывал молодежь к ниспровержению буржуазного строя.

Сегодня творчество Жана-Поля Сартра, утратив былую актуальность, воспринимается как классика двадцатого столетия. И только.

Альбер Камю (1913—1960) — единомышленник и оппонент Сартра. Разделяя общие положения экзистенциалистской доктрины, Камю в отличие от Сартра отрицательно относился ко всякого рода революционным выступлениям и резко осудил его попытку найти общий язык с коммунистами и разного рода леваками. Сартр дважды приезжал в нашу страну, где его с почетом принимали, — Камю отказывался от визита в Советский Союз, который представлялся ему оплотом тоталитаризма. Не менее критично он относился и к странам Запада, где, по его мнению, свобода личности подавлена капитализмом.

Камю происходил из бедной семьи, детство его прошло в Алжире; там он закончил университет, увлекаясь философскими трудами Кьеркегора, Шестова, Шпенглера. Камю — знаток Достоевского, по мотивам романа «Бесы» им была написана пьеса, которая и сегодня ставится на разных сценах мира.

В 1938г. Камю вступил в Компартию, через год вышел из нее. В предвоенные годы он публиковал новеллы, статьи по проблемам философии. В период оккупации Камю включился в деятельность антифашистского подполья, редактировал газету «Комба» («Борьба»).

В трактате «Миф о Сизифе» (1942) он утверждал абсурдность человеческого бытия. «Пролетарий богов Сизиф» осужден втаскивать на гору камень, который тут же катится вниз. Сизиф обречен делать это бесконечно. Камю увидел в этом модель человеческого поведения: достигнуть цели невозможно, но следует выполнять свое предназначение без надежды на успех.

Альбер Камю в публицистике и творчестве выступал против бунтующего человека, который был для писателя синонимом террориста. Насилием мир не изменить, но и государство не вправе карать того, кто нарушает его законы. В эссе «Размышления о гильотине» он утверждал: «Приговорить человека к высшей мере наказания — значит решить, что у него нет ни малейшего шанса искупить свою вину».

Эта мысль положена им в основу первого романа «Посторонний» (1942). Снова перед нами «никакой человек», ведущий существование на физиологическом уровне; среди себе подобных он абсолютно чужой в силу атрофии чувств. Мерсо совершает немотивированное преступление — стреляет в араба, с которым произошла пустяковая стычка. Преступник по логике автора является жертвой общества, которое более бесчеловечно, чем тот, кого оно судит. Между тем в Мерсо неотвратимость гильотины пробуждает человеческие чувства, он пытается сопротивляться напору прокурора и

судей, хотя бессилён их опровергнуть. На смерть очеловеченный Мерсо идет с тупым безразличием.

«Чума» (1947) — один из самых знаменитых романов XX в., текст открывается знаменательной фразой: «Любопытные события, послужившие сюжетом этой хроники, произошли в Оране в 194... году». Итак, сразу завязка: Оран охвачен эпидемией чумы. Первым признаком смертельной болезни стали дохлые крысы, затем — умирающие люди, десятки, сотни, тысячи. Сначала власти не хотели замечать бедствия, но город пришлось изолировать от внешнего мира и начать безнадежную борьбу с чумой. Романист сосредоточен на исследовании различных моделей поведения. Криминальные элементы радуется беда, потому что угроза смерти уравнивала их с законопослушными гражданами. Заезжий журналист пытается вырваться из карантина, он, дескать, неместный. Однако и ему суждено стать пленником чумного города, в котором нет чужих, все в одинаковом положении.

Священник бичует граждан Орана за их грехи, которые вызвали кару Господню. Но когда человек оказался в земном аду, ад небесный уже не так страшен.

Позиция самого автора совпадает с поступками главного героя доктора Бернара Риэ, который первым поставил диагноз и возглавил отряд по борьбе с чумой. Он лучше других понимает, что победить чуму нельзя, но можно облегчить страдания умирающих и их близких. Он действует без надежды на успех, но бороться с чумой велит ему долг врача и человека.

Чума отступила, город возликовал. Возрадовались все кроме доктора Риэ: «Ибо он знал то, чего не ведала ликующая толпа и о чем можно прочесть в книжках, — что микроб чумы никогда не умирает...»

Повествование носит аллегорический характер. У первых читателей романа чума ассоциировалась с нацизмом. Но чума — знак большой беды, которая возникает на путях развития человеческой цивилизации. Камю учил побеждать отчаяние.

При всей условности ситуации и характеров Жан-Поль Сартр и Альбер Камю остаются реалистами, моделировавшими реальность в соответствии с философскими представлениями.

Атаки на реализм начались вскоре после войны, их повели писатели тогда малоизвестные да и не стремившиеся к успеху, предпочитавшие элитарность популярности. Так возникли два знаменательных явления во французской культуре второй половины столетия: «новый роман» и «драматургия абсурда».

Натали Саррот (1900—1999) — одна из создательниц «нового романа». Ее настоящая фамилия — Черняк. Наталья Ильинична родилась в Иваново-Вознесенске в семье единственного еврея в городе, — как она любила шутить. Она прожила в России несколько лет, русский язык не забыла до глубокой старости. Хорошо зная русскую историю, она всегда интересовалась тем, что происходит в нашей стране, несколько раз приезжала к нам.

Писать начала рано, но ее рукописи не сразу становились книгами, которые читатели плохо понимали: написаны они, казалось, слишком заумно. В текстах Н. Саррот отсутствовали персонажи, события, даты и местный колорит в привычном понимании. Читателю полагалось быть чрезвычайно внимательным, даже въедливым, чтобы разобраться, о чем идет речь. Слышались только голоса, невесть кому принадлежащие. Уместно сравнить ее произведения с известным эпизодом из романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари», когда Эмма и Родольф объясняются в любви среди шума и говора на сельскохозяйственной выставке. Автор «нового романа» также часто использует монтаж отрывочных случайных фраз, которые к тому же не произносятся вслух, а вырваны из прихотливого потока сознания.

Н. Саррот ввела в оборот термин «тропизм», заимствованный из естественных наук и означающий реакцию организма на внешние раздражители. Писательница стремилась зафиксировать душевные движения, которые предшествуют словесным откликам на воздействие окружающей среды и ее обитателей. При этом ее интересует не столько индивидуум, сколько личность вообще.

Писательница всегда помнит о том, что «мысль изреченная есть ложь», потому ставит перед собой непосильную задачу передать в словесном потоке истину, которую сам персонаж старательно скрывает. Обнаружить мысль и событие удастся только тому, кто глубоко проникнет в подтекст «нового романа».

Тематика «нового романа» нередко связана с литературным процессом. Так, в романе «Планетарий» писатель-дебютант Ален Гимье мечтает об успешной карьере, рассчитывая не столько на свой талант, сколько на влиятельных покровителей. Содержание романа: мечты, чаяния, иллюзии, овладевшие Аленом и его женой, мечтающими о славе и комфорте.

В романе «Золотые плоды» (1963) ведется дискуссия по поводу несуществующего, но якобы написанного знаменитым писателем Жаком Брейе романа «Золотые плоды». Н. Саррот имитирует интеллектуальную эквилибристику интеллигентов, каждый из которых старается как можно более оригинально высказаться по поводу неведомого шедевра. В «Золотых плодах» речь идет о невозможности обрести свободу высказывания, так как гнет чужих суждений неизбежно подавляет личность.

Красноречиво название романа «Говорят глупцы» (1976). Банальная мысль, которая в тексте не озвучена, обсуждается, оценивается, оспаривается и из трюизма превращается в нечто оригинальное, по мнению профанов.

Писательница на протяжении всей своей жизни интересовалась политикой, но не касалась ее в своем творчестве. В ее романах нет места и социальным катаклизмам. Исключение до некоторой степени составляет лишь роман «Вы слышите их» (1972), явившийся иносказательным откликом на студенческие волнения 1968 г., о которых, впрочем, напрямую не говорится. Ситуация такова. После приема, состоявшегося в старинном особняке, его старый хозяин вместе с давним приятелем поднимается к себе

наверх в кабинет. Все пространство романа ограничено его стенами, а структурообразующим элементом становится диалог двух давних собеседников. Точнее, это преимущественно монолог хозяина, потому что он повторяет (репродуцирует!) реплики гостя. Речь идет о коллекционировании разного рода раритетов восточного искусства. Найти в куче рухляди диковинку, отреставрировать ее означает не просто присвоить ее, а вернуть человечеству. Оба старика подолгу разглядывают странного мифологического зверя, пытаются разгадать, что он символизирует.

А между тем в неспешную тихую беседу постоянно вторгаются голоса снизу. Это дети хозяина или внуки и их друзья, почувствовав себя вольготно без старого господина, всю веселятся. То и дело слышится смех, хихиканье, хохот. Уж не над ними ли они потешаются или даже глумятся? Старик-хозяин успокаивает себя, оправдывая их резвость молодостью, жизнерадостностью, всем, что свойственно юности. Они имеют право на безудержные забавы, но все-таки обидно, что они так развеселились без него. Кажется, они потешаются над ним. Вы слышите их? — то и дело повторяет хозяин, обращаясь к гостю и, наверное, к читателю, испытывая неизъяснимую тревогу.

В молодежной контркультуре писательница справедливо заметила угрозу традиционным ценностям мировой культуры. Но не поддаваясь панике, подобно своему герою, она подчеркнула неизбежность перемен, которые продиктованы бесшабашной дерзостью молодого поколения.

Натали Саррот прожила долгую жизнь. На склоне лет она написала книгу о детских годах в России «Детство» (1983). Она припомнила и старую няню, и обстановку русского дома, и разговоры взрослых о революции. Но больше всего памяты ей русские книги, прочитанные в детстве. Она рассказывает, как было придумано домашнее лото, в котором на карточках стояли не цифры, а названия любимых книг: «Отцы и дети», «Записки охотника», «Анна Каренина», «Крейцерова соната».

Н. Саррот признали во всем мире, что, впрочем, отнюдь не доказывает, что ее книги стали популярны. Их не столько читают, сколько изучают, комментируют, анализируют, истолковывают. Тексты ее в этом плане — благодатная почва для исследователей. Подводя итог, следует подчеркнуть, что жизнь повторяет литературу: то, о чем она писала, с ней и произошло.

Эжен Ионеско (1909—1994) — зачинатель абсурдизма во французской драматургии.

Однако зададимся вопросом: почему Гамлет притворяется безумцем? Вряд ли оттого, что опасается стать жертвой своего кровожадного дядюшки Клавдия. Безумие принца Датского — это реакция на абсурдность и жестокость мира, в котором он оказался. Мир безумен, потому следует притвориться полностью соответствующим реальности. И Гамлет перед Полонием разыгрывает маленький спектакль, в котором

алогизмов не меньше, чем у того же Э. Ионеско в трагикомедии «Король умирает» (1962), посвященной президенту де Голлю.

Так что же, Шекспир — родоначальник театра абсурда? Эжен Ионеско в этом был абсолютно уверен, но он ошибался: абсурдизм изначально присущ искусству. Нелепости и ляпсусы всегда помогают постичь истину, увидеть в необычном ракурсе то, к чему давно привыкли.

Премьера «Лысой певицы» состоялась в Париже 11 мая 1950 г. Это был дебют мало кому известного профессора Сорбонны румынского происхождения, защитившего диссертацию «О мотивах страха и смерти во французской поэзии после Бодлера».

Успех «Лысой певицы» был скандальным, никто ничего не понял, но смотреть постановки абсурдистских пьес становилось постепенно хорошим тоном.

В антипьесе (таково жанровое обозначение) никакой лысой певицы нет и в помине. Зато есть английская чета Смитов и их сосед по фамилии Мартин, а также служанка Мэри и капитан пожарной команды, случайно заглянувший на минуточку к Смитам. Он боится опоздать на пожар, который начнется во столько-то часов и сколько-то минут. Еще есть часы, которые бьют как им заблагорассудится, что, по-видимому, означает, что время не потеряно, его просто не существует, каждый пребывает в своем временном измерении и несет соответственно окопелесу.

У драматурга несколько приемов нагнетания абсурда. Тут и путаница в последовательности событий, и нагромождение одних и тех же имен и фамилий, и незнание супругами друг друга, и рокировка хозяева—гости, гости—хозяева, бесчисленное повторение одного и того же эпитета, поток оксюморонов, явно упрощенное построение фраз, как в учебнике английского языка для начинающих. Словом, диалоги по-настоящему смешны.

Одна из основных проблем антипьесы — лингвистическая. Э. Ионеско исходит из того, что личность прежде всего обладает индивидуальной речью, утрата языка, замена его клише приводят к разрушению личности. Персонажи театра абсурда вследствие этого манекены. В «Лысой певице» — по признанию автора — сквозь абсурд и нонсенс, сквозь словесную неразбериху, несмотря на смех в зале, можно понять драму всего языка. «Я бы даже сказал, — продолжает Э. Ионеско, — что в конце концов язык взрывается среди молчаливого непонимания, взрывает тишину, разбивает ее, чтобы возникнуть заново в ином виде. В виде более ясного языка, который дошел до предела, до края тишины».

В абсурдистских пьесах катарсис отсутствует, любую идеологию Э. Ионеско отвергает, но пьесы были вызваны к жизни глубокой тревогой за судьбы языка и его носителей. Пафос «Лысой певицы» и последующих его творений в том, чтобы зритель «словесный сор из сердца вытряс» и отторгал всякие шаблоны — поэтические, философские, политические как опасные средства нивелировки личности.

Премьера самой репертуарной пьесы «Стулья» Э. Ионеско, жанр которой автор определил как фарс-трагедию, состоялась в Париже в театре «Ланкри» в 1951 г.

Старик по профессии, скорее всего, консьерж, привык лебезить перед знатью и богачами. Чета обитает где-то на самом верху дома, но верх — только в буквальном смысле, а так-то они в самом низу социальной иерархии. Символика лестницы обыгрывается в тексте не раз. На исходе бытия Старик со Старухой уязвлены, что жизнь прожита не так, как мечталось. Потому они продолжают грезить, и фантазия оттесняет реальность, начинается главное в трагифарсе — игра воображения.

Консьерж распахивает дверь своих роскошных апартаментов, к ним пожаловали многочисленные гости: «именитые, даровитые, владельцы, умельцы, охранники, священники, химики, музыканты, президенты, делегаты, спекулянты, хромоножки, белоручки» etc. С ними хозяева вступают ежевечерне в манерный диалог, прерываемый всякого рода оскорблениями и неизбежным скандалом на пустом месте.

Комическая драма «Урок» (1954) — пьеса довольно незамысловатая, но в ней по мере обострения конфликта и нарастания действия происходит модификация жанров. Начинается все как в добротной реалистической пьеске: приходит ученица к старому учителю-репетитору, чтобы он подготовил ее к экзамену. Сухонький старичок с седой бородкой, в черной ермолке и пенсне на злодея не похож. Напротив, перед нами типичный учитель. Правда, несколько смущает тревожное поведение служанки, которая от чего-то предостерегает старичка. Еще непонятно, чему он учит. Кажется, всему сразу: и грамматике, и математике. Урок откровенно комедийен, потому что ясно: учитель — невежда, а ученица — тупица.

От ярости и гнева учитель превращается в садиста, а когда Служанка в финале сообщает, что сегодня произошло сороковое убийство, зрители постигают, что попали в триллер, тем более что на пороге сорок первая жертва.

Эжен Ионеско искусно манипулирует жанрами, виртуозно превращает страшное в смешное, делая очевидной мысль пьесы: школа убивает личность. Но автор заставляет взглянуть на увиденное более широко, в пьесе фабула демонстрирует движение от дидактики к диктатуре. Учитель — маньяк, вообразивший себя сверхчеловеком, ибо он в силу своей профессии привык смотреть на учеников сверху вниз. Он требует от них безусловного подчинения, а ослушников жестоко карает.

При всей условности театра абсурда он насквозь политизирован, что особенно убедительно доказывает самое значительное создание Эжена Ионеско «Носорог» (1959).

Если в газете в отделе происшествий появляется заметка, в которой говорится, что толстокожее животное в воскресенье на площади при скоплении людей растоптало кошку, надо ли этому верить?

Многие до поры до времени сомневаются. Но вот с грохотом промчался один носорог, затем другой, потом третий... Вскоре начинается массовое озверение людей, что является, с точки зрения автора, следствием того, что законы морали заменены законами джунглей. Но легко ли остаться человеком, когда вокруг одни носороги? Эжен Ионеско, подобно экзистенциалистам Ж.-П.Сартру и А. Камю, исследует

поведение человека в экстремальной ситуации, когда абсолютное большинство людей подчиняется обстоятельствам и только одиночка находит в себе силы для внутреннего противостояния. Э. Ионеско верит в силу слабых, его Беранже, персонаж нескольких пьес, в «Носороге» заурядный и беспомощный в обыденной жизни человек идет один против всех. В финальном монологе, преодолевая отчаяние, он кричит: «Один против всех! Я буду защищаться, буду защищаться! Один против всех! Я последний человек, и я останусь человеком до конца! Я не сдамся».

Кто одинок — тот сильнее всех. Таково кредо автора и героя.

Особенностью пьес Э. Ионеско является то, что они как бы зашифрованы. Иногда они трудно поддаются разгадке, с «Носорогом» же все понятно: в драме речь идет о фашизме.

Драматургия Эжена Ионеско заняла видное место в литературном процессе и в репертуаре французского и мирового театра. (См. рис. 8.64, 8.65, 8.66).





От «нового романа» и «театра абсурда» до постмодернизма один шаг.

Термин «постмодернизм» ввел в оборот Жан Франсуа Лиотар первоначально применительно к истории. Усомнившись в идее прогрессивного развития рациональности и свободы, он справедливо заметил, что периодически человечество делает шаги назад, что находит самое непосредственное отражение в искусстве. Так, постмодернизм в архитектуре характеризует «изобилие цитат-элементов, заимствованных из предшествующих стилей и периодов, как классических, так и современных; недостаточное внимание к окружению и т.д.». Нетрудно заметить, что эти признаки вполне применимы и к новейшей литературе.

Тотальное цитирование, присущее постмодернизму, вскрывает одну из сущностных установок современного общества. Цивилизация, породившая всепроникающие средства массовой коммуникации, сделав рядового потребителя телевизионной и компьютерной продукции разносторонне информированным, приучила воспринимать текущие события не в их непосредственной ипостаси (да это и невозможно в большинстве ситуаций), а через репродукцию, — то есть через телевизионную картинку. Речь политика или религиозного проповедника слышат не многие, но она транслируется, то есть включается в определенный информационный контекст или помещается на газетную полосу, но неизбежно вступает во взаимодействие с соседним текстом или изображением.

Современный потребитель информации мир воспринимает исключительно через репродукцию. Можно выразить это иначе: все мы живем в мире ксерокопий. Например, узнавая об актах насилия в Косове или на Бали, телезритель их воспринимает через целую систему посредников с неизбежными искажениями. Цитата в постмодернистском мировосприятии — язык реальности, а затем уже реальный язык искусства, а не прихоть художника.

Другой фактор, способствующий широкому распространению постмодернизма, объясняется тем, что он включается в более широкое философское понятие, возникшее на исходе второго тысячелетия, когда говорить о конце света — дурной тон, а о конце истории (входит в обиход понятие постистория) — широко принято. Применительно к нашей стране постмодернизм ассоциируется с постсоветским периодом.

Но что такое постмодернизм, какое определение ему подобрать? Это сделать одинаково легко и невозможно. Проще всего сказать: постмодернизм — это явление в искусстве, пришедшее на смену модернизму и вступающее в полемику с направлениями традиционными и донныне существующими в литературном процессе, будь то соцарт, критический реализм или модернизм. По отношению к ним постмодернист поступает как капризный наследник, который находится в оппозиции к предкам, пародируя привычные приемы, переиначивая сюжеты, окарикатуривая героев, дезавуируя идеи. Постмодернист — пересмешник.

Суть, по-видимому, в том, что постмодернизм отражает не действительность, а предшествующую литературу, в этой связи смысл творческого акта писателя или художника в самовыражении через общепринятые художественные ценности, которые вовсе не уничтожаются, но подвергаются сомнению. Постмодернист поступает точно так же, как в прежние времена футурист или экспрессионист. Средством воздействия на публику становится эпатаж, а скандал — лучшая реклама. Отсюда равнодушие к этическим оценкам, интерес к маргиналам (Ч. Буковский, Э. Уорхолл), снятие всех словесных табу (Ч. Буковский), алогизм (Т. Пинчон). Но самое главное: обращение не к самой действительности, а создание всякого рода римейков. Это имеет глубокие социально-философские причины. Прежде всего постмодернист полагает, что сама действительность непостижима.

Использование предшествующих текстов и произведений изобразительного искусства новаторами практиковалось всегда. Томас Манн многое заимствовал у Гёте, Пабло Пикассо у Эль Греко, Веласкеса и импрессионистов. Примерам нет числа, но у постмодернистов присвоение возведено в принцип.

В Австрии и других странах немецкого языка довольно популярен Петер Хандке (род. 1942) — поэт, публицист, драматург и прозаик, лауреат многих литературных премий, в том числе имени Франца Кафки, чье воздействие сказалось на его творчестве. В 1966 году на собрании «Группы 47», происходившем в Америке в городе Принстон, никому до того времени не известный Хандке выступил с обвинениями в адрес знаменитых западногерманских писателей в беллетристичности, дидактике,

попытке навязать читателю свои жизненные представления. Главным изъяном немецкоязычной литературы он считал отсутствие у каждого из авторов собственного стиля. Ему предстояло доказать, на что он сам способен. Первые опусы Хандке шокировали и создавали критикам благодатную почву уличать экспериментатора в бессмысленности. Вот характерный образчик его раннего стихотворчества:

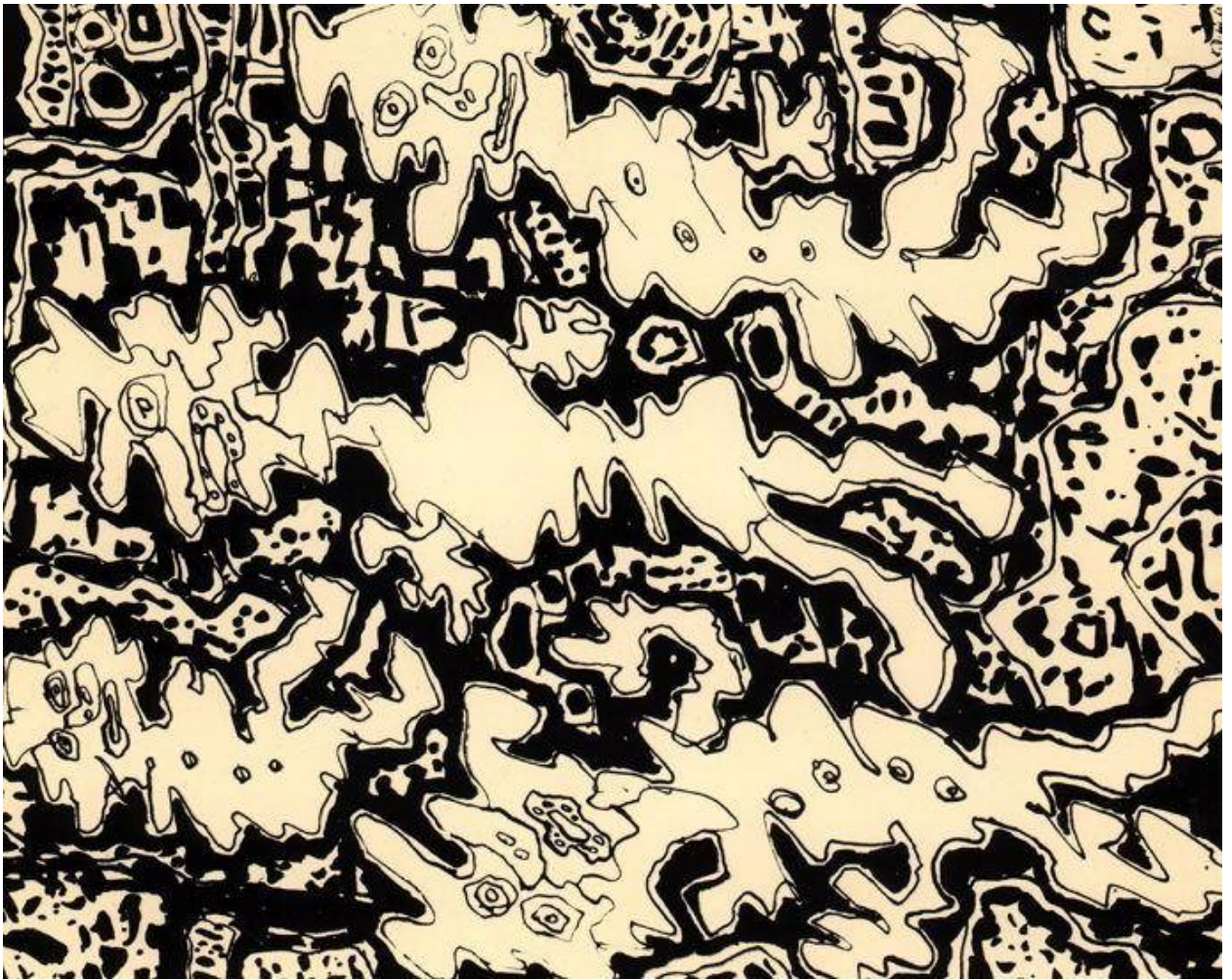
*поступки — это своего рода альтернатива словам
так же как я альтернатива ему
или как мы альтернатива унижению
или как ты альтернатива пустой квартире
опять-таки слова, как говорят,
такая же альтернатива мышлению
как переговоры альтернатива войне
или как чувство реальности альтернатива
безотчетной затее
или как средство для уничтожения вредителей
альтернатива колорадскому жуку...*

Разумеется, молодой авангардист игнорировал знаки препинания, прописные буквы, используя в качестве альтернативы шрифты.

Стихи П. Хандке подобны коллажам Энди Уорхолла. Если знаменитый мастер поп-арта бесчисленное множество раз повторяет какой-либо знаковый образ массовой культуры (консервную банку, открытку с фотографией кинодивы), то Хандке нанизывает фразы, варьирующие лексические шаблоны. В том и другом случае происходит уничтожение посредством умножения. Хандке дискредитирует стереотипы массового сознания, полагая, что язык рекламы, уличный сленг, обывательские расхожие прописные суждения грозят языку гибелью.

Применительно к изобразительному искусству термин постмодернизм используется не столь широко. Однако поп-арт (от англ. popular art — популярное массовое искусство) — чрезвычайно близок по материалу и приемам постмодернизму. (См. также: рис. 8.67, 8.68.





Энди Уорхолл (1928—1987) воспроизводил в технике шелкографии, раскрашивая яркими акриловыми красками, не только портреты Мэрилин Монро, Элвиса Пресли, Ленина, Мао Цзэдуна и даже Германа Гессе, но и полотна великих мастеров, например, «Тайную вечерю» Леонардо. Хотя главное, конечно, — это этикетки консервов, которые он, варьируя, повторял множество раз. Кстати, не столь широко известен факт, что Уорхолл не только копировал рекламу, но и написал серию портретов тех, кто отравился рекламной продукцией.

Создания Уорхолла не столь элементарны, как может показаться.

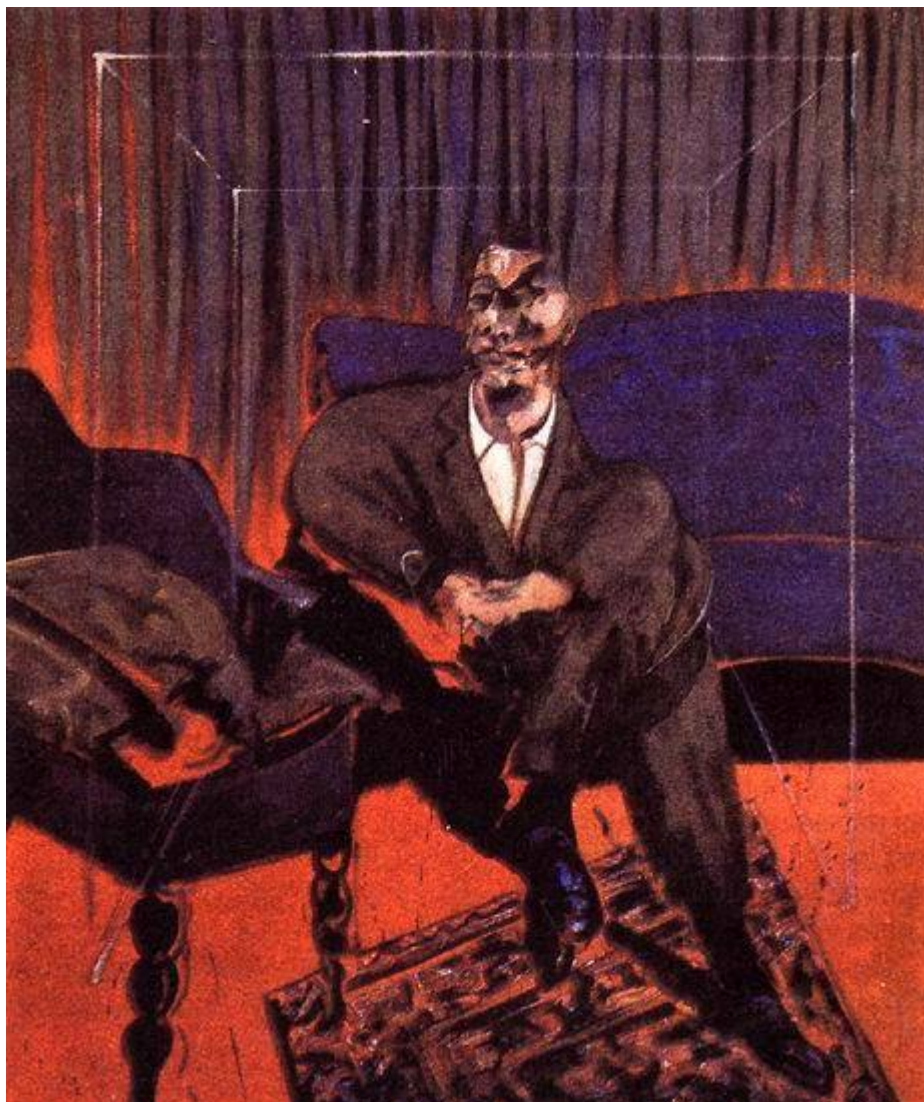
Он пытался убедить зрителя, что вещи и машины — господствующая каста в современной цивилизации, что мир переполнен взбесившимся ширпотребом. Натурально фиксируя одну и ту же консервную банку или повторяя одно и то же лицо популярной актрисы, он приручал и заклинал все то, что беспрерывно вело атаку на интеллект. Вместе с тем массовое он возвел в ранг элитарного, заставив без презрения взирать на окружающий вещный мир. В обществе, где нет идеалов, он рисовал идолов, одним из каковых стал он сам.

Самый любопытный феномен постмодернизма — превращение аутсайдера в классика. Так случилось с Джексоном Поллоком, превратившим создание полотна в ритуальное действие, заключавшееся в энергичном разбрызгивании краски, а иногда

тело мастера заменяло ему кисть. Он достиг известности, но покончил жизнь самоубийством.

Фрэнсис Бэкон (1909—1992) — прославленный английский живописец, судьба которого влекла его up and down и снова up. Потомок и тезка знаменитого ренессансного философа, он вел беспорядочный богемный образ жизни. Долгие годы его преследовал страх, вызванный реальными и мнимыми опасностями. В своих работах он зачастую создавал вариации шедевров прошлого. Таков набросок на тему картины Веласкеса «Портрет Папы Иннокентия XX» и серия портретов Ван Гога. Ф. Бэкон нередко вклеивал в свои картины фрагменты реальных предметов и репродукции с классических шедевров.

Он общался с бродягами и наркоманами, завсегдатаями лондонских пабов самого последнего пошиба. Он рисовал их портреты, в окружении вещей скрученных, изуродованных, кроваво ржавых. Он написал портрет своего друга Джорджа Драйера, восседающего на унитазе. Тем не менее Ф. Бэкон завоевал успех не эпатажем, а мастерством, потрясающей изобретательностью, трагическим восприятием жизни (рис. 8.69). Его называли певцом агонии.



24 октября 1972 года состоялась его триумфальная выставка в Париже. В этот день его друг, не раз изображенный на картинах, перерезал себе горло в туалете парижского отеля.

Сравнительно недавно одна из работ Ф. Бэкона продана за 5,5 млн. долларов. В 1989г. выставка английского гениального маргинала с успехом прошла в Москве.

Постмодернистские тенденции в изобразительном искусстве сказываются в том, что акцент делается на творческом процессе, а не его результате.

Широкое распространение получают инсталляции, или объекты, представляющие собой особым образом скомпонованный набор разнородных предметов. Но останутся ли они в истории искусства или окажутся однодневками?

Постмодернизм как эстетическая концепция имеет широчайший диапазон. Однако по-настоящему значительных произведений создано не так уж много.

Заметным явлением литературного процесса конца века стал роман Патрика Зюскинда (род. 1949) «Парфюмер»(1985), переведенный на десятки языков, в том числе и на русский. Успех романа у читателя — массового и элитарного — был воистину сенсационным, тогда как о самом авторе мало что известно. Интервью он не давал, текст не комментировал. Его перу принадлежат, помимо романа, новеллы «Голубка», «Поединок», «История господина Зоммера», пьеса «Контрабас». Непроницаемая личная жизнь мастера подогревает интерес к его творчеству, впрочем, «Парфюмер» остается его непревзойденным шедевром.

Название романа «Das Parfum» — духи, аромат, но переводчица Э. Венгерова поступила верно, переведя его как «Парфюмер», ибо содержание романа — таинственная судьба гениального парфюмера Гренуя, якобы жившего в первой половине XVIII века. Хотя в тексте и упоминаются некоторые исторические события (Гренуй родился в 1738 году, а умер незадолго до взятия Бастилии), но история в биографии персонажа особой роли не играет.

Сын рыбной торговли Жан-Батист Гренуй, в отличие от четырех предыдущих ее младенцев, выжил, заявив о своем явлении в мир громогласным воплем. Полиция спасла брошенного ребенка, а мать за четырехкратное детоубийство казнили на Гревской площади.

В сюжете все будет повторяться: каждый, кто соприкоснется с парфюмером, обречен. За роковым злодеем Гренуем тянется шлейф непредумышленных и тщательно спланированных преступлений.

Основная идея романа в том, что гениальная личность несет человечеству неизбежное зло, неслучайно неведомый искусный парфюмер поставлен в один ряд с такими знаменитыми исчадиями ада, как маркиз де Сад, Сен-Жюст, Фуше и Бонапарт, жившими с ним в одно время. Гений в трактовке Зюскинда — натура демоническая, исключительный надличностный дар поработывает каждого отдельного человека и человечество в целом.

Обладая совершенно невероятным обонянием, он не только различает тысячи запахов, но способен разложить любой аромат на составляющие его нюансы и сконструировать неограниченное количество новых самых изысканных и диких духов.

Для Гренуя мир — особая грандиозная знаковая система, состоящая исключительно из запахов. В младенчестве он заговорил только потому, что нужно было назвать предметы и явления, которые он различал интуитивно по запаху. Он находил дорогу по запаху, ориентировался в жизни по ароматам и вони, не делая различия между прекрасным и отвратительным.

Знаменательно то, что сам он запахом человеческим не обладал. Продолжая традицию Ф. Кафки и А. Камю, П. Зюскинд делает своего героя чужим и чуждым всему человечеству. Гренуй — гениальный дебил, лишенный полагающегося человеческой натуре набора чувств и качеств, он обладает одним гипертрофированным умением различать тончайшие оттенки запахов. Но мало этого, он ставит перед собой задачу украсть человеческий запах, создав дикий эссенцию, некий аналог вечно женственной красоты. Маньяк становится преступником, но даже изобличенный, он спасен тем, что его новый парфюм действует на толпу как гипноз. Злодей и урод остается кумиром публики.

Давняя история проецируется автором на современную ситуацию, когда всякого рода имиджмейкерам, стилистам и модельерам принадлежит власть более сильная, чем политикам, прессе и армии.

При всей демонстративной отстраненности Патрик Зюскинд рассказал весьма актуальную притчу о том, что зло соблазняет и одурманивает, что красота поменялась местами с уродством, ибо прекрасное в обществе, провоцирующем инстинкты потребления, превратилось в нечто искусственное, фальшивое, создаваемое не природой, а конструируемое на компьютерах. Самый главный достаточно прозрачный тезис заключается в том, что злой гений превращает своих поклонников в скопище марионеток, рабов и пленников гения: «Этот человек-ангел притягивал их. Притягивал как водоворот, против которого не мог устоять никто, тем более что никто не желал устоять, ибо то, что вздымало этот водоворот, что увлекало их гнало их к нему, было волей, волей в чистом виде».

Однако страшный парадокс П. Зюскинда припас к самому финалу повествования: толпа поклоняется кумиру, толпа же и несет гибель гению. Невольно, неосознанно, инстинктивно защищая собственную посредственность от избранных природы, масса своей мощью уничтожает парфюмера.

Роман П. Зюскинда обладает целым набором признаков постмодернистской прозы. Текст представляет собой комбинацию множества цитат, слегка закамouflированных автором. Сюжет невероятен и в то же время узнаваем, ибо похожие истории уже были представлены в литературе. Роман внеисторичен и не апеллирует к морали. «Парфюмер» — несомненная удача автора, однако и этот роман

заставляет усомниться в перспективности постмодернизма, ибо свой успех П. Зюскинд оказался не в состоянии повторить: всё написанное post-«Парфюмера» — его перепевы.

В русле постмодернизма можно рассматривать и творчество популярного английского писателя Джона Фаулза (род. 1926). В романах «Коллекционер» (1963), «Маг» (1965), «Любовница французского лейтенанта» (1969), «Мэггот» (1985) изображение реалий сочетается с литературной мистификацией, пародией на традиционный жанр викторианского романа или криминального чтива. У Фаулза четко просматривается еще одно свойство постмодернистского подхода: объективной истины в реальности и романе не существует, читатель волен доверять или не верить автору. Более того, читатель вправе по своему вкусу выбрать финальное разрешение конфликта. Джон Фаулз — мэтр постмодернизма, однако из-под его пера тоже двадцать лет не выходят новые произведения.

О неисчерпаемости реализма в двадцатом и нынешнем веке особенно красноречиво говорит феномен латиноамериканского романа.

В начале XX в. в связи с общим подъемом национально-освободительной борьбы в Мексике, Перу, Аргентине переживает расцвет изобразительное искусство. Мексиканские художники Давид Сикейрос, Хосе Ороско, Диего Ривера создают монументальные росписи и скульптуры, в которых нашли свое отражение политические проблемы. Их творчество впитало в себя национальные традиции и опыт европейского авангарда. Вместе с тем, используя искусство как средство пропаганды революционных идей, они адресовались к зрителю языком доступных образов-символов.

По воспоминаниям кубинского писателя Алехо Карпентьера, Диего Ривера и его друзья полагали: «Пролетарское искусство будет пластическим выражением порыва масс, их внутренней динамики и эстетических идеалов. Характерными чертами нового искусства станут строгая организованность, высшая простота и ясность выражения при внутренней страстности...». Монументальная пропаганда мексиканцев была обращена к народу, в большинстве своем неграмотному. Это была еще одна неосуществившаяся утопия.

В середине двадцатого столетия латиноамериканский роман переживает настоящий бум. Широко известными становятся не только за границами своих стран, но и за пределами континента произведения аргентинских писателей Хорхе Луиса Борхеса и Хулио Кортасара, кубинца Алехо Карпентьера, колумбийца Габриэля Гарсиа Маркеса, мексиканского романиста Карлоса Фуэнтеса, перуанского прозаика Марио Варгаса Льоса. Несколько ранее мировое признание завоевали бразильский прозаик Жоржи Амаду и чилийский поэт Пабло Неруда.

Интерес читателей стран мира к латиноамериканской литературе не был случаен: произошло открытие культуры далекого континента со своими обычаями и традициями, природой, историей и культурой. Однако дело не только в познавательной ценности произведений латиноамериканских писателей. Проза Южной Америки

обогастила мировую литературу шедеврами, появление которых представляется глубоко закономерным. Латиноамериканская проза шестидесятых — семидесятых годов компенсировала отсутствие эпоса. Перечисленные выше авторы заговорили от имени народа, поведав миру о становлении новых наций в результате европейского вторжения в континент, населенный индейскими племенами, отразили присутствие в подсознании народа представлений о вселенной, существовавших в доколумбову эпоху, раскрыли формирование мифопоэтического видения природных и социальных катаклизмов в условиях синтеза различных межнациональных культур.

Вместе с тем обращение к жанру романа потребовало от латиноамериканских писателей усвоения и приспособления жанровых закономерностей к локальному специфическому материалу.

Успех к латиноамериканским писателям пришел вследствие слияния истории и мифа, эпических традиций и авангардных поисков, утонченного психологизма реалистов и избыточности изобразительных форм испанского барокко.

В разнообразии талантов латиноамериканских писателей есть нечто объединяющее их, выражающееся чаще всего формулой «магический реализм», в которой зафиксировано органическое единство факта и мифа.

Алехо Карпентьер (1904—1980) в предисловии к повести «Царствие земное» задал своим читателям риторический вопрос: «Но что такое вся история Латинской Америки, как не хроника чудесной реальности?». Писатель справедливо полагал, что девственность природы, своеобразие исторического процесса, открытие нового континента европейцами, последовавшее затем смешение рас, — все это способствовало возникновению мифологической сокровищницы стран Карибского бассейна.

Алехо Карпентьер много лет прожил в Париже. Он был хорошо знаком с Луи Арагоном и Полем Элюаром, Жаном Кокто, Пабло Пикассо, Игорем Стравинским. В начале творческого пути ему импонировали авангардные направления в европейском искусстве. Однако начиная с сороковых годов он обращается к истории латиноамериканского континента, и тогда сама проблематика его произведений направила его в русло реализма.

Алехо Карпентьер находит оригинальный ракурс в подходе к историческому материалу, его интересует, какое преломление находят события, происходящие в Европе, у него на родине и в сопредельных странах. Время действия в его романе «Век Просвещения» (1962) — рубеж XVIII—XIX веков. Смена политических режимов заставляет главного героя Юга Виктора менять свои убеждения, приспособляясь к террору якобинцев. Бывший романтик-мечтатель, воспитанный на идеях французских просветителей, он в наполеоновскую эпоху исповедует двойную мораль: лозунг «Свобода! Равенство! Братство!» возможен в Париже при взятии Бастилии, но на Кубе это по меньшей мере преждевременно. Из всех достижений французской революции

ему самым нужным в Латинской Америке представляется гильотина, которую он везет из Парижа на Кубу, чтобы карать восставших рабов.

Смена масок как следствие измены идеалам определяет и стержень сюжета в романе «Превратности метода» (1974), в котором А. Карпентьер создает свой вариант образа диктатора. Тиран, глумясь над идеями знаменитого философа и математика Р. Декарта, изложенными в трактате «Рассуждение о методе», доказывает пользу для черни мракобесия и слепой веры.

Карлос Фуэнтес (род. 1928) заявил о себе как о крупнейшем мексиканском прозаике романом «Смерть Артемио Круса» (1962). Форма построения возникла у автора под влиянием повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Умиравший богач, а в прошлом революционер, вспоминает о своем прошлом и признается самому себе на смертном одре, какие преступления и предательства он совершил. Он не кается, от только досконально фиксирует события бурной биографии. Но некто второй — автор или повествователь — обращается к нему с беспощадными обличениями. Третий стилевой поток эпически нейтрален, автор перечисляет факты, предоставляя делать оценки читателю. Карлос Фуэнтес, как в дальнейшем Маркес, показывает перерождение свободолюбивого мятежника в циника и собственника. Однако герой, не утративший здравый смысл до последнего мгновения, осознает, что жизнь проиграна. Он потерпел поражение прежде всего по той причине, что его дети — настоящие стервятники, готовые ради наследства растерзать друг друга.

Тяга к формальным экспериментам проявилась у К. Фуэнтеса в романах «Смена кожи» (1967), «Священная зона» (1968) и «Терра ностра» (1975), в которых он отстаивает право художника на свободное воображение, игнорирующее реальность.

Следующий неожиданный поворот в творческих исканиях К.Фуэнтеса связан с его обращением к детективному жанру в романе о похождениях мексиканского секретного агента «Голова Гидры» (1977).

Жоржи Амаду (1912—2001) обладал великолепным чувством юмора, однако его творческий путь сложился таким образом, что ему было не до смеха. Писатель-коммунист двадцать лет прожил в эмиграции. Амаду вернулся на родину в Мексику в 1958 г. Начиная с ранних произведений его притягивала народная жизнь. Успех к нему пришел после выхода в свет романа «Генералы песчаных карьеров» (1939), в котором он показал бездомных подростков, нищих и гордых, способных на воровство и самопожертвование.

Комическая стихия формирует атмосферу романов «Дона Флор и два ее мужа» (1969), «Тереза Батиста, уставшая воевать» (1972), «Тьете из Агресте» (1976), «Похищение святой» (1989). Писатель выступает в них как лукавый остроумный собеседник, который умеет рассказать забавный анекдот, у него в запасе множество забористых шуток, а в итоге всем весело вопреки горестям и потерям.

Габриэль Гарсиа Маркес (рис. 8.70) (род. 1928) занимает центральное место в литературном процессе латиноамериканских стран. Лауреат Нобелевской премии

(1982) колумбийский писатель первые рассказы опубликовал, когда ему было двадцать лет. Однако заметным дебютом стало появление повести «Полковнику никто не пишет» (1956). Маркес и сегодня считает ее лучшим своим произведением.

Полковнику и его жене суждено пережить потерю сына, расстрелянного за то, что юноша написал антиправительственную листовку. Старый больной человек нестигаем. Он живет памятью о сыне и верой в справедливость.

В повести «Полковнику никто не пишет» действие происходит в захолустном колумбийском поселке, где-то неподалеку находится упоминаемый в повести городок Макондо, в котором будут сосредоточены все события романа «Сто лет одиночества» (1962). Но если в повести «Полковнику никто не пишет» заметно влияние Э. Хемингуэя, изображавшего сходные характеры, то в романе ощутима традиция У. Фолкнера, досконально воссоздавшего крохотный мир, в котором отражены законы вселенной.

Городок Макондо, основанный родоначальником семейного клана Буэндиа, любознательным и наивным Хосе Аркадио, на протяжении ста лет остается центральной площадкой действия. Оторванный от мировых центров, затерянный в тропической глуши Макондо — знаковый образ, в котором воедино слились местный колорит полудеревенского селения и черты мирового города, характерные для современной цивилизации. То, что случилось в Макондо, автор трактует как события, которые происходят здесь и везде, ибо их уникальность соединена с типичностью.

Действие продолжается в течение всего девятнадцатого столетия. Однако время действия условно, так как автор преподносит события как происходящие в данный конкретный отрезок времени в вечности. Контуры дат умышленно стерты, от этого возникает ощущение, что семья Буэндиа зародилась во времена архаические.

В романе «Сто лет одиночества» прослеживается семейная хроника шести поколений Буэндиа. Одни родичи оказываются временными гостями в семье и на земле, умирают молодыми или же покидают отчий кров, теряясь где-то в недрах внешнего мира. Другие, как Большая Мама, остаются хранителями семейного очага целое столетие. В семье Буэндиа действуют силы притяжения и отталкивания.

Роль эпического героя поручена автором полковнику Аурелиано Буэндиа. Что заставляет дилетанта-поэта и скромного ювелира оставить свое почтенное ремесло, уйти из мастерской-каморки в огромный мир, чтобы воевать, не имея в сущности никаких политических идеалов? В романе тому есть только одно объяснение: так ему на роду написано. Эпический герой угадывает свою миссию и осуществляет ее.

Аурелиано Буэндиа провозгласил себя гражданским и военным правителем, а заодно и полковником. Он не настоящий полковник, у него под ружьем вначале всего-то двадцать молодцов-головорезов. Вступая в сферу политики и войны, Маркес не отказывается от гротескных и фантастических приемов письма, но стремится к достоверности в изображении политических катаклизмов.

Биография героя начинается со знаменательной фразы: «Полковник Аурелиано Буэндия поднял тридцать два вооруженных восстания и все тридцать два проиграл. У него было семнадцать детей мужского пола от семнадцати женщин, и все его сыновья были убиты в одну-единственную ночь, прежде чем старшему из них исполнилось тридцать пять лет».

Полковник Аурелиано Буэндия предстает в повествовании в различных ипостасях. Подчиненные и окружающие видят его в ореоле героя, мать считает его палачом собственного народа и своей семьи. Проявляя чудеса храбрости, он неуязвим для пули, яда и кинжала, но из-за его же неосторожно брошенного слова погибнут разом все его сыновья.

Идеалист, он возглавляет армию либералов, но вскоре осознает, что его сотоварищи ничем не отличаются от врагов, так как те и другие борются за власть и собственность на землю. Обретя власть, полковник Буэндия оказался обречен на полное одиночество и деградацию личности. Полковник Буэндия, повторяя в мечтах подвиги Боливара и предвеляя политические лозунги Че Гевары, грезит о революции в масштабах всей Латинской Америки. Маркес революционные события ограничивает рамками одного городка, где во имя абстрактных идей сосед расстреливает соседа, брат — брата. Гражданская война в истолковании Маркеса — война братоубийственная в прямом и переносном смысле.

Семье Буэндия суждено просуществовать сто лет. Будут повторяться в сыновьях и внуках имена родителей и дедов. Будут варьироваться их судьбы, но неизменно все, кто при рождении получают имена Аурелиано или Хосе Аркадио, унаследуют фамильные странности и чудачества, чрезмерность страстей и неизбывное одиночество. Одиночество, присущее всем маркесовским персонажам, — это страсть к самоутверждению через поправление близких. Одиночество становится особенно очевидным, когда полковник Аурелиано в зените славы приказывает всякий раз вокруг него очертить круг диаметром три метра, дабы никто, даже мать, не посмел приблизиться к нему.

Только прародительница Урсула лишена эгоистических чувств. С ее угасанием вымирает и семья. Буэндия прикоснутся к благам цивилизации, их затронет банановая лихорадка, кто-то из них разбогатеет, кто-то разорится. Но время утверждения буржуазных законов — не их время, они принадлежат историческому прошлому и незаметно один за другим покидают Макондо, неузнаваемо изменившийся город, основанный первым Буэндия, будет снесен ураганом.

Роман «Сто лет одиночества» имел сенсационный успех и был признан классикой двадцатого века.

В созданных уже после «Ста лет одиночества» произведениях Маркес продолжает разрабатывать сходные мотивы. Его по-прежнему занимает актуальная для латиноамериканских стран проблема: тиран и народ. В романе «Осень патриарха» (1975) Маркес нарисовал выразительный портрет диктатора со взглядом игуаны и

повадками петуха, героя многих гражданских войн, ненавидящего американцев и не гнушающегося их помощью, дремучего невежду, влюбленного в распутную красотку из беднейшего квартала.

Народ сам творит своих кумиров — эту вечную истину Маркес подтверждает тем, что властитель абсолютно зауряден, он похож на подданных, а это располагает к нему. Он вызывает в массовом сознании восторг, потому что человек толпы, скандирующий лозунги во славу аксакала, полагает, что на его месте мог бы оказаться он сам и вел бы себя точно так же, как каудильо.

Маркес в романе «Осень патриарха», прибегая к гротескным образам, делает зримыми взаимоотношения тоталитарного правителя и народа, основанные на подавлении и добровольном подчинении, характерные для политической истории стран Латинской Америки в двадцатом столетии.

Вопросы для самопроверки

Как события Первой мировой войны повлияли на судьбы писателей и художников?

В чем отличие экспрессионизма от импрессионизма?

Происхождение и смысл понятия «литература потерянного поколения».

В чем жанровое своеобразие семейных хроник?

Что такое эпический театр?

Что такое экзистенциалистский роман?

Периодизация творческого пути Пикассо.

Какими явлениями социальной действительности были инспирированы дадаизм, сюрреализм, кубизм?

В чем причина феномена латиноамериканского романа?

Литература

Зарубежная литература: XX век / Под ред. Л.Г. Андреева. — М., 2001.

Дудова Л.В., Михальская И.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. — М., 1998.

Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. — М., 1973.

Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы. — М., 1994.

Альманах Дада. — М., 2002.

Пименова И. Пикассо. — М., 2002.

Яворская П.Б. Современная французская живопись. — М., 1977.

9. XIX век — век классической русской культуры

Первая половина века резко распадается на две почти равные по времени части, и разделом служит 14 декабря 1825 г. — восстание декабристов, идеи, борьба и даже поражение которых оказали огромное влияние на умственную и культурную жизнь общества.

Война 1812 г. и европейский поход русской армии вызвали рост национального самосознания, заставляли сравнивать политическую ситуацию России и Запада.

Именно война была непосредственной причиной возникновения декабристских обществ, «детьми двенадцатого года» называл декабристов Бестужев. Противоположным идеологии декабризма полюсом была официальная правительственная идеология охранительного толка, ее основа выражена в формуле графа Уварова «православие, самодержавие, народность».

Конец XVIII — начало XIX в. — связанные между собой эпохи, они находятся как будто в состоянии преемственной связи. Это и историческая преемственность: колоссальные исторические катаклизмы конца XVIII в. (Великая французская революция и консульство Бонапарта) — ряд общеевропейских войн, в которые с 1805 г. включилась Россия, и Отечественная война 1812 г.; и преемственность культурная: продолжают существовать классицизм и сентиментализм; творчество писателей и художников конца века продолжается и в веке новом. Карамзин, основная фигура русского сентиментализма, остается наиболее авторитетным писателем и мыслителем первых десятилетий, еще пишет Державин, с творчеством которого связан поэтический взлет конца века. Просвещение XVIII в. завещает веку XIX идею борьбы за свободу и равенство, за права человеческой личности.

Идея личности продолжает оставаться главной идеей времени. Но появляется и новая, прежде неведомая проблема — проблема народа, и она часто вступает в противоречие с идеей личности. Эти два противоречиво связанных между собой вопроса — идея личности и народность — оказываются основными в первой половине XIX в. и определяют страстные дискуссии о языке и искусстве, которые наложили печать на всю культурную жизнь эпохи.

В отличие от конца XVIII в., когда в центре внимания архитекторов было создание храмовых и усадебных построек, начало XIX в. оказывается целой эпохой в развитии городского архитектурного ансамбля: теперь главными сооружениями становятся административные и гражданские здания, формирующие общественную жизнь города.

Идее создания городского ансамбля было подчинено творчество крупнейшего архитектора этого времени Андрея Никифоровича Воронихина (1759—1814). Его главное детище — Казанский собор (рис. 9.1)



образует центр площади, перспективу на Неву. Проезды, которыми завершается колоннада собора, связывают здание с окружающими улицами. В 1813 г. в Казанском соборе был погребен М.И. Кутузов, и здание стало символом победы в войне 1812 г. Здесь хранились знамена и другие реликвии, отобранные у наполеоновских войск. Позже на порталах колоннады были поставлены статуи Кутузова и Барклая де Толли, выполненные скульптором Б.И. Орловским, — ярчайший пример органичного слияния скульптуры и архитектуры.

Еще один ансамбль Воронихина, выполненный в строгом и суровом античном стиле — здание Горного института с мощным дорийским портиком из двенадцати колонн, обращенным к Неве, с монументальной скульптурой, выполненной В.И. Демут-Малиновским и С.С. Пименовым. В те же годы швейцарским архитектором Тома де Томоном, приехавшим в Россию в конце XVIII в., было построено здание Биржи на стрелке Васильевского острова. Создавая ансамбль, центром которого стала Биржа, Томон изменил весь облик стрелки, оформив полукругом берега Невы, поставив по краям ростральные колонны-маяки и тем самым образовав около здания, имеющего вид греческого храма, просторную площадь.

Главным ансамблем Петербурга стало перестроенное архитектором Андреем Дмитриевичем Захаровым (1761—1811) здание Адмиралтейства, тесно связанного со всей архитектурой центра города: от него идут, как лучи, три проспекта: Вознесенский, Невский и Гороховая улица; адмиралтейская игла перекликается с высокими шпилями Петропавловского собора и Михайловского замка. Композиция Адмиралтейства

классически проста: два объема, как будто вложенных один в другой. Огромный фасад (406 м), двумя боковыми крыльями выходящий к Неве, а в центре завершающийся триумфальной аркой со шпилем. Через эту арку и пролегает въезд внутрь. Внутренний объем — это корабельные и чертежные мастерские, склады, музей, библиотека.

Основным стилем, утвердившимся в русской архитектуре, скульптуре, прикладном искусстве первой трети века, был так называемый русский ампир — стиль, завершивший развитие классицизма. Сложившийся в период империи Наполеона, этот стиль, отличавшийся парадным величием, монументальностью форм, богатством декора, воплощал идею государственного могущества и военной силы. Для России, победительницы в войне, именно это направление было выражением гражданского пафоса и национальной гордости.

Ведущим петербургским архитектором, работавшим в стиле ампир и «мыслившим ансамблями», был Карл Иванович Росси (1775—1849). Он по сути завершил планировку основных площадей Петербурга, создав замечательные ансамбли Михайловского дворца (нынешнего Русского музея), Дворцовой и Сенатской площадей.

Мастером монументально-декоративной скульптуры, органически вписанной в городской пейзаж, был Петр Карлович Клодт, автор скульптурных коней для Нарвских, Триумфальных ворот и знаменитых четырех групп «Укротителей коней» на Аничковом мосту.

В московском ампире отразились все новшества эпохи, но притом отчетливо проступали национальные черты, что придавало ему большую мягкость, интимность форм. Оказалось, что такой роскошно-монументальный стиль может быть приспособлен к малым размерам жилых домов. Таковы дом Луниных на Никитском бульваре, построенный Д. Жилярди, или дом Хрущевых, в котором сейчас находится музей А.С. Пушкина, построенный А. Григорьевым.

Пейзаж активно живет в романтическом портрете, но именно романтизм дает ему самостоятельную жизнь. Первым художником, открывшим для России пленэрную живопись (живопись на открытом воздухе), был Сильвестр Щедрин (1791—1830). Его творческий путь характерен для эпохи раннего романтизма. Он начал в Петербургской академии художеств с классицистических композиций, но после уехал в Италию, и именно там он раскрылся как романтик. Его Италия — не воспоминание об античности, не статическое изображение величественно-театральных развалин, а изображение жизни современного города (гавани Сорренто, набережная Неаполя, рыбаки и отдыхающие в тени деревьев люди), но светотеневые эффекты, которые использует Щедрин, слияние в его картинах серебристо-серых и красных тонов придают обыденной жизни высокое романтическое звучание.

Крупнейшим художником, в творчестве которого соединились все стилистические поиски эпохи, был Карл Павлович Брюллов (1799—1852). Слава пришла к нему еще в Академии, где он учился, и более всего, как это было принято в Академии, работал в историческом жанре — главном прибежище классицизма,

обращаясь к сюжетам библейским и античным. Окончив курс с золотой медалью, Брюллов уехал в Италию, и написанные там картины («Итальянское утро», «Итальянский полдень»), как и у Сильвестра Щедрина, связаны с поисками в области освещения; он близко подходит к проблемам пленэрной живописи. Главным произведением Брюллова, произведением, в котором более всего проявилась компромиссность между идеалами классицизма и романтизма, была картина «Последний день Помпеи» (рис. 9.2),



над которой он работал с 1828 по 1833 г. Сюжет «Помпеи» — реальное событие античной истории: гибель города при извержении Везувия в 79 г. н. э. Условность классицистического языка сильна в картине — это театральность поз, жестов, мимики погибающих людей, но эффекты живописного освещения связаны с влиянием романтизма, да и сама тема неизбежной гибели, тема неумолимого рока прежде всего характерна именно для романтиков. Брюллов обращается к античности, как это делали классики, но его античность в большой степени исторически конкретна: он как будто старается как можно точнее изобразить извержение вулкана и гибель города, руководствуясь рассказом очевидца событий Плиния Младшего и пользуясь современными открытиями археологов, поразившими тогда Европу. Картина экспонировалась в Милане и Париже, а в 1834 г. была привезена в Россию и имела грандиозный успех. О ней с восторгом писал Гоголь: «Картина Брюллова может назваться полным, всемирным созданием. В ней все заключилось. По крайней мере она захватила в область свою столько разнородного, сколько до него никто не захватывал».

Романтизм играет важную роль в творчестве центральной фигуры в живописи середины века Александра Андреевича Иванова (1806—1858). Уже в ранних его работах, сделанных в Петербургской академии художеств, в традиционно «классических» темах: античной — «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» и библейской — «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» — выразилось отношение к древности как к самой живой и насущной современности. Исследователи называют художественный принцип Иванова «принципом этического романтизма», т. е. романтизма, в котором главный акцент перенесен на нравственное начало. Интерес к нравственно-философской проблематике и привел его как к главной теме творчества к теме Мессии, Христа. В 1833 г. он делает эскизы «Явления Мессии», в 1835 — создает двухфигурную композицию «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения», в 1837 г. начинает работать над большой композицией «Явление Христа народу», и работа эта будет продолжаться двадцать лет и станет делом почти всей жизни художника. Эта великая картина (ее сюжет, ранее не использовавшийся художниками, — первое появление Христа перед людьми, принимающими крещение от Иоанна Крестителя в водах Иордана) построена как будто по прежним классицистическим законам композиции: симметрия, одна выразительная фигура в центре (Иоанн), барельефное изображение всей группы в целом, — но при этом фигура Христа, появляющаяся издали идвигающаяся к людям, создает ощущение глубинности пространства и динамики. Эта композиция наделена и глубокой символичностью духовного движения — возможностью внутреннего перерождения героев. Этому же служит и главная, поражающая зрителя сторона картины — психологическая правдивость и убедительность многочисленных персонажей, которая придает высокую достоверность происходящему, создавая синтез реального события и высокой сакральности религиозного мифа.

Еще одно направление в живописи эпохи, по сути противоположное универсальным поискам Иванова, — жанровая живопись, первые элементы которой проявились в работах самого известного художника московской портретной школы Василия Андреевича Тропинина (1776—1857). При сравнении его портретов с работами Боровиковского и Кипренского особенно видно, в каком направлении идет Тропинин: естественность, ясность, простота, нейтральный фон, минимум аксессуаров. Так, естественным и простым он изображает Пушкина, в свободной позе сидящего у стола, одетого в домашнее платье.

Тропинин стал создателем особого типа портретов-картин, таких как «Кружевница», «Пряха», «Гитарист», «Золотошвейка»; это типизированные образы, не потерявшие конкретно-индивидуальных черт.

Но настоящим родоначальником бытового жанра в русской живописи стал Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847), посвятивший свое творчество изображению крестьянской жизни, стремящийся представить жизнь, как она есть.

Сюжеты его картин — это труд на гумне, крестьяне, чистящие свеклу, спящий пастушок, крестьянские дети, любующиеся бабочкой, сцены жатвы и сенокоса.

Бытовая живопись достигла классического значения в творчестве Павла Андреевича Федотова (1815—1852). Федотов — художник, искусством которого завершается развитие живописи первой половины века и одновременно открывается новая эпоха его развития. За свою недолгую творческую жизнь (он начал в 40-е гг., а умер уже в 1852г.) он прошел путь от карикатурного образа (серия из жизни Фидельки, «Модный магазин») до образа трагического («Анкор, еще анкор!»), от простого бытописательства к представлению о важнейших проблемах русской жизни.

В XIX в. литература — самая влиятельная форма национальной культуры. Она оказывает воздействие на философию и общественно-политическую мысль, живопись и музыку.

Начало века — время необычайно активной и острой литературной полемики, споров о проблемах языка (о «старом» и «новом» слоге), о народности, о сентиментальной драме и о жанре баллады. Причем даже, казалось бы, частные вопросы литературных жанров имели огромное значение для становления новой литературы, они, собственно, и были отражением этого становления. Полемика велась в литературных кружках и обществах, что было характернейшим явлением культурной жизни первых десятилетий, отсюда перетекала в журналы (это была еще одна активно развивающаяся форма культурного самосознания) и становилась фактом общественной жизни. Ведущими враждующими литературными группировками были «Беседа любителей русского слова» и «Арзамас». «Беседа», возглавляемая А.С. Шишковым, объединяла консервативных литераторов старшего поколения и их последователей и, хотя ее участники принадлежали к разным направлениям: создатель классицистических эпоей и од Д.И. Хвостов, предромантик, поэт-мистик С.А. Ширинский-Шихматов, сатирик А.С. Шишков, комедиограф А.А. Шаховской — они ассоциировались в общественном сознании с отживающим классицизмом и именно в этом качестве становились источником насмешек и пародий для «Арзамаса». «Арзамас» («Арзамасское общество безвестных людей») объединял сторонников литературных реформ Карамзина и был создан в кульминационный момент борьбы карамзинистов и литературных староверов.

Первыми русскими романтиками были Василий Андреевич Жуковский (1783—1852) и Константин Николаевич Батюшков (1787—1855). Они родственны по своей литературно-исторической задаче: обновив поэтический язык и разработав утонченные формы поэтической выразительности, они создали школу, которую прошли практически все поэты 10—20-х гг. Пушкин назвал ее «школой гармонической точности». Но внутри этой школы они были противоположны. По мысли Белинского, впервые их сопоставившего, Батюшков противопоставит Жуковскому в классичности — определенности и ясности, красоте идеальной формы. Батюшков был создателем

анакреонтической поэзии, его лирический портрет — певец любви и забав, беспечный мечтатель, эпикурец, жрец любви, неги и наслаждения.

По-настоящему знаменитым Жуковского сделали его баллады. Хотя мы встречаем балладу еще у Карамзина, но именно Жуковскому современники приписывали честь введения ее в русскую литературу. Баллада, наравне с элегией, — самый характерный для романтизма жанр. Яркая национальная окрашенность («местный колорит»), обращенность к отдаленным, экзотическим временам (средневековье), сюжетные мотивы (несчастливая любовь, измена и предательство, трагическая гибель, жестокие преступления, столкновение человека с роком и беспощадность судьбы, связи человека с потусторонним миром, проявление власти над людьми каких-то высших, сверхъестественных сил, магическое обаяние природы), царящая в ней атмосфера таинственности и недоговоренности; сильное драматическое начало, острая конфликтность ситуаций, безудержный полет фантазии, философская проблематика — все эти жанровые свойства баллады делают ее притягательной для романтического сознания. У Жуковского не так много оригинальных баллад (самая знаменитая из них «Эолова арфа»), лучшие его произведения — переводы и переложения многих поэтов предромантизма и романтизма: Гете и Шиллера, Готфрида Августа Бюргера и Людвиг Уланда, Вальтера Скотта и Роберта Саути и многих других. Знакомство русского читателя с европейской поэзией уже само по себе дело просветительски очень важное, но Жуковский, кроме того, отнюдь не раб оригинала.

Он, с одной стороны, стремится «удержать личность каждого поэта», с другой — выразить свою. Если воспользоваться образом Цветаевой (статья «Два «Лесных Царя»), это уже не переводы, а подлинники. Из чужих стихов Жуковский творит русскую поэзию.

К романтизму причастны по сути все участники литературного процесса первой половины века. Но не только к романтизму. Эпоха как будто переплетает различные стили между собой, позволяя им сосуществовать в творчестве писателя, а иногда и внутри одного произведения. Так, в комедии Александра Сергеевича Грибоедова (1795—1829) «Горе от ума» совершается сложное взаимодействие элементов: это и классицизм (рамка трех единств, традиционная канва любовной интриги, стилистический тон, характерный для высокой комедии — ср. с мольеровским «Мизантропом», нравоучительные монологи, реплики-сентенции, афористичность речи), и реализм: многолюдство, не предусмотренное традицией («целый народ действующих лиц» — сказал Вяземский), и появление оригинальных характеров, поглощающих условные амплуа, и обилие жанровых сцен и нравоописательных картин — панорама, воссоздающая состояние общества; это и романтический конфликт одинокого героя, противопоставленного целому миру.

В центре литературного процесса этого времени находилось творчество Александра Сергеевича Пушкина (1799—1837), и в нем отражается путь, который проходит вся литература. В его ранней лирике находит себе место и политическое

вольнолюбие, близкое декабристской поэзии (Ода «Вольность», «Деревня»), и идущий от европейского Просвещения пафос внутреннего освобождения личности, воспевание свободы как любви и дружбы, веселья и пиров («Вакхическая песня», «Вечерний пир»). Период его южной ссылки — время формирования пушкинского романтизма: он создает поэмы о свободе и любви — «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан». Понимание свободы становится более сложным в написанной несколько позже, в Михайловском, поэме «Цыганы» (1824). В трагедии «Борис Годунов» (1825) отчетливо проступают черты реалистического стиля: они выражаются в понимании всемогущества объективных законов истории, в изображении драматической взаимосвязи «судьбы человеческой» и «судьбы народной». А в «Евгении Онегине», работу над которым Пушкин начал еще на юге в 1823г., реализм приобретает всеобъемлющий характер: судьба современного молодого человека совмещена здесь с богатством картин русской жизни («энциклопедией русской жизни» назвал роман Белинский) и удивительным по полноте выражением духовного опыта нации. В 30-е гг. Пушкин выходит за рамки традиционных устойчивых стилей, его поэзия обретает прямую связь с действительностью. В «Повестях Белкина» (1830) он использует мотивы романтизма («Гробовщик», «Дуэль», «Метель») и сентиментализма («Станционный смотритель»), но накладывает их на реальность современной русской помещной или городской жизни. В «маленьких трагедиях», в поздней прозе («Пиковая дама», «Капитанская дочка»), в поэме «Медный всадник» соединяется конкретно-историческое (неважно, европейское или русское, современное или отдаленное во времени) и общечеловеческое; признавая объективность исторического развития, Пушкин не отрицает свободы человеческой воли. Он видит трагические противоречия истории (не зря он постоянно обращается к фигуре Петра I), неразрешимые конфликты, возникающие между государством и личностью, между народом и дворянством, между людьми разных сословий, — но понимание дисгармоничности мира не отделяется в его сознании от возможности идеала иной жизни — единой и гармоничной. Отсюда в его позднем творчестве постоянные мотивы дома, «родного пепелища», связывающего предков и потомков, мотив семьи (и, как возможность, «семья народов»), мотив милости, которая выше справедливости.

Поэтом, в творчестве которого сильнее и ярче всего выразились романтические традиции гражданской поэзии, был Михаил Юрьевич Лермонтов (1814—1841). Его лирический герой наделен безграничным максимализмом требований к себе и к миру, жадной абсолютной гармонии и полного преобразования существующего миропорядка — и это составляет внутренний источник новой гражданственности и романтического протеста. Небывалая интенсивность эмоций и напряженный самоанализ — характерные черты героя Лермонтова, они выражаются в лирике, в поэмах «Демон» и «Мцыри», в драматургии («Маскарад»). Но в позднем творчестве Лермонтова появляются новые, реалистические тенденции: он начинает как бы отделять от себя трагические противоречия, превращая их в предмет объективного изображения. Высшее выражение

это получает в романе «Герой нашего времени», герой которого не совпадает с личностью автора.

Особую линию в развитии и романтизма, и реализма образовало творчество Николая Васильевича Гоголя (1809—1852). Первый же сборник Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831—1832) сделал его центральной фигурой в русской романтической прозе. Фантастический и раздольный мир Диканьки (а она изображена как целый мир) противопоставлен ничтожности и «скудости» окружающей жизни. В сборнике «Миргород» (1834—1835) Гоголь впервые столкнул романтическую мечту о прекрасном мире с пошлой современной реальностью — в дальнейшем тема «страшной, потрясающей тины мелочей» стала для него важнейшей. Композиция сборника строится на противопоставлении парных повестей: героический пафос «Тараса Бульбы» антитетичен сатире «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», романтическая фантастика «Вия» — мягкому комизму идиллии «Старосветские помещики». В «Петербургских повестях» уже целиком господствует сегодняшний день. Образ Петербурга здесь не обладает цельностью, дробится (каждая из повестей отражает что-то свое), и это отвечает представлениям Гоголя о современном человечестве, утратившем общие цели и интересы, живущем по закону отъединения (абсурдность и гибельность этого пути выражена в его повести образом «отъединившегося», самовольно покинувшего лицо носа) — «Нос». Последняя из повестей цикла «Шинель» (1841) стала самым глубоким исследованием положения «маленького человека» в обществе и во многом определила темы русской литературы следующей эпохи («Все мы вышли из гоголевской «Шинели» — слова Достоевского). В главном своем произведении, поэме «Мертвые души», Гоголь поставил грандиозную цель — утвердить идеал национального возрождения, и идеальные критерии, им поставленные, позволили, с одной стороны, обнажить противоестественность господствующих в России общественных форм, а с другой — сделать видимой перспективу духовного обновления, прогреваемую в самой природе национального характера.

Творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя показывает образцы реализма, который может быть назван универсальным. В 40-е гг. в русской литературе формируется некое ответвление, особый вид реализма, уже его создателями названный гоголевским направлением, или натуральной школой. Школа развивала гоголевский принцип социальности, главным ее идеологом был В.Г. Белинский. В натуральной школе начиналось творчество великих классиков будущего периода И.А. Гончарова, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.Н. Островского, ее «участниками» были известный писатель 30-х гг. В.И. Даль (в дальнейшем создатель знаменитого словаря) и молодые писатели Д.В. Григорович и И.И. Панаев. Школа группировалась вокруг журналов «Отечественные записки» и позднее «Современник». Самым «принципиальным» жанром нового направления (в нем наиболее четко выразилась новизна художественных принципов натуральной школы) был

«физиологический очерк». Физиологические очерки ставили своей целью максимально точное описание определенных социальных типов (помещика, крестьянина, чиновника), их социальных и бытовых особенностей и видовых отличий (например, физиология московского и петербургского чиновника). Первым программным сборником натуральной школы стал сборник «Физиология Петербурга» (1845). Физиологические очерки были кирпичиками, составлявшими фундамент школы, но над ними возвышались другие жанры — роман и повесть. Главный сюжетный мотив романов натуральной школы — эволюция героя, неизбежное его изменение под воздействием социальной среды. Сильной стороной школы было исследование законов социального поведения человека, но с пониманием личности как полностью зависимой от внешних условий существования невозможно было согласиться.

Реформы 60-х гг. — новая, наиболее последовательная попытка модернизации русского общества (падение крепостного права, осуществленное реформой, в течение столетия ожидаемое освобождение крестьян можно назвать самым важным событием всего XIX в.) — коснулась всех сторон жизни: социально-экономической, политической, культурной. «Все перевернулось и только укладывается» — эти слова Левина, героя «Анны Карениной», точно определяют историческую ситуацию. Становление по существу новой исторической формации (старый феодальный порядок рушился на глазах) было чревато новыми и небывало острыми социальными противоречиями.

Развитие литературы происходило в обстановке открытой борьбы различных идеологических лагерей и направлений. Ведущую роль в этой борьбе играла литературная критика. «Было время, — писал Аполлон Григорьев, — когда критика наша стояла во главе всего нашего развития. Эта роль принадлежала критике в то время, когда в литературе, и притом исключительно в литературе, совмещались для нас все серьезные духовные интересы, когда критик, не переставая ни на минуту быть литературным критиком, в то же самое время был и публицистом, когда его художественные идеалы не разрознивались с идеалами общественными».

Важнейшую роль в эти годы играют журналы: «Современник» и «Русское слово» — органы революционной демократии, консервативный «Русский вестник», либеральные «Отечественные записки», славянофильская «Русь» И. Аксакова, «Москвитянин», а позже журналы братьев Достоевских «Время» и «Эпоха», вокруг которых объединились сторонники почвенничества.

Главной проблемой в литературе этого времени становится проблема народа. В изображении простого человека делала первые шаги литература прошлой эпохи, теперь это становится насущной задачей, занимающей писателей разной ориентации, работающих в разных жанрах. Это и «Записки охотника», и «Муму» И.С. Тургенева, и лирика и поэмы Н.А. Некрасова «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо», и драмы и комедии А.Н. Островского, и повести Н.С. Лескова. В литературе и журналистике идет полемика о национальном характере и связанной с этим проблеме «героя времени». Это и проблема наследующих традиции пушкинского

Онегина и лермонтовского Печорина «лишних людей» (Рудин Тургенева, Обломов Гончарова), и проблема новых героев — «нигилистов» (Базаров) и «новых людей» (герои Чернышевского) и проблема идеального героя (князь Мышкин Достоевского, царь Федор А.К. Толстого, «праведники» Лескова).

Эпоха общественного перелома всегда вызывает обостренный интерес к истории. Историческая тема становится центральной в литературе 60-х гг. и развивается и в поэзии (русские баллады А.К. Толстого), и в прозе (с одной стороны, эпопея Толстого «Война и мир», с другой — сатирическое осмысление современности с помощью гротескного изображения русской действительности в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина). Но главное развитие эта тема получает в драматургии: в хрониках Островского, трилогии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис».

Напряженность противоречий (конфликтность) общественной жизни способствовала развитию драматургии. Центральной фигурой здесь, несомненно, был Александр Николаевич Островский (1823—1886). Островский создает новый тип драмы — по удачному выражению Н.А. Добролюбова, «пьесы жизни», в которых эпическая широта и объективность изображения жизни соединяются с остротой драматических коллизий. Этому служила необычная композиция драмы, допускающая появление не связанных интригой сцен. Островский воссоздает быт, нравы, психологию и социальные отношения купеческой, мещанской, чиновничьей среды и всюду обнаруживает пробуждение личности, ее попытки утвердить свои права и свое достоинство, конфликты нового и старого порядка жизни. Максимального напряжения эти конфликты достигают в трагедии «Гроза» (1859), где они сосредоточены в судьбе героини.

Главным жанром во второй половине века становится роман, его многочисленные разновидности. Глубокое преобразование традиций натуральной школы совершается в романном творчестве Ивана Александровича Гончарова (1812—1891), прежде всего в центральной части его трилогии — «Обломов» (1858), в которой обрисовка типических черт характера и уклада неуловимо переходит в изображение универсального содержания жизни. Показывая губительность застоя, Гончаров создает картину неисчерпаемо многозначную. Обломовская инертность предстает в единстве с подлинной человечностью, а противоположная ему прагматическая активность Штольца обнаруживает свою неполноту, ущербность. Обнаруживается и недостаточность обеих противоположностей, и невозможность их гармонического соединения.

В романах Ивана Сергеевича Тургенева (1818—1883) человек изображается не столько в быту и в повседневных своих проявлениях, сколько в моменты напряжения его внутренней жизни, в конфликтных отношениях с другими людьми, в любви, которой испытываются тургеневские герои.

Концентрируя роман вокруг острой драматической коллизии, ограничивая его пространственно-временную сферу и круг действующих лиц, Тургенев в то же время укрупняет сюжет масштабностью мировоззренческих споров. В самом его значительном романе «Отцы и дети» общественный поворот 60-х гг. предстает в виде конфликта двух резко несовместимых культурно-исторических поколений. Герои Тургенева сталкиваются с вопросами, не разрешимыми в пределах их жизни, и потому исторически процесс в представлении Тургенева обладает роковой трагичностью.

Николай Гаврилович Чернышевский (1828—1889) в романе «Что делать?» создает иной тип романа — остро идеологического, социально-философского, совместившего в себе реализм бытовой прозы с дидактизмом и утопией.

Центральное место в романной прозе второй половины века занимает творчество Федора Михайловича Достоевского (1821—1881) и Льва Николаевича Толстого (1828—1910). Достоевский создает роман, в котором осуществляется синтез разнообразных мотивов и приемов философской, религиозной, социальной, психологической, авантюрной и криминальной прозы. Центром этой структуры становится образ героя, чьи взаимоотношения с миром имеют прежде всего идеологический характер. В романе «Преступление и наказание» это ожесточившийся отрицатель, бунтарь-индивидуалист, в романе «Идиот» — «положительно прекрасный человек», несущий людям идеалы добра, единения, всеобщей любви. Герои Достоевского берут на себя миссию осуществления мировой справедливости и трагически расплачиваются за то, что, по мысли Достоевского, является превышением человеческой свободы, разрушением непреложных нравственных основ бытия. Сложность философской проблематики романов находит выражение в их внутренней диалогичности, идеологическим позициям героев противопоставлены другие, художественно равноправные «правды».

Напряженный диалогизм романов Достоевского отразил драматизм исканий современной личности, борьбу противоположных направлений, возникновение неразрешимых вопросов в общественной жизни. В романе «Бесы» появляется новый тип трагического героя. Страшная свобода «по ту сторону добра и зла» и игра с идеями и людьми предстали заостренным выражением определенных тенденций современности. Состояние России представлялось писателю бесовством, одержимостью, охватившей все ее главные общественные направления и группы и потому чрезвычайно опасной. Опасность эта, концентрированное выражение которой Достоевский усматривал в деятельности революционных сил и «своеволия» личности, исследуется потом в «Братьях Карамазовых». Испытание, которому подвергнуто рационалистическое сознание, отпавшее от народной почвы, показанное Достоевским в одном из характеров братьев — Иване, обнаруживает, что это сознание вступает в катастрофический конфликт с неотменимыми законами человеческого существования и бьется в безысходных противоречиях. Иначе оценивается нравственный порыв, источником которого является безудержная страсть (Дмитрий Карамазов): наряду с разрушительными потенциями здесь открывается и творческая сила, способная

приобщить человека к стихии народного духа. Высшую ступень в иерархии романа занимают ценности христианского гуманизма, с которыми связаны надежды автора на спасение России и человечества.

Л.Н. Толстой принес в русскую литературу уже в самом начале своего творчества, в 50-е гг., новый художественный метод изображения психического процесса (Чернышевский назвал его «диалектикой души»). Толстой — создатель трех великих романов, написанных им в разные эпохи и выразительно представляющих свое время: роман-эпопея «Война и мир», открывающий громадные возможности личности и народа (60-е гг.), «Анна Каренина», роман-трагедия, главная тема которого — общественный «разлад», непреодоленное разобщение людей (70-е гг.) и «Воскресение», в котором создано максимальное противоположение двух враждебных миров: господствующего класса и угнетаемого народа, и столь же тотальным становится основной толстовский сюжет — путь духовного прозрения героя, который распространяется теперь не только на героя-дворянина (князь Нехлюдов), но и на простого человека (Катюша Маслова).

Последним «великим» писателем XIX в. был Антон Павлович Чехов (1860—1904). Мир чеховской прозы необычайно широк: он включает чуть ли не все существующие слои и срезы социальной структуры — крестьяне и помещики, городская интеллигенция и священство, чиновники и купцы; не найдешь, в сущности, профессии того времени, не изображенной Чеховым. Чеховский рассказ богат романским содержанием.

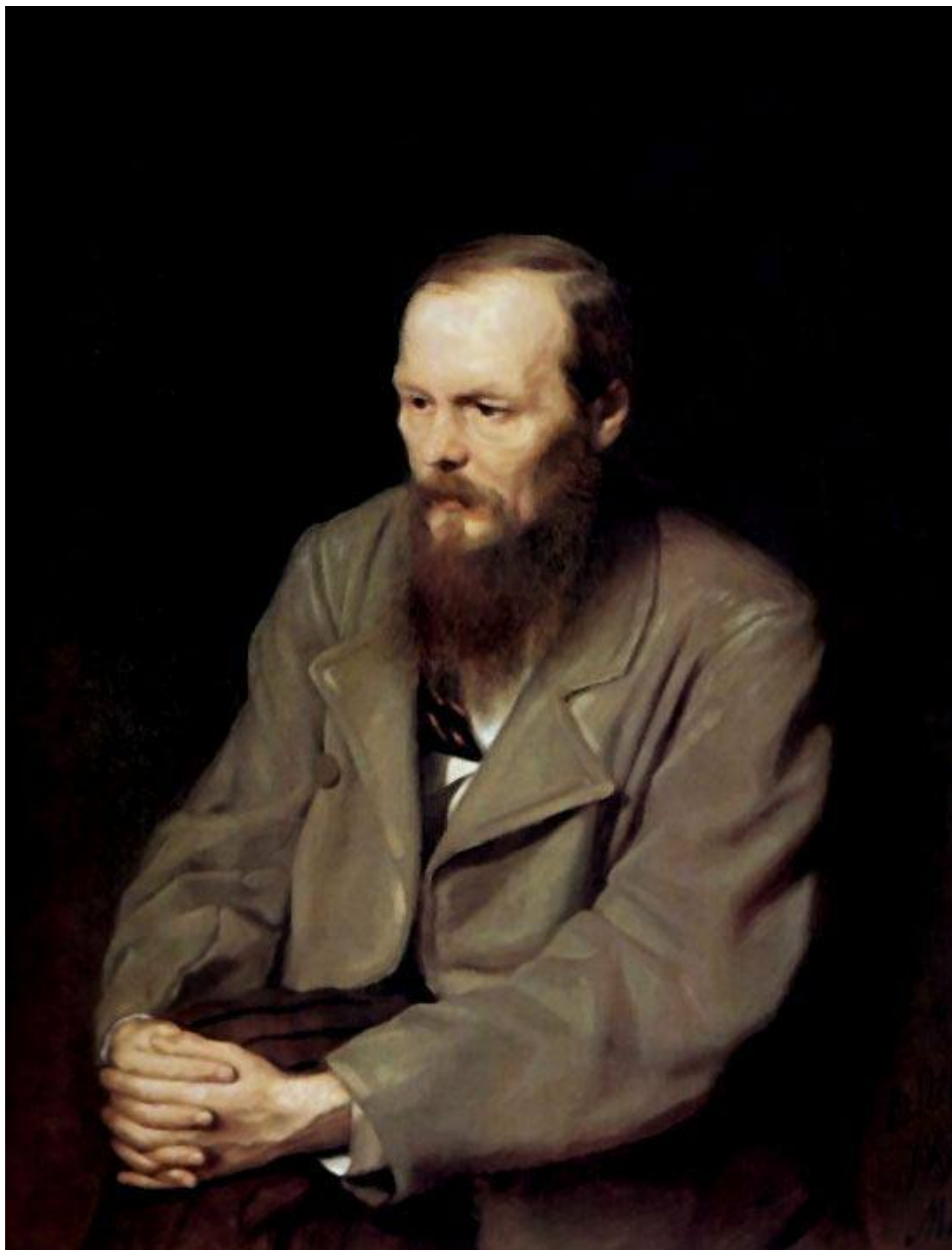
Чеховская драматургия — новый этап в развитии театра. Он создает новую структуру драматического действия, образуемую не традиционным конфликтом, не борьбой действующих лиц, а развитием ключевых тем, лейтмотивов, настроений — тем, что называют «подводным течением», постоянным переплетением иронии и лирической символики.

Главным направлением в живописи этого времени, времени чрезвычайной социальной и идеологической активности, критического отношения к действительности, времени, требующего от художника определенности его гражданской и нравственной позиции, становится критический реализм. Ярче всего он проявляет себя в жанровой живописи, абсолютно преобладающей в искусстве 60-х гг. «Жанр не прихоть, не каприз, не выдумка одного или нескольких художников, — писал главный критик и идеолог эпохи В. Стасов, — а выражение современной потребности, всеобщей, неудержимой потребности в выражении искусством всех сторон жизни». Основателем нового направления был Василий Григорьевич Перов, который изображает будничную, тяжелую, беспросветную жизнь русских крестьян, городской бедноты и нищей русской интеллигенции. (См. рис. 9.3; 9.4).



Его картины-рассказы заставляют вспомнить стихи-рассказы Некрасова — «На улице», «О погоде», «Размышления у парадного подъезда». Некоторые его картины воспринимаются как прямые иллюстрации к литературным произведениям: например, картина «На могиле сына» — как иллюстрация к эпилогу «Отцов и детей», «Проводы покойника» (Нестеров говорил, что здесь Перов выступил «истинным поэтом скорби») — как рассказ о смерти Прокла в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос». И

удивительный, проникновенный пейзаж, который Перов умеет создать внутри бытового жанра, как в картине «Последний каба́к у заставы», — желтый закат, уходящая вдаль дорога — тоже заставляет вспомнить об образе России в литературе от Гоголя до Некрасова и Достоевского. Лучшие портреты Перова не случайно портреты великих писателей — Достоевского, Тургенева, Островского, в которых он видит творцов, воплощающих всю сложность жизни. Особенно выразителен портрет Достоевского — концентрация высочайшего интеллекта и мучительной работы духа (рис. 9.5).



70-е годы — пора расцвета русского демократического реализма в живописи. У нее появляются собственные критики — И.Н. Крамской и В.В. Стасов и свой собиратель — П.М. Третьяков. И в центре официальной школы, в Петербургской академии

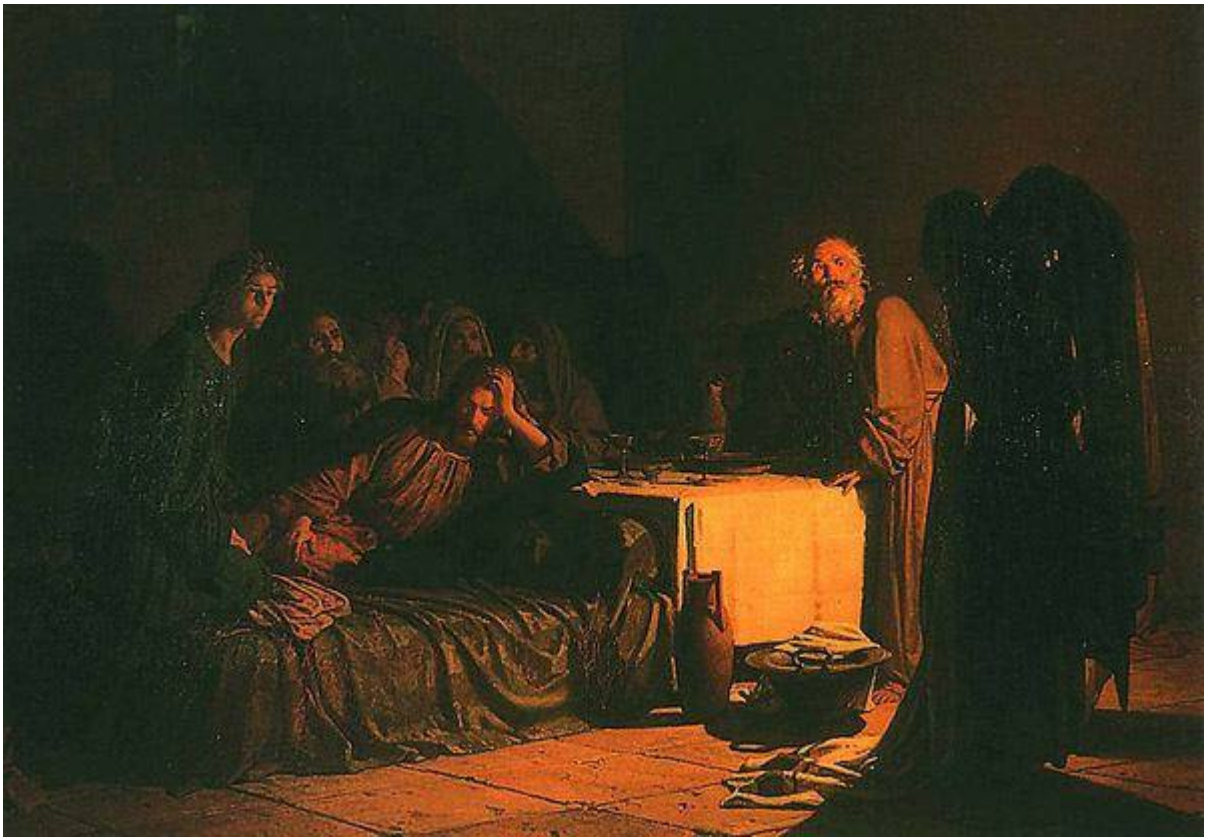
художеств, тоже назревает борьба за право искусства обратиться к реальной, действительной жизни, вылившаяся в 1863г. в так называемый «бунт 14-ти». Ряд выпускников академии (из числа претендентов на большие золотые медали) отказались писать программную картину на тему скандинавского эпоса и, не получив разрешения на свободный выбор темы, вышли из академии с низшими дипломами и объединились в «Петербургскую артель художников» под руководством И.Н. Крамского.

У передвижников была четкая идейная программа — отражать жизнь со всеми ее острыми социальными проблемами, во всей злободневности. Товарищество было создано по инициативе Мясоедова, поддержано Перовым, Ге, Крамским, Саврасовым, Шишкиным, братьями Маковскими. Позже к ним присоединились Репин, Суриков, Васнецов, а с середины 80-х участие в выставках принимают Серов, Левитан, Поленов.

Одной из задач, которую ставили перед собой передвижники, было расширение аудитории, и это совпадало с общей просветительской задачей эпохи.

Вождем и теоретиком передвижничества был Иван Николаевич Крамской, замечательный организатор и выдающийся художественный критик. Как передвижник, он истово верил в воспитательную силу искусства, в ее призвание формировать гражданственные идеалы личности и нравственно ее совершенствовать. Но в собственном творчестве Крамской практически не касался тем, характерных для передвижников: он редко писал жанровые картины и обращался в основном к евангельским образам. Правда, его трактовка этих тем всегда современна. Одно из самых значительных произведений Крамского — «Христос в пустыне» и герой его, поставленный перед мучительно трудным выбором, являющий собою напряженность ищущей мысли, соотносится с искателями истины Достоевского. Раздумье глубоко одинокого, сидящего на фоне пустынного каменистого пейзажа Христа, его готовность принести себя в жертву во имя высшей цели — все это было понятно передовой интеллигенции, ощущавшей близость картины гражданской поэзии Некрасова.

Христианские мотивы занимают центральное место в творчестве еще одного передвижника — Николая Николаевича Ге. Первым его большим произведением была «Тайная вечеря» — сюжет, который активно использовался в мировой живописи, в частности у Леонардо. Но если тема Леонардо — реакция учеников на слова Христа: «Истинно говорю вам, один из вас предаст меня», то Ге изображает конфликт мировых сил, столкновение добра и зла. Иуда здесь узнан. Он и композиционно, и с помощью светотени (одинокая черная фигура) противопоставлен группе Христа и учеников, взгляды которых направлены на него (рис. 9.6).



Ге — художник своего времени, и в его творчестве выразилась глубокая конфликтность, присущая эпохе. Столкновение двух миров, двух эпох изображает он и в историческом полотне «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», в которой стоящая, неподвижная фигура царевича («человеком-призраком» назвал его Салтыков-Щедрин) воплощает собой инертность, апатию, нежизнеспособность, в то время как фигура сидящего, но данного в резком повороте Петра полна энергии и силы.

О батальных сценах Толстого, впервые в русской литературе написавшем о правде войны в своих кавказских и севастопольских рассказах, в «Войне и мире», напоминают работы Василия Васильевича Верещагина, близкого своей деятельностью к передвижникам, хотя организационно он к ним и не принадлежал. Он первым с протокольной беспощадностью показал ужас войны, насилие захватчиков, религиозный фанатизм. Он сам так определял свою художественную задачу: «Передо мной, как перед художником, война, и я ее бью сколько у меня есть сил». На Кавказе и в Туркестане он сделал целые серии зарисовок, в которых рядом с красотами Востока тщательно выписанные сцены зверств. Всю ненависть к войне Верещагин выразил в картине «Апофеоз войны» — гора черепов на фоне мертвого города. Стасов писал, что из Туркестана Верещагин «воротился живописцем войны и потрясающих трагедий, живописцем такого склада, какого прежде его никто не видывали не слыхивал ни у нас, ни в Европе».

Верещагин, как и Толстой, знал о войне не понаслышке: он был участником боевых операций на Балканах, и в результате появилась его «Балканская серия». И

Толстой, и Верещагин изображают не победную и праздничную, а будничную и трагическую сторону войны; даже когда Верещагин изображает торжество победы (картина «Шипка — Шейново. Скобелев под Шипкой», рис. 9.7),



Скобелев и приветствующие его солдаты изображены на заднем плане, а весь передний усеян брошенными орудиями и убитыми. Как и для Толстого, для Верещагина истинным героем войны стал русский солдат. И последняя его серия «1812 год. Наполеон в России», показывающая разгром наполеоновской армии и героизм русских партизан, тоже как воспоминание о Толстом.

Верещагин погиб в 1904г. в Порт-Артуре на броненосце «Петропавловск», подорванном японской миной.

Вершина реализма в русской живописи второй половины века — творчество Репина и Сурикова. Илья Ефимович Репин работал практически во всех жанрах — портрете, бытовой живописи (рис. 9.8),



в историческом жанре (рис. 9.9, 9.10).





Он — создатель образов знаменитых писателей, композиторов, актеров, и они живут на его портретах в своей неповторимой индивидуальности: старый, больной, «подозрительно-желчный» (Т. Ильина) Писемский, Стасов, Толстой, актриса Стрепетова, Модест Мусоргский, написанный за несколько дней до смерти. Об этом портрете Крамской писал: «Глаза его глядят, как живые, они задумались, в них нарисована вся внутренняя душевная работа той минуты», а о живописи портрета: «Какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробовавшие, — сам он и никто больше». Овладев всей тонкостью пленэрной живописи, Репин совмещает пленэр с портретом, одна из лучших его работ — «Осенний букет», портрет дочери Веры.

Историческая живопись обрела свое современное понимание и стала художественно воссозданной национальной историей, главным героем которой является народ, в творчестве Василия Ивановича Сурикова. Он родился в Сибири, во многом сохранившей нетронутыми устои прежней жизни.

«Идеалы исторических типов воспитывала во мне Сибирь с детства, — писал он. — Она же дала мне дух и силу». Суриков был человеком исторического мышления, и Москва, в которую он переехал после того, как окончил Петербургскую академию художеств, привлекала его своей связанностью с исторической жизнью народа. «Приехавши в Москву, этот центр народной жизни, я сразу стал на свой путь». В

первом сделавшем его знаменитым произведении, большом полотне «Утро стрелецкой казни» (рис. 9.11),



проявилась важная особенность Сурикова — его способность ясно видеть поворотные моменты истории. Главные герои «Утра» — стрельцы. Композиция картины проста и логична и построена на противопоставлении. В левой, большей части картины изображены стрельцы, справа — Петр и его сподвижники. Но и внутри левой части те же контрасты: рядом с рыжебородым стрельцом, взгляд которого с непримиримостью устремлен на Петра, — фигура матери, оплакивающей сына; около стрельца, погруженного в свои думы, молодая жена; уткнувшись в колени седого старика, рыдает его дочь. Взгляд рыжебородого стрельца скрещивается со взглядом Петра, полным страсти и гнева. Над всей толпой возвышается фигура стрельца, склонившегося в прощальном поклоне перед народом. В итоге получилось монументальное полотно, в котором ясно показана неотвратимость гибели стрельцов, выражающее большее, чем смерть отдельных людей. Это столкновение не на жизнь, а на смерть двух разных миров — умирающей Древней Руси и новой России. Гибель стрельцов объективно предрешена, но Суриков не может не восхищаться их отвагой, достоинством и сдержанностью перед лицом смерти.

Художники и писатели, обращающиеся к историческим темам, часто допускают нарушения в исторической точности. Так, А.К. Толстого упрекали, что в трагедии «Смерть Иоанна Грозного» он допускает множество анахронизмов, что сцена смерти Ивана Грозного не соответствует показаниям исторических источников. Но он писал не историческое исследование, а художественное произведение, в котором концентрировал разновременные события и относил их все к году смерти Грозного для усиления напряженности действия, для достижения большего драматизма. Так и Суриков отошел от исторической достоверности, перенес казнь на Красную площадь,

потому, что древние святыни нужны были ему как свидетели исторической трагедии. «Памятники, площади, — писал Суриков, — они мне дали ту обстановку, в которую я мог поместить мои сибирские впечатления. Я на памятники, как на живых людей, смотрел, — расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали — вы свидетели». Силуэт храма Василия Блаженного читается в картине как образ самого народа. «Мне он все кровавым казался», — писал Суриков.

На выставке 1887г. Суриков экспонировал большое полотно — «Боярыня Морозова» (рис. 9.12).



Тема картины взята из XVII в., времени церковного раскола. Боярыня Морозова, разделяющая взгляды протопопа Аввакума, выступила противницей иконовских реформ, за что была после многих предупреждений подвергнута пыткам и посажена в земляную тюрьму далеко на севере, в Боровске, где и умерла. Перед ссылкой ее в назидание толпе в цепях провезли по улицам Москвы — этот момент и запечатлен Суриковым. Образ боярыни, о которой Аввакум писал: «Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врага, аки лев», — поражает своей фанатичной иступленностью и экспрессией. Толпа окружает сани, и толпа эта очень разная. Сочувствующие боярыне — юродивый, благословляющий ее на муки, нищенка с котомкой, боярышня и испуганно глядящая монашенка — в правой части картины. А в центре и в левой части композиции, наоборот, показаны насмехающиеся, издевающиеся над боярыней, хохочущие купцы. В этой толпе Морозова кажется одинокой. Ее двуперстие, ее фанатичное лицо, черное облачение среди узорочья цветных русских одежд, по колориту напоминающих полихромные изразцы и фрески XVII в., — это символ конца. Конца Древней Руси, раскола, «древлего благочестия», средневекового аскетизма. Но не только трагические ситуации интересуют Сурикова, исторического живописца. В картине «Покорение Сибири Ермаком» дружина Ермака встречается с войском хана Кучума («Две стихии встречаются», по замечанию самого

Сурикова). Репин писал о картине: «... впечатление так неожиданно и могуче, что даже не приходит на ум разбирать эту копошащуюся массу со стороны техники, красок, рисунка». Другой величественной фигуре русской истории посвящена картина «Переход Суворова через Альпы». Верещагин осуждал ее за многие фактические ошибки: солдаты не могли съезжать с горы, держа вверх штыки, конь не будет гарцевать перед пропастью и пр. На это Суриков отвечал, что уход от прямой фактологии нужен ему ради художественной правды, которая «выше правды жизни»: штыки — чтобы подчеркнуть и усилить впечатление падения в пропасть, гарцующий конь — для привлечения внимания к фигуре полководца.

Вопросы для самопроверки

Какие общественные идеи лежали в основе такого архитектурного направления, как эклектика?

Какой отпечаток романтизм наложил на различные жанры живописи первой половины XIX в.?

Кто принадлежит к элегическому направлению поэзии первой четверти XIX в.?

Какие черты объединяют творчество таких художников как Щедрин, Тропинин, Венецианов, Брюллов?

Как отразилось сочетание классического и романтического в живописи Кипренского, Тропинина, Брюллова?

Чем, по Вашему мнению, близки в своем творчестве Гоголь и Иванов, Гоголь и Федотов?

Проанализируйте различные виды романтической и реалистической фантастики в «Петербургских повестях» Гоголя.

Расскажите о репертуаре русского театра 20—30-х гг. XIX в.

Расскажите о натуральной школе, ее поэтике. Насколько закономерным было появление «передвижников» в 60-е гг. XIX в.?

Каковы идейные и эстетические принципы художников-передвижников?

Литература

Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х гг. — Л., 1991.

Ильина Т.В. История русского искусства. — М., 1994.

Манн Ю.В. Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. — М., 2001.

Типология русского реализма второй половины XIX века. — М., 1990.

Ценностный мир русской культуры. — СПб., 1993.

10. Искусство и литература в России XX—XXI вв.

Серебряный век (начало XX в.) — культурно-художественный ренессанс. 1890—1910-е гг. по предложению современников, участников культурного процесса, получили именование Серебряный век (серебряный относительно золотого века — пушкинской эпохи классического оформления русской культуры. Для того, чтобы подчеркнуть содержательную и стилистическую связь Серебряного века с соответствующим периодом культуры Запада, первый иногда именуется Русским Модерном.

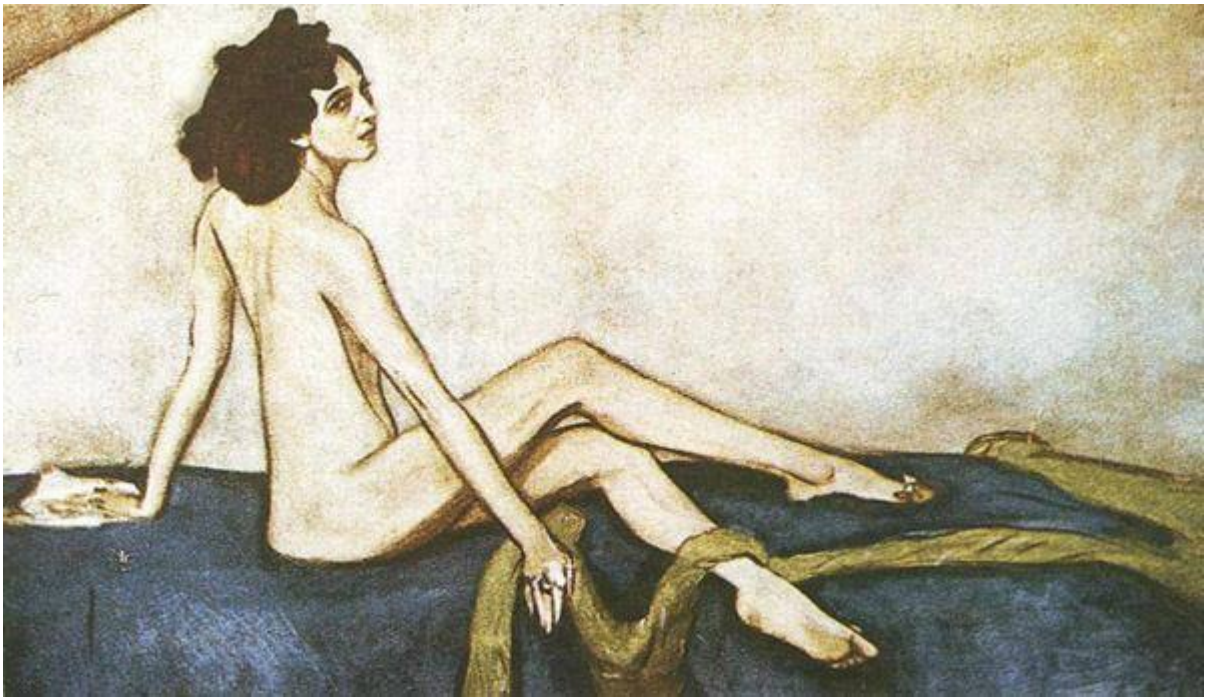
Искусство русского Серебряного века складывалось в сложных отношениях и связях с традицией русского критического (классического) реализма, европейского искусства XIX в. (натурализм, импрессионизм, постимпрессионизм), нового искусства европейского модерна (символизм, эстетизм, неоромантизм, неоклассика) и новейшего европейского искусства раннего авангарда (фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм). И если так, то и выбор, и синтез, осуществляемый русским искусством в эту эпоху, мог быть и был в высшей степени плодотворным и интересным, но не мог быть и не был простым и однородным.

Валентин Александрович Серов (1865—1911). Именно В.А. Серову удалось стать основной фигурой, осуществившей в своем творчестве сложный и необходимый для русского искусства переход от XIX к XX столетию. Грандиозный масштаб присущего ему художественного дарования позволил достигнуть совершенства как в различных живописно-графических жанрах, так и в движении индивидуального художественного стиля, определяющего целую эпоху. Основной состав работ Серова относительно невелик, включает портрет, пейзаж, натюрморт, историческую и бытовую жанровую картину, графику, использование масла, гуаши, темперы, угля...

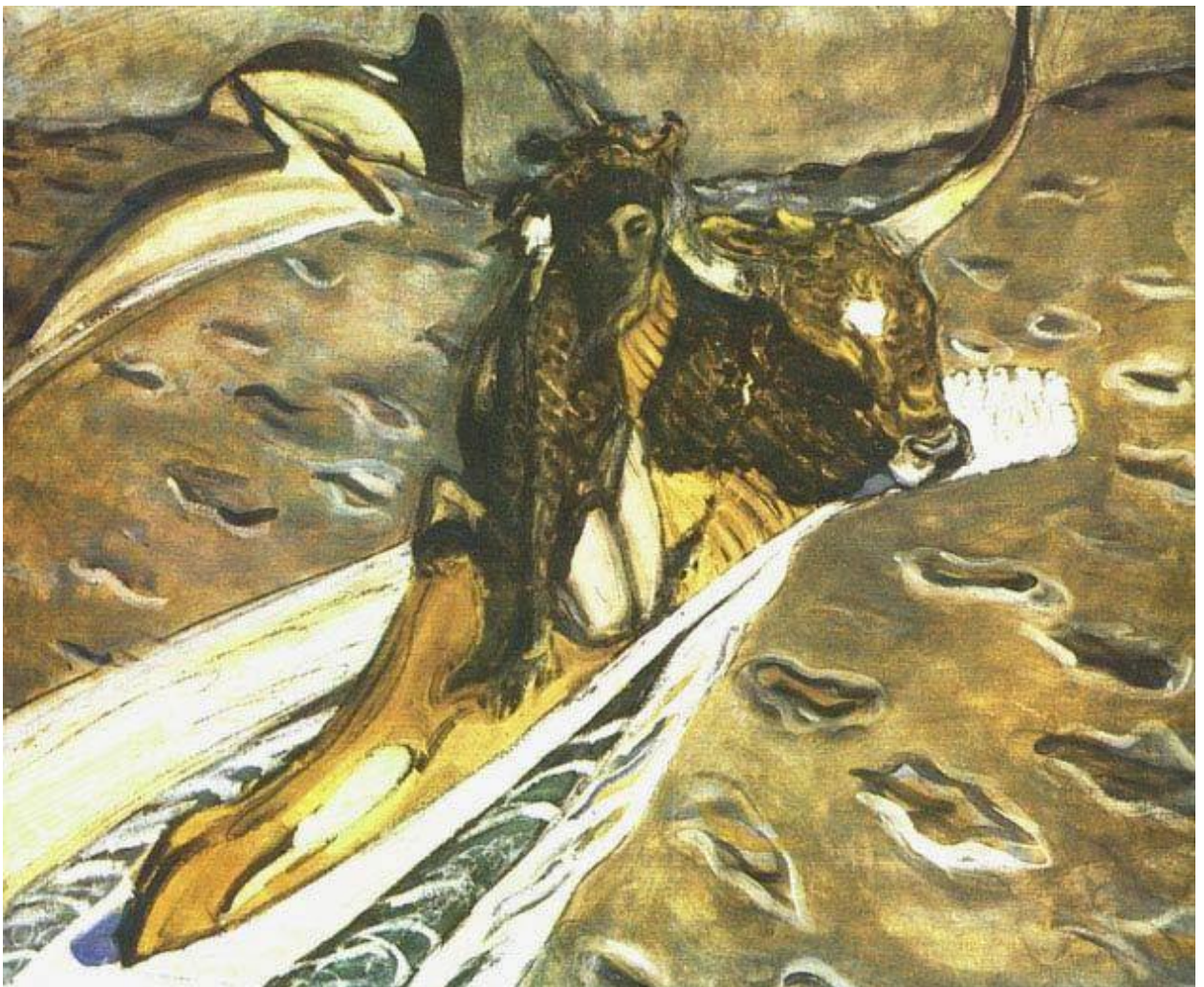
Прежде всего, разумеется, Серов непревзойденный портретист. Безусловна принципиальная связь с импрессионизмом его знаменитых «Девочки с персиками» (портрет Веруши Мамонтовой, 1887, рис. 10.1)



и «Девушки, освещенной солнцем» (Маша Симонович, 1888). Далее следует большая серия парадных портретов (Коровин, Ермолова, графиня Орлова, Феликс Юсупов, Николай II и др.), в которой достигается совершенство и глубина исключительные для жанра, справедливо считающегося искусственным. В его исторических картинах, посвященных Петру I, Елизавете Петровне, царской охоте, чувствуется увлечение условно-декоративной красотой XVIII в., увлечение, свойственное русскому модерну. Во время революционных событий 1905 г. была создана серия беспощадных рисунков и карикатур, в которых заметна экспрессионистическая тенденция. Наконец, портрет Иды Рубинштейн (рис. 10.2)



и «Похищение Европы» (1910, рис. 10.3)



оказываются уже подлинными шедеврами искусства стиля модерн. Полотна Серова относятся к числу лучших экспонатов Государственной Третьяковской галереи.

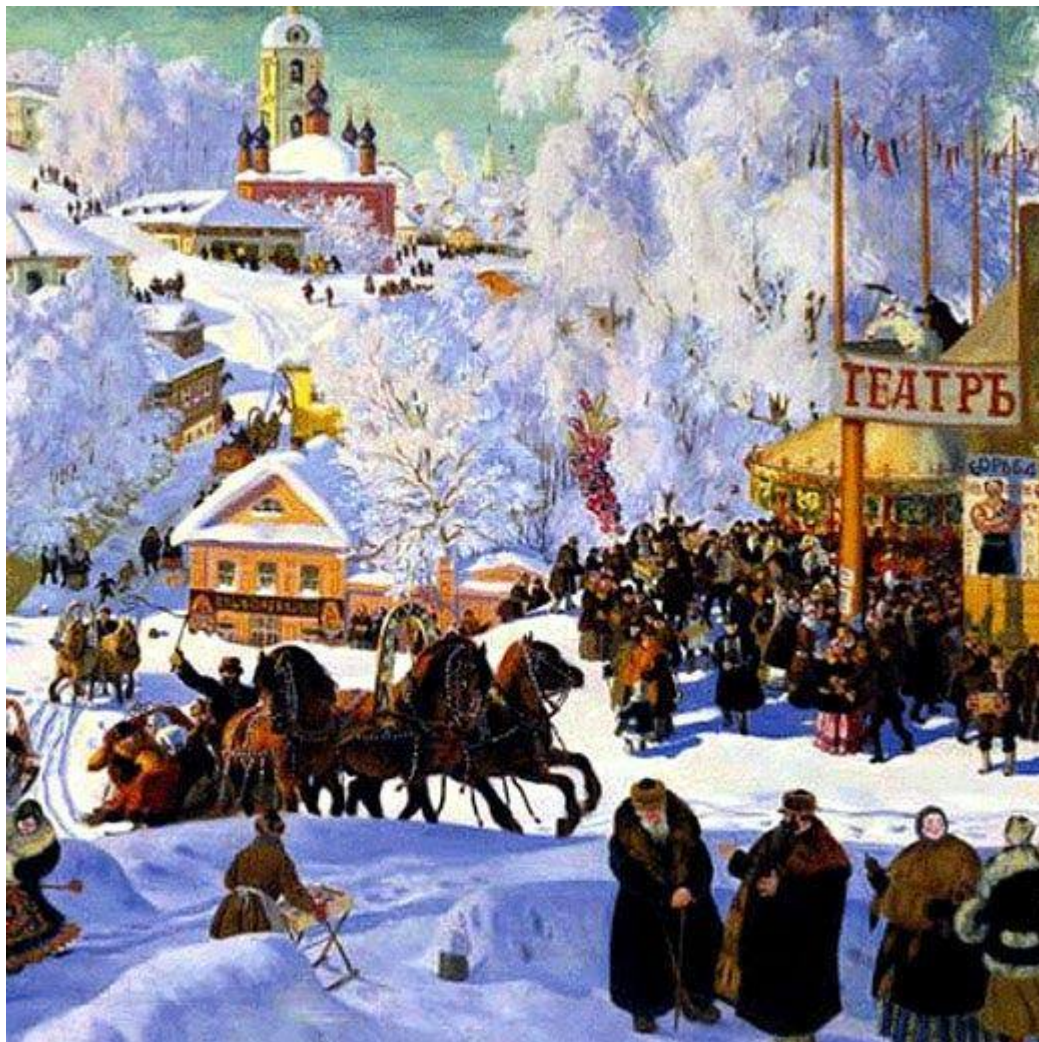
Подобное значение имело также полностью своеобразное творчество крупнейших художественных индивидуальностей этой эпохи живописцев М.А. Врубеля (1856—1910), К.А. Коровина (1861—1927), В.Е. Борисова-Мусатова (1870—1905), М.В. Нестерова (1862—1942) и др., скульпторов П.П. Трубецкого, С.Т. Коненкова, А.С. Голубкиной.

Объединение «Мир искусства», созданное в 1898 г., являлось центральным художественным явлением эпохи и в лице основных своих представителей олицетворяет собственно стиль русского модерна как таковой. Подобно европейскому модерну (французскому арт нуво, австрийскому сецессиону, немецкому югендштил्लе и др.), русский модерн — эстетическая утопия, романтическая попытка вернуть в мир гармонию и красоту, улучшить его средствами искусства. Поэтому модерн прибегает к исторической и экзотической стилизации, предпочитает плоскостное изображение, преобладание графики над живописностью, подчинение цвета декоративной условности, любит изящные текучие формы. По этой же причине модерн активнее действует в книжной и журнальной графике, в театре, дизайне и рекламе, чем собственно в станковой живописи. Впрочем, как раз серьезная работа в живописи, наряду с графикой и прикладным искусством, была одной из отличительных черт русского модерна. Кроме того, его отличало увлечение искусственной красотой русского XVIII в., его часто весьма гротескной новой европейскостью. Стимулом работы художников «Мира искусства» было освоение богатства мировой художественной культуры, стремление восстановить права освященной веками красоты, отвергнутой реалистами-передвижниками, красоты, однако, более свободной и разнообразной, чем представления академистов-классиков.

В 1906—1907 гг. в Париже, а затем в Берлине и Венеции проходила организованная С.П. Дягилевым выставка русского искусства. Современный раздел был представлен «Миром искусства». В результате успеха выставки художники получили мировое признание.

Ведущим художником объединения был несомненно Константин Андреевич Сомов (1870—1940), блестящий портретист, мастер, способный далеко превзойти заданность иронической стилизации в своих работах, чаще всего посвященных грустному маскараду любви в костюмах XVIII в. Эрудитом и идеологом объединения был А.Н. Бенуа, известный своей серией «Версальских пейзажей», работой театрального декоратора-сценографа, важными искусствоведческими работами. Живописец Л.С. Бакст добился максимального успеха и международной известности, обратившись к театральному оформлению и разработке театрального костюма. М. Добужинский — выдающийся мастер городского пейзажа и книжной графики. Е. Лансере работал в декоративной манере, склоняющейся к архитектурному монументализму. Важным для русской культуры было и второе поколение «мирискусников» — Судейкин, Григорьев, Серебрякова, Чекрыгин, Рерих.

Самым значительным художником из них был Борис Михайлович Кустодиев (1878—1927), непревзойденный мастер стилизации в русском стиле. В 1899—1904 гг. в Петербурге издавался журнал «Мир искусства», имевший большое значение для развития русского искусства, в частности, в нем впервые было отдано должное русской иконописи и русскому искусству XVIII в. (см. рис. 10.4, 10.5).





Ранний русский авангард. Хотя в 90-е гг. авторитет «Мира искусства» был очень высок и абсолютное большинство значительных русских художников (а в то время их было много больше, чем мы можем перечислить) входили уже в это объединение, уже в начале XX в. появилось значительное число молодых художников, которые склонялись к более радикальному обновлению живописи, соответствующему линии развития западного авангарда (заявившего о себе всего несколькими годами ранее). Молодежь объединялась вокруг нескольких выставок авангардного искусства, вызывавших неизменный скандал.

1907 — «Голубая роза» собрала последователей Борисова-Мусатова, художников, склонных к символизму, — П. Кузнецов, М. Сарьян, Н. Сапунов, К. Петров-Водкин, (эти же тенденции у Н. Рериха, М. Чурлениса).

1910 — выставка «Бубновый валет» представила свободную красочность и примитивизацию изображения, близкие французскому фовизму — И. Машков, П. Кончаловский, А. Лентулов, Р. Фальк, М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова.

1911 — «Ослиный хвост» и «Мишень» уже показали последовательный примитивизм, образцы футуристической и кубистской живописи — М.Ф. Ларионов (свой вариант кубизма он назвал «лучизмом»), Н.С. Гончарова и участники «Союза молодежи».

«Союз молодежи» объединил многих будущих крупнейших художников-авангардистов (Шагал, Малевич, Филонов, Татлин, Анненков, Экстер, Альтман, кубофутуристы Бурлюки).

Серебряный век — время торжества русского балета (с этих пор и надолго мировой балет состоит как бы из двух основных частей — русского балета и всего остального). Прославлены имена исполнителей Нижинского, Павловой, Карсавиной, Кшесинской, балетмейстера Фокина и др., но особое, уникальное в русской культуре место занимает Сергей Павлович Дягилев (1872—1926).

С.П. Дягилев был одним из основателей «Мира искусства», шеф-редактором одноименного журнала, затем устроителем больших художественных выставок в России и первых выставок русского искусства за рубежом (в частности, первое ознакомление зарубежной публики с шедеврами русской иконописи). Далее зарубежные гастроли русской оперы с участием Шаляпина. И, наконец, с 1909 по 1912 г. (и далее до 1926 под другими названиями) балетные Русские сезоны в Париже. Великий знаток балета Дягилев в то же время обладал редкими и специфическими талантом и страстью к реализации своих желаний-идей. Фактически он идеально соединял в себе художественного руководителя и продюсера-организатора. В результате спектакли Русских сезонов с привлечением «художников-мирискусников» (прежде всего Л. Бакста), а позже знаменитых европейских художников (включая Пикассо) стали мировыми событиями, оказавшими влияние не только на развитие балета, но и на театральную сценографию, историю костюма и даже саму историю музыки. Спектакли ставились на музыку лучших современных композиторов, в частности огромный успех выпал на долю «Петрушки» и «Весны священной», произведений русского композитора Игоря Федоровича Стравинского (1882— 1971), представлявшего уже новейшее тогда неоклассическое направление. Балет Дягилева был позднее крупнейшим и наиболее признанным мировым культурным достижением русской эмиграции первой волны. Памятник Дягилеву в Париже планируется установить в ближайшее время.

Литература реализма. Богатство и разнообразие русской литературы Серебряного века подталкивают историков разделять ее на части (применяя самое простое из возможных делений — начало, середина и завершение). В начальном периоде, несмотря на явные признаки изменения и обновления в литературе, сохраняется идущее из XIX в. господство реалистического направления. Патриарх русской литературы («великий старец») Л.Н. Толстой создает в это время ряд своих лучших произведений — «Воскресенье», «Отец Сергей», «Хаджи Мурат», «Живой труп» и др. А.П. Чехов, воплощающий переход от классического реализма XIX в. к литературе модернизма и именно в это время создающий свою новаторскую драматургию, продолжает восприниматься публикой как традиционный писатель.

Продолжают работать уже известные писатели-реалисты В.Г. Короленко, Н.М. Гарин-Михайловский, Д.Н. Мамин-Сибиряк и др. Получают известность А.И. Куприн, В.

Вересаев, И.С. Шмелев, М.М. Пришвин и др., а А.М. Горький, И.А. Бунин, Л.Н. Андреев становятся ведущими представителями нового реализма. Центром литературы реализма была Москва, и все три писателя входили в московское литературное объединение «Среда».

М. Горький — Алексей Максимович Пешков (1868—1936) соединял в своей прозе и драматургии суровую, местами натуралистичную правду о нижних, «придонных» слоях жизни с романтическим пафосом веры в «гордое имя человека», обнаруживаемой им в тех же нижних слоях, свободных от мещанской, «рабской» морали. Именно этот вариант синтеза реалистического и романтического позволил ему позже стать певцом «передового класса» и зачинателем социалистического реализма, для чего надо было переориентироваться с героизации свободных люмпенов-босяков на дисциплинированных борцов-пролетариев, по-прежнему непримиримо осуждая мещан-буржуа и обуржуазивающихся интеллигентов.

Иван Алексеевич Бунин (1870—1953) ближе всех стоял к чистой традиции великого русского реализма, скорее даже тургеневского, чем толстовского, но наполненного острой печалью безвозвратно уходящей дворянской жизни, беспощадным вниманием к крестьянскому прозябанию и, самое главное, новой сильной и точной художественной волей, способной воплотить красоту любого родного ей явления или чувствования. Признание Бунина, впоследствии лучшего писателя русской эмиграции и нобелевского лауреата, классическим мастером стиля, остается, видимо, одной из скромных его характеристик.

Леонид Николаевич Андреев (1871—1919) был, напротив, самой противоречивой и «ненадежной» фигурой среди реалистов. Начинал он как наблюдательный и проникновенный реалистический писатель, даже бытописатель скромной провинциальной и московской жизни, понимающий ее драматизм, сострадающий «малым сим». Но постепенно с его именем стали связывать редкостное (точнее, уникальное) для русской литературы явление — экспрессионизм. Эта установка на предельную, даже болезненную выразительность, источники которой изыскивались в невыносимых противоречиях всякой человеческой души, в пессимистических откровениях о судьбе и смерти, проявившаяся в его прозе («Бездна», «Красный смех», «Житие отца Василия Фивейского» и др.) и, особенно, в драматургии («Анатэма», «Царь-голод», «Жизнь Человека» и др.) принесли ему всероссийскую славу. Л.Н. Андреев, подобно Достоевскому, оказался автором ряда произведений, использовавших жанры и стиль несвойственные принятым представлениям о «серьезной» русской литературе — условно-символическая трагедия, готический триллер, мистическая притча, авантюрно-криминальный роман.

Символизм. Середина Серебряного века (90-е гг.) предстает как время символистов. Разумеется, так называемые старшие символисты еще с начала 90-х гг. представили свой вариант литературы русского модерна. Они опирались, с одной стороны, на достаточно развитый в поэзии и драматургии символизм европейского

модерна (датируемый 1870—1920 гг.), с другой стороны, на переживающую возрождение и подъем (после работ В.С. Соловьева) русскую религиозно-идеалистическую философию. В общем, символизм противостоял релизму, обвиняемому в прагматической узости взгляда на жизнь. Продолжая романтическую линию развития, символизм выдвигал в качестве цели искусства постижение метафизической тайны бытия, явленной в многозначном «мерцающем» символе. К этому периоду времени старшие символисты — В. Брюсов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др. уже в основном преодолели кризисно-упадочные (декадентские) настроения конца века, связанные с переживанием заброшенности в обществе. Никто другой так остро не чувствовал завершение прежней культурной традиции и потребности в ее обновлении. Их поэтической работой, кроме того, определилось к тому времени и представление о литературном Серебряном веке как об эпохе поэзии, которое только подтверждалось дальнейшим развитием и не могло быть поколеблено ни посредственными историософскими романами Мережковского (и тем более Брюсова), ни отдельными удачами Сологуба («Мелкий бес») или младших символистов.

В свою очередь, младшие символисты, вступив на литературную сцену в 90-е гг., сразу представили лучшего (великого) поэта-символиста Александра Александровича Блока (1880—1921), лучшего философа символизма Вячеслава Ивановича Иванова (1866—1949), дерзнувшего в споре с Ницше соединять идеал Христа и идеал Диониса, и, наконец, наиболее разностороннего и увлекающегося символиста — прозаика, поэта и теоретика А. Белого — Бориса Николаевича Бугаева (1880—1934).

Поэзия А.А. Блока, может быть, потому и предстает как высшее достижение Серебряного века, что содержащийся в ней синтез воспроизводит синтетический, всесторонний характер подъема, свойственный эпохе. Блок ближе других стоит к поэзии европейского романтизма и в то же время более других увлечен русской и даже евразийской («Скифской») стихией, он восторженный певец философической вечной женственности («Прекрасной дамы») и тоскующий участник хмельного богемного праздника («Незнакомка»), он чувствует и передает таинственный зов величавых символов неевского города и саркастически гиперболизирует иллюзорную силу его гениев и пророков («Балаганчик»). И магический дар поэта, «называющего все по имени» и дарящего это истинное имя соотечественникам, оказывается подобен вдохновляющей силе подъема, которая делает эпоху великой, никогда не открывая до конца основание таких даров.

Роман А. Белого «Петербург» (1913) — высшее достижение прозы русского модерна. Возможность создать символистский роман была продемонстрирована автором в реализации новаторского приема сближения прозы и стиха. Ритмическая проза витийствующего автора и взволнованных, как будто колеблемых ветром (полощущийся на многих страницах плащ-домино) персонажей, метельные вихри, постоянно мчащиеся по улицам странного, с нерусским именем города создают атмосферу, в которой кажутся убедительными любые пророчества. А. Белый пророчествует о финале-итоге

классического века русской культуры, используя ряд ее основополагающих мифологем от пушкинского «Медного всадника» до темных дворов Достоевского с поспешающим по ним интеллигентом-убийцей. В то же время этот «роман москвича о Петербурге» построен на историческом материале революционного террора и полицейской провокации (дело Азефа), который фактически представлял центр яркой событийности Серебряного века.

Акмеизм. 10-е гг. в соответствии с тезисом о доминировании поэзии в литературе Серебряного века характерны, прежде всего, появлением новых поэтических школ (акмеизм, футуризм), чрезвычайно важных для дальнейшего развития русской поэзии. Акмеизм ясно и уверенно противопоставляет себя символизму, отрицает его метафизическую и/или мистическую установку на символ истины, стремясь достичь подлинности в чувственной определенности конкретного — все равно обыденно-бытового или экзотически-романтического. Конкретное, при этом, эстетизируется обращением ко всему богатству исторических культур, в которых оно веками осваивалось (отсюда, кстати, основание для принятого именованья от греческого «акмэ» — вершина, точка расцвета). Поэтому акмеизм справедливо определяется как неоклассицизм и остается в целом в рамках культурного стиля модерн (теперь уже вместе с символизмом и в отличие от футуризма).

Можно утверждать, что акмеизм оказался наиболее успешным в осуществлении своей поэтической миссии, прежде всего, потому, что с ним связаны имена, два из которых (А.А. Ахматова и О.Э. Мандельштам) сегодня без каких-либо сомнений относятся к разряду великих русских поэтов, а другие (по крайней мере, Н.С. Гумилев, И.Ф. Анненский, М.А. Кузмин, Г.И. Иванов) к краткому списку наиболее интересных и оригинальных. Кроме того, акмеизму удалось создать такую перспективу поэтической речи, что он оказался наиболее влиятельным не только для молодых современников, но спустя десятилетия для большинства молодых поэтов последней трети XX в.

Николай Степанович Гумилев (1886—1921) являлся признанным главой акмеизма и неоспоримым авторитетом в области поэтической формы (указывают даже на скрытое соперничество с В.И. Ивановым за звание поэтического арбитра и с А.А. Блоком за собственно литературное влияние). Личность Гумилева — путешественника, офицера, участника войны и борьбы с большевиками, руководителя акмеистской организации «Цех поэтов», автора редких для русской литературы стихов с ярким романтико-экзотическим колоритом — давно уже ставшая легендарной, в то же время определенно является представительной для жизненного стиля эпохи.

Анна Андреевна Ахматова (1889—1966) предстает как удивительный (новый) мастер любовной лирики, глубоко укорененной в повседневности, в бытовом «соре». Но эта всем известная обыденность представлена в лаконичных и разительно точных деталях, выделенных зорким взглядом поэта.

Отличительной чертой поэзии Осипа Эмильевича Мандельштама (1891—1938) той поры (как, впрочем, и позднее) является увлеченное и поэтически безупречное

использование историко-культурных реалий Запада и, особенно, Античности. В этом смысле он был самым крупным классиком среди акмеистов.

Футуризм. Развитие (изменение) культуры происходит уже с такой интенсивностью, что не сразу вслед за неоклассикой акмеизма, а буквально одновременно с ней, удивляя и раздражая образованную публику, вступает ранний авангард — футуризм. Русский футуризм существенно не похож на родившееся в Италии «искусство будущего» (таково значение этого именованья). Увлечение технической, урбанистической и собственно массовой культурной новизной подается не в брутально-оптимистических, а часто в трагических или абсурдистско-иронических тонах — «какао Ван Гутена», провозглашаемое с эшафота лирическим героем Маяковского, «беременный мужчина», который «нравится» Бурлюку и т. п. Но еще более заметно своеобразие русского футуризма в сочетании и переплетении указанных мотивов с фольклорно-мифологическими построениями в духе стихийно-природной славянско-азиатской, в большой степени воображаемой древности (Хлебников, Каменский).

Другой важнейшей особенностью русского футуризма было всестороннее «освобождение» (или по-другому «воскрешение») слова. Только новое слово, действующее вне пут и правил литературной и языковой традиции, способно выражать обновляющийся мир, создавать адекватную ей поэзию на основе техники разнообразных «сдвигов». Эта тенденция простиралась от необычной стиховой графики и неожиданных образно-метафорических конструкций до шокирующих вульгаризмов, изобретения новых слов и даже персональных поэтических диалектов («заумь», которой особенно прославился А. Крученых).

Давиду Бурлюку принадлежит заслуга создания первого кубо-футуристского объединения поэтов и художников «Гилея», в которое, кроме двух его братьев и сестры, входили В. Маяковский, В. Хлебников, А. Крученых, В. Каменский и др. В Москве существовало объединение «Центрифуга», в котором начинал Б. Пастернак и др. группы. Футуристские поэтические группы и направления раннего авангарда в изобразительном искусстве, разумеется, обеспечивали друг другу взаимную поддержку, как и начинавшие свою деятельность теоретики русского формализма (ОПОЯЗ, фактически родившийся из попытки осознать особенности футуристской поэтики).

Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) обладал масштабом таланта и особенностями личности, которые уже в эти ранние годы поставили его в центр движения и обеспечили ему в дальнейшем неоспоримое положение лидера — полномочного представителя авангардной поэзии, от ее имени говорящего с народами и правительствами.

Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников (1885—1922), напротив, имел репутацию «поэта для поэтов». Его «шаманские», фантастические в содержательном и новаторские в формальном отношении стихи вдохновляли других на художественные и

интеллектуальные дерзания и до сих пор являются предметом увлеченного разгадывания многих, кто увлечен его оригинальнейшим поэтическим и пророческим даром.

Революция и Гражданская война, сопровождавшаяся иностранной интервенцией (учитывая участие России в Первой мировой войне, длившаяся около семи лет), были, безусловно, крупнейшим социальным, экономическим и культурным кризисом. 20-е гг. — восстановительный («реконструктивный») период — показали, что возможен подъем в искусстве и литературе.

В русском искусстве 20-х гг. значительное место занял рациональный авангард, представший в своем предельном развитии как беспредметность — абстрактивизм (абстракционизм). Первый крупнейший русский мастер беспредметного (нефигуративного, если употреблять наиболее точный, современный термин) искусства В.В. Кандинский, однако, не ужился с новым режимом и вскоре эмигрировал (до революции он долго жил в Германии, куда и возвратился). Ведущим направлением авангарда стал супрематизм, изобретенный Каземиром Севериновичем Малевичем (1878—1935) еще в 1913г.

Супрематизм предполагал постепенный уход от существующей живописной традиции путем перехода от жизнеподобных форм к геометризованным, а затем и собственно геометрическим в сочетании с простыми чистыми цветами. Далее следовало полностью отказаться от всяких форм и цветов для того, чтобы начать новую живопись сначала, т. е. с полного нуля. Эту эстетическую утопию Малевич описал в своей книге «Супрематизм» и полностью представил в своей художественной практике, где критическим нулевым центром развития предстает его знаменитый «Черный квадрат».

Малевич считал себя комиссаром искусств, за которым должно следовать все новое и революционное. И в то время за Малевичем следовали его ученики, работавшие в основном с абстрактно-идеальными геометрическими формами, реализуя прежде небывалую возможность создавать из них гармонические композиции линий, плоскостей и цветов. Ныне широко известные признанные в мире художники И. Пуни, Л. Попова, Н. Удальцова, О. Розанова, А. Экстер наиболее плодотворно работали в 20-е гг.

Конструктивизм. Вхутемас. Абстрактное искусство, однако, рассматривалось как теоретическая основа, как некая «высшая математика» форм, необходимая, чтобы развивать практическую деятельность по революционному обновлению, усовершенствованию и рационализации окружающего мира и всей жизни. В создании проектов новых вещей и новой среды жизни участвовали художники-абстрактивисты (Экстер, Попова и др., в какой-то степени сам Малевич), но все же основной целью творчества сделали это художники, принадлежавшие к широкому и влиятельному течению конструктивизма, получившему развитие преимущественно в Советской России. Конструктивизм предполагал заменить «устаревшее» понятие гармонической композиции понятием рационально-функциональной конструкции, утопически полагая,

подобно политическим революционерам, что возможно подчинить жизнь неким отдельным правильным (в данном случае научно-рациональным) принципам. Фактически сливалась с конструктивизмом теория производственного искусства, считавшая социальный заказ и профессионально-производственный подход основной перспективой нового искусства.

Конструктивизм представляют прежде всего три всемирно известных мастера. Первый из них Владимир Евграфович Татлин (1885—1953) — сторонник футуристического конструктивизма, работавший в духе этого направления еще в довоенные годы, создатель произведений-проектов — кинетической (движущейся) архитектурной конструкции «Башня Третьего Интернационала» и «Летатлина», аппарата для индивидуальных полетов, возможность которых должна была быть обеспечена его птицеподобным конструктивно-художественным совершенством. Лазарь Маркович (Эль) Лисицкий (1890—1941) — крупнейший мастер конструктивистской графики, выразительно соединявший в своих работах чертеж и рисунок, много работавший над художественным использованием шрифтов, специалист книжного, плакатного и выставочно-театрального оформления. Александр Михайлович Родченко (1891—1956) — художник и выдающийся мастер художественной фотографии, особенно известный своими плакатами и книжными иллюстрациями на основе фотоколлажа. Все они, как и их последователи, в большей или меньшей степени занимались оформлением интерьеров, конструированием мебели, одежды, предметов быта.

Для подготовки таких разносторонних художников-конструкторов (конструктивистов), в Москве был создан знаменитый ВХУТЕМАС (Всероссийские художественно-технические мастерские — позже Вхутеин, соответственно институт, 1920— 1930), ставший естественным художественно-педагогическим центром конструктивистского движения, в котором преподавали все его выдающиеся представители. ВХУТЕМАС был также центром конструктивистов-архитекторов. В целом, конструктивизму удалось создать перспективный стиль дизайна для развивающегося индустриального и постиндустриального массового общества (в том числе закрепить сам дизайн как новый вид художественно-прикладной профессиональной деятельности). Однако в ближайшие десятилетия наступающего сталинизма конструктивизм оказался гонимым и невостребованным.

Великим художником, начинавшим свое творчество в Советской России (в Витебске вместе с Малевичем и Лисицким, затем в Москве в еврейском театре «Габима»), был Марк Захарович Шагал (1887—1985), уехавший во Францию в 1922г.

Такой жизненный поворот был внутренне невозможен для другого великого художника Павла Николаевича Филонова (1883—1941), который был целиком увлечен революционным преобразованием мира и человека. Всецело увлеченный этими преобразованиями Филонов придавал им вселенский масштаб, будучи последователем

идей русского космизма, в основе которого лежало учение философа Н.Ф. Федорова, своеобразно соединявшее иррационалистическое и даже мистическое с верой в науку.

Творчество Филонова можно условно отнести к иррациональному авангарду. Сам художник называл свою работу аналитическим методом, организовав группу, названную МАИ (Мастерская аналитического искусства). Он считал, что пронизательный взгляд художника должен благодаря умственному и духовному усилию проникать сквозь косную форму и видеть (и показывать) всю множественность исторической и психологической жизни, связанную с изображаемым предметом или темой. Работа художника должна в результате выводить «формулу», буквально показывая найденный смысл. Полотна Филонова оказываются заполнены прорастающими сквозь друг друга фигурами людей и животных, изображением разновременного многообразия их жизней, соотносимых между собой по открываемой художником формуле. Эти полотна обладают огромной и волнующей силой воздействия-внушения, выражая неистребимую и органическую веру в свою заветную правоту, свойственную сознанию простого человека.

В эмиграции оказались почти все художники, основатели объединения «Мир искусства», многие представители других направлений, однако большая часть последователей и модерна, и раннего авангарда, а также почти все художники-реалисты (кроме И.Е. Репина) остались на родине. В ситуации авангардной активности и в то же время очевидно двойственного, сомневающегося и часто недоуменного отношения к авангарду партийной власти большинство художников начало медленный дрейф в сторону возвращения к традиционному реализму.

Социальный заказ, за который так болели авангардисты-конструктивисты и который представал в виде прямого «плана монументальной пропаганды» и в других видах пропагандистско-прикладной деятельности, постепенно переходил в руки традиционалистов, создававших произведения гораздо более понятные и власти, и массе. Множество ранее упоминавшихся интересных художников 20-х гг. продолжало работать, используя достаточно разнообразные стили, но уже начинала действовать тенденция унификации, позже явно проявившаяся в сочетании как раз реализма и монументальности советского искусства.

Известные постройки того времени являются либо эклетическим сведением конструктивизма и неоклассицизма (Мавзолей на Красной площади, архитектор А.В. Щусев), либо принадлежат второстепенным архитекторам, находившимся под влиянием конструктивизма, но склонным к разного рода компромиссам (здание газеты «Известия», архитектор Л. Руднева, Дом на набережной, архитектор Б. Иофана).

На этом фоне выгодно выделяется самостоятельное и плодотворное творчество Константина Степановича Мельникова (1890—1974). Архитектор безусловно представляет русский конструктивизм, но при этом он не разделяет установок его жесткого теоретического функционализма, требовавшего нахождения одной идеальной формы для здания в соответствии с его функцией — назначением. Архитектура

Мельникова более органична, более разнообразна менее индустриализована и стандартизирована, в конечном счете, более гуманистична, что и оказалось, в конце концов, желанным идеалом архитектуры. В 20-е гг. ему удалось осуществить в Москве ряд построек (Клуб им. Русакова, Клуб завода «Каучук» и др.).

Литературно-идеологическая борьба разворачивалась в треугольнике, стороны которого были по-разному ориентированы по отношению к правящей идеологии. Одну сторону представляли группы, прямо и сознательно принимавшие позицию принадлежности к новой идеологии и служения ей, и, собственно, состоявшие в основном из членов партии. Сюда относились организации Пролеткульта (во главе с самым интересным философом-марксистом А.А. Богдановым) ассоциации пролетарских писателей (ВАПП, РАПП, МАПП), «Перевал», «Кузница» и др. При этом их борьба между собой была, может быть, наиболее острой. Российская ассоциация пролетарских писателей (ее органом был журнал «На посту») требовала для себя положения руководящей инстанции по отношению ко всем остальным на основании того, что она, со своей стороны, принимала на себя прямое исполнение партийных директив относительно литературы и даже обижалась, не получая их регулярно. Другие претендовали на большую самостоятельность, особенно «Перевал» во главе с критиком А. Воронским, который выдвигал теорию искренности писателя как основы творчества. В результате их ожесточенной идеологической схватки пострадали многие члены «Перевала» (впрочем, еще раньше пал Пролеткульт), а РАПП, пережив несколько жестоких чисток, дал ряд руководителей уже новой единой писательской организации (прежде всего А.А. Фадеева).

Другая линия сторонников новой власти понимала, однако, возникшую ситуацию по-своему. Для них революция была всеобъемлющим и, может быть, прежде всего эстетическим обновлением. По происхождению это были в основном футуристы и их последователи. Они претендовали на принципиальную профессиональную независимость, на то, что они и только они, знают как созидать подлинную художественную новизну. Это были группы Леф (Левый фронт искусств), Литературный центр конструктивистов и стоявшие близко к ним ОПОЯЗ (Общество поэтического языка — группа филологов и литераторов «формалистов», последователей литературоведческой Русской формальной школы), «Серапионовы братья» и, наконец, возникшее уже к концу 20-х гг. ОБЭРИУ (Объединение Реального искусства). Эти «левые» писатели представляли русский литературный авангард.

Третью сторону составляли писатели и поэты, либо имевшие собственную идеологическую позицию, либо не самоопределявшиеся идеологически. И те, и другие ограничивались идеологическим разоружением перед советской властью и не затрагивали напрямую политических проблем. Большинство из них входило в чисто профессиональный Союз писателей (многие были земляками, приехавшими с Юго-Запада страны), а также в группу поэтов-имажинистов. Сосредотачивая усилия не на групповых распрях, а на индивидуальной творческой работе, им удалось создать

многие, часто наиболее интересные произведения этой эпохи. Представители блока писателей-коммунистов называли их «попутчиками», упорно отказывая им в каких-либо перспективах (и вели серьезную полемику, считать ли опутчиками беспартийных левых писателей, а левые, в свою очередь, клеймили попутничеством «отсталых» традиционалистов-реалистов).

Заметно проявляет себя новое поэтическое направление имажинизм (откровенное увлечение метафоризмом, сложной вязью поэтической образности), на фоне которого обозначается необыкновенно яркий взлет Сергея Александровича Есенина (1895—1925), который, легко превзойдя в своей крестьянской и богемной лирике все броские краски имажинизма, быстро и навсегда обретает статус легендарного «народного поэта».

Также интересным и распространенным явлением в поэзии оказывается новая волна мужественной романтики. Самые значительные из поэтов-романтиков Э. Багрицкий, Н. Тихонов, П. Васильев, М. Светлов при всем различии между собою связаны с необыкновенным и суровым опытом гражданской войны и с большим или меньшим, явным или неявным влиянием Гумилева.

Проза. Объявленное время прозы тем временем вступило в свои права. В 20-е впервые выступило в печати около 150 новых писателей. Это, безусловно, связано с окончательным завершением эпохи метафизического чувствования и стремлением выразить опыт времени поворотных эпических событий, времени становления обновленного быта.

Среди писателей, получивших известность до революции, наиболее активно работают вернувшийся из эмиграции в 1923г. А.Н. Толстой (особенно важны его приключенческие романы «Аэлита» и «Гиперболоид инженера Гарина», остающиеся лучшими в своем жанре до сегодняшнего дня), чрезвычайно самостоятельный Е.И. Замятин (автор знаменитой антисоциалистической антиутопии «Мы» и других произведений, оригинальных и безупречных в стилистическом отношении). Продолжающий писать романы в созданном им ранее стиле А. Белый, проживающий за границей, но печатающийся на родине, ориентирующийся на советского читателя М. Горький (творчество этого времени несколько не уступает предыдущему периоду).

Среди новых крупных писателей были и последователи традиционного реализма (М.А. Шолохов, автор подлинно эпического «Тихого Дона», будущий неформальный лидер советской литературы), и наследники символистского «вихревого» романа (широко известный и модный в те времена Б. Пильняк, автор «Голого года» — первого романа о гражданской войне), и те, кто искал новую поэтику в противоречиях и сложностях Достоевского (молодой Л.М. Леонов с романами «Соть», «Барсуки», «Вор»).

Но особенно интересную и довольно многочисленную группу составили писатели, перебравшиеся в Москву после гражданской войны с русского Юго-Запада (точнее почти все они были одесситами). Старшим товарищем и заслуженно воспринимавшийся литературным авторитетом для остальных был И. Бабель, автор

«Одесских рассказов», а затем «Конармии», самой необычайной книги о гражданской войне, написанной на основе собственного опыта. Вторым литературным авторитетом для южан, собравшихся в Москве, был киевлянин М.А. Булгаков, чей авторитет у современной читающей публики несомненно еще выше, чем в те времена, хотя автор шедших во МХАТе «Дней Турбиных» был весьма знаменит. Остальные, представлявшие тогда литературную молодежь, для современного читателя почти не нуждаются в представлении — В.П. Катаев (в то время автор смешной повести «Растратчики» и такой же пьесы «Квадратура круга»), Ю.К. Олеша (роман «Зависть»), И. Ильф и Е. Петров (роман «Двенадцать стульев»), Л. Славин (пьеса «Интервенция»), из той же компании земляков поэт Э. Багрицкий.

Следует также обязательно отметить группу новых писателей в Петрограде, представлявших исключительно редкий случай успешной литературной учебы (и не менее редкий случай успешной литературной дружбы). «Серапионовы братья» — М. Зощенко, Вс. Иванов, В. Каверин, К. Федин, Н. Тихонов, Н. Никитин, Л. Лунц, М. Слонимский и др. прошли через студийные занятия с В.Б. Шкловским и Е.И. Замятиным, через длительное общение, освященное общими литературными интересами.

Несколько десятилетий назад постепенно установилось профессиональное, а затем и просвещенное общественное мнение, утверждающее Андрея Платоновича Платонова (1899—1951) крупнейшим русским писателем XX в. С тех пор оно, несомненно, значительно упрочилось (столь же высоко стоит, может быть, только репутация В.В. Набокова).

При жизни Платонова была напечатана сравнительно небольшая часть написанного им (не были опубликованы ни романы, ни большая часть повестей). Тем не менее, гневному осуждению его творчество подвергалось и в 20-е, и 30-е гг., а 40-е он был совсем вытеснен из литературы и работал дворником.

Проза Платонова (прежде всего, утопический роман «Чевенгур» и роман «Счастливая Москва», повести «Епифанские шлюзы», «Сокровенный человек», «Котлован», «Ювенильное море» и другие, значительное число рассказов, ставших классическими) не просто обладает органической искренностью, но как будто имеет особый, недоступный другим источник. Она вырастает из таинственной глубины народного (народно-природного, антропокосмического) сознания-подсознания с его мифологией, верой, душевной силой, тяжеловесным мудрствованием, абсолютной и безошибочной словесной самобытностью, собственным жестким «веществом существования». И это происхождение творчества никак не позволяет писателю смягчить его упорный взгляд, видящий гибель человеческих тел, душ и вер в столкновении с мертвой и пустой утопией догматического и бюрократического коммунизма.

Леф. Бывшие футуристы, художники и теоретики конструктивизма, а также представители формализма создали объединение, которое действовало в 1923—1930

гг. Издавался также журнал «Леф», бывший очень заметным участником бурных споров того времени. Выдвигаемые им культурно-художественные теории утверждали смерть традиционного (самодостаточного) искусства и замену его фактически прикладным «производственным искусством», определяемым социальным заказом, непосредственным участием в хозяйственной и политической жизни, прямой жизнестроительной функцией культуры, приматом материала над его эстетическим преображением (литература факта — разного рода документализм). Как в других подобных случаях, эти авангардно-конструктивистские установки, в принципе улавливавшие важные тенденции культурного развития, страдали утопическим гиперболизмом и не имели перспектив на ближайшие десятилетия. И, разумеется, успехи литературной работы обнаруживались там, где свободное авторское творчество по широте и сложности существенно превосходило теоретические декларации.

В журнале «Леф» публиковались, в частности, стихи известного всей стране, бесспорного лидера Лефа Владимира Владимировича Маяковского (1893—1930). В это время наряду со стихотворениями и сатирической драматургией были опубликованы его крупные поэтические произведения «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо», «Во весь голос» и лучшее из них «Про это». Маяковский, претендовавший на роль лидера «революционного искусства», тяжело переживал нарастающее давление, связанное со становившимся все более очевидным отказом руководства страны поддержать «конструктивный авангард». Его уход из «Лефа» и последовавшая вскоре смерть были одним из значительных символов конца эпохи авангарда. Отметим образцы «производственного искусства» В. Маяковского, делавшего в годы Гражданской войны бессмертные политические агитки («Ешь ананасы, рябчиков жуй — день твой последний приходит, буржуй!») и оставившего также первые и редкостные (столь же бессмертные) шедевры советской рекламы — реклама торговой сети Моссельпрома («Нигде кроме, как в Моссельпроме»). И текст к рекламному плакату А. Родченко «Лучших сосок не было и нет // Готов сосать до старых лет!».

Эмиграция насчитывала более двух миллионов человек, большая часть из которых принадлежала к образованной части населения и представляла традиционную русскую культуру. Зарубежная часть русской культуры в результате общего при смене эпох изменения ориентации оказалась сконцентрирована на традиционной религии, на реальной русской истории, на опыте перенесенных испытаний (вместо философского идеализма, символических пророчеств и эстетизма модерна). Ориентированная таким образом новая философия истории предстала в эмиграции оригинальным течением евразийства.

Наряду с оригинальной историософией и продолжавшимся успехом русского балета за рубежом русская литература представляет собой основное достижение культуры русского зарубежья.

Высокую активность проявляет эмигрантская поэзия. Однако никому из молодых эмигрантов не удастся все же быть самостоятельным по высшим требованиям

поэтического цеха. Лучшими поэтами зарубежья, внесшими серьезный вклад в развитие русской поэзии, проявляют себя и прежде занимавшие в ней значительные места М.И. Цветаева, В.Ф. Ходасевич, Г.И. Иванов.

В замечательной и обширной эмигрантской прозе из четырех крупнейших писателей трое были представителями старшего поколения и реалистами, в изгнании усилившими свою традиционность — И.А. Бунин (безусловный лидер, создавший в эмиграции свои лучшие произведения, Нобелевский лауреат 1933г.), И.С. Шмелев (автор произведений, наиболее значительно представляющих фундаментальную православную традицию), Б.К. Зайцев (писатель либерально-импрессионистического чеховского направления, председатель зарубежного союза русских писателей и журналистов). И один В.В. Набоков представлял младших и, по выражению другой известной писательницы Н. Берберовой, «его одного было достаточно для оправдания целого поколения».

Рубеж 20—30-х гг. — время перехода от партийной диктатуры к собственно тоталитарному государству и, соответственно, к полновластию вождя иногда называют сталинской культурной революцией, подчеркивая этим значительность перемен, происходивших именно в области культуры.

Искусство, подчиненное новоизобретенному методу социалистического реализма, фактически предстает как тоталитарно-социалистический вариант массовой культуры (т.е. культуры, внятной массам и руководству, и этим в основном ограничивающей свои достоинства), прикрытый фиговыми листками псевдоклассичности и псевдонародности. В то же время с помощью репрессий и пропаганды формируется и основной потребитель этой культуры, выпестованный пропагандой и идеологической лестью советский человек, готовый к потреблению продукции на основе тех же псевдохудожественных «откровений» пропаганды. Однако и в этих условиях часть художников продолжала работать, не умаляя своей искренности и художественной полноценности. Это были те, кому органически была присуща простота и близость народному сознанию, оказывающаяся уместной и ценной на фоне искусственной идеологической примитивизации (поэт А. Твардовский, кинорежиссер Б. Барнет). Но таких было немного, остальные же либо (меньшинство) страдали из-за своей искренности, вынужденные молчать или подвергнуться жестокому наказанию, либо (большинство) принимать правила игры, сживаться со строгими ограничениями, выражая лишь в разной степени искреннюю (в зависимости от умственного уровня) благодарность за предоставленную партией возможность жить и творить.

В собственно сталинский (так сказать, классический имперский период советской истории — 1930—1956 гг.) период это положение лучше всего демонстрируется на примере присуждения Сталинских премий (1941—1954), призванных оглашать единственно возможную правильную оценку произведений

искусства (равно как и достижений науки), сопровождающуюся, разумеется, солидным денежным вознаграждением.

Среди сталинских лауреатов были те, кто, безусловно, заслуживал высокого общественного признания (например, писатели А.Т. Твардовский, М.А. Шолохов, И.Г. Эренбург, А.Н. Толстой, композиторы Д.Д. Шостакович, И.О. Дунаевский и другие известные музыканты, артисты, кинорежиссеры, художники), однако огромное большинство среди более тысячи лауреатов составляли люди и произведения, подвергнувшиеся быстрому и безвозвратному забвению.

В изобразительном искусстве иерархия жанров выглядела по убывающей: портреты вождей, историко-революционный и военно-патриотический (батальный) жанр, производственный жанр (героика труда), пейзаж, натюрморт, обнаженная натура.

В созданном после роспуска всех иных художественных объединений едином Союзе советских художников основную роль играли представители бывшего АХРР (Ассоциации художников революционной России), навязчиво предъявлявшие свою советскую идейность и ориентировавшиеся на реалистическую традицию художников-передвижников XIX в. Знаменем советского изобразительного искусства стало имя И. Репина. Возглавил Союз А. Герасимов, автор большого полотна, ныне демонстрируемого в Третьяковской галерее в качестве образца соцреализма сталинской эпохи («Сталин и Ворошилов на прогулке в Кремле», 1937, рис. 10.6).



Работы такого рода составили основу нового стиля наряду с также адекватно представлявшими его образцами карикатуры и плакатной графики (Кукрыниксы, Б. Ефимов, В. Говорков, автор плаката «О тебе и обо мне Сталин думает в Кремле» и др.). Даже работы нужного жанра и тематики не приносили ожидаемого успеха, если они отличались повышенной экспрессией, превышающей официально одобренную (например, работы А. Дейнеки или К. Петрова-Водкина). Большие художники этой эпохи (В. Фаворский, П. Корин, А. Пластов и др.) были вынуждены соглашаться на пребывание в тени или искать для себя более специфические жанры и материал (книжная графика, историческая живопись). А другие — многие сторонники супрематизма, конструктивизма и аналитического искусства) постоянно подвергались преследованию (П. Филонов, Р. Фальк, Д. Штернберг и др.) — прекращали публичное участие в художественной жизни или «перекрещивались» в реализм, резко теряя качество своей работы.

В архитектуре был окончательно повержен конструктивизм, и выдающиеся мастера, теоретики и педагоги этого направления были лишены права работать в своей профессии (в частности, К. Мельников до конца жизни преподавал начертательную геометрию). На смену им пришли сначала представители умеренно-академичной неоклассики (Жолтовский, Щусев), но истинного успеха добились затем адепты эклектичного ложноклассического монументализма («сталинского ампира»). Интересно, что наиболее яркие представители этой отрасли зодчества, решительно изменившей облик Москвы (именно в 30-е гг. в Москве, как в других городах, было снесено множество старинных построек, представлявших несомненную ценность), были в прошлом успешными последователями конструктивизма. Л. Руднев, архитектор, создавший комплекс МГУ на тогдашних Ленинских горах, ранее построил здание «Известий» на Пушкинской площади.

Образцами архитектуры этого периода могут служить также кольцо из восьми «сталинских высоток», интерьеры московского метро, архитектурный комплекс ВДНХ.

Соцреализм в литературе. Партия и правительство придавали литературе большое значение. Сталин называл писателей «инженерами человеческих душ» (подход сугубо инструментально-технический, зато очень понятный и руководству, и гражданам, вопросов можно больше не задавать, да и не рекомендуется). В 1934г. «инженеров» собрали на объединительный съезд, был организован Союз советских писателей, все другие объединения распущены. На съезде Горький сказал: «Партия дала нам все права, отняв только право писать плохо». Это было (или, по крайней мере, оказалось) большой неправдой. Писатели (как и другие представители творческой интеллигенции) лишались многих прав, прежде всего, права на подлинную творческую свободу (свободу выражения своих взглядов, своего понимания мира и человека), и приобретали право и основание писать плохо, так как это вполне оправдывалось старательным исполнением единственно правильных партийно-

идеологических установок. Результат не замедлил сказаться, так как в руках руководства имелись более чем действенные средства.

Довольно быстро был сформирован канон советской классики — Горький, Маяковский, Шолохов, Островский, Серафимович, Фадеев, Фурманов, — к которому при тщательном отборе по идеологическому критерию приравнивались литературные явления разного масштаба, и действительно успешные работы отдельных авторов должным образом «выпрямлялись» при истолковании.

В то же время часть писателей, интересных и многообещающих, более чем успешно приспособилась к новым условиям, собирая обильный урожай орденов, премий и должностей, но лишь в небольшой степени превышая своим творчеством основной (массовый, стандартно-подражательный) поток советской литературы (В. Катаев, К. Федин, Н. Тихонов, И. Эренбург и др.).

Другие — В. Иванов, М. Пришвин, К. Паустовский, К. Чуковский, Ю. Олеша — искали себе нишу спасения в лирических (по возможности, аполитичных) струях литературы — детской, природоведческой и др.

Позднесоветскую эпоху (1956—1991) — социалистический реализм и неонконформизм — принято разделять на оттепель (правление Хрущева), застой (правление Брежнева) и перестройку (правление Горбачева). Характерна относительная краткость начального и конечного временных отрезков, связанных с реформами и, соответственно, длительная (более двадцати лет) основная часть, связанная с акцентом на торможение каких-либо серьезных изменений. Дело в том, что правящие партийные круги довольно быстро осознали (впрочем, скорее, почувствовали), что единственным идеологическим и организационным ресурсом сохранения власти, которым к этому времени обладал режим, была историческая инерция. На ее сохранение (консервацию) и направлялись основные усилия.

Способом осуществления такого консервативного проекта было постоянное применение лицемерного двойного стандарта (конъюнктурные различия в оценках в соответствии с общими охранительными тенденциями, никто не знал точно, что именно «можно» и «нельзя», это зависело от отношения к данной персоне, от его лояльности). Возникшая в период Оттепели и породившая идеалистические настроения шестидесятничества вдохновляющая иллюзия нормальной культурной жизни разоблачается после 1968 г., общество быстро погружается в апатию. При этом принципиально ограниченное разнообразие в стилях советского искусства переходит «в тоску по недозволенному», в апологию неонконформизма.

Довольно распространенное ныне убеждение, что социалистическое искусство было более гуманным и нравственным, основано на недоразумении относительно того, что является основой эстетического чувствования и, соответственно, реального обогащения культуры. Естественно, такое заблуждение легко объясняется желанием снизить сложность переживания современной (постсоветской) ситуации.

Литература традиционно представляет центр культурного (и вообще общественного) движения. И литературная жизнь того времени по сравнению с незабвенными сталинскими временами внешне выглядит довольно бодрой и разнообразной. В «толстых» журналах проходит полемика по разным поводам. Выделяются литературные направления «деревенской» и «городской» прозы, активно разрабатываются военная и производственная темы, литературные начальники (секретари писательского союза) создают романы-эпопеи на темы, волнующие политических начальников (партийных секретарей). Пытаясь осознать происходящее, критика того времени с разной степенью искренности упорно тасует литературную колоду, раскладывая писателей по многочисленным тематическим, жанровым и стилистическим разрядам («обоймам»). Но, в конце концов, в истории литературы в качестве «новых классиков» остаются как раз те, кто или подвергался прямым преследованиям, или так или иначе вызывал сомнения в своей высокопроцентной советскости (Б. Пастернак, А. Солженицын).

Простой вариант упорядочивания и неизбежного упрощения социокультурного состояния литературы того времени состоит в разделении участников литературного процесса на представителей официоза, андеграунда («литературного подполья») и неопределенно большой группы так называемых «искренних писателей», или просто «порядочных людей в литературе». И с этой точки зрения не имеет принципиального значения вопрос (может быть, центральный с позиции собственно литературоведения), кто из оставшихся за пределами соцреалистического официоза следовал за классическими традициями русского реализма (писатели-деревенщики, А. Солженицын, Ю. Трифонов и др.), а кто заметно проявлял тенденции к отклонениям новейшего постмодернистского толка (В. Аксенов, А. Битов, Вен. Ерофеев, Л. Петрушевская).

Литературный официоз — это одобренный партийными чиновниками слой литературной номенклатуры, участники более или менее успешной борьбы за карьеру в литературе. Главной чертой их работы была приверженность одобренному сверху реестру нужных тем (военная, производственная, нравственная и т. п.), неотступная верность принципам социалистического реализма (партийность, народность, приверженность классике).

«Литературный андеграунд» образовывали те, кто официально не печатался или почти не печатался в стране. То есть именно те, кто лояльность не хотел или не умел соблюдать. Эти не принимаемые в Союз или исключенные из него «отщепенцы» предъявляли себя читателю через ходившие по рукам машинописные копии («самиздат») или через многочисленные зарубежные публикации, осуществляемые эмигрантскими журналами и издательствами, а также зарубежными академическими учреждениями. Полное несоответствие этих разнообразных по стилю и мировоззренческим установкам публикаций утвержденному и доступному пониманию начальства социалистическому реализму как сакраментальной формуле и единственно возможному с их точки зрения подходу к литературе порождало многочисленные

литературные скандалы. Зачастую они заканчивались предсказуемыми административными или судебными решениями (дело Пастернака, Синявского и Даниэля, Бродского, альманаха «Метрополь», высылка Солженицына, Аксенова и др.). Эта же ситуация служила основным мотивом для достаточно многочисленной добровольной и недобровольной эмиграции, составившей в XX в. ее третью русскую волну (Солженицын, Бродский, Довлатов, Аксенов и др.).

Формировавшаяся новая современная проза, связанная с изображением жизни основной (городской) части населения, квалифицируется чаще всего как литература нравственного поиска. Сначала говорили о «молодежной», или исповедальной прозе, затем о городской в противовес «деревенской», но, в конце концов, остановились как будто на указанном последнем «определении», несмотря на всю его неопределенность. Среди наиболее известных имен этой, в общем-то, основной группы писателей, достойных упоминания, теперь довольно безоговорочно признаваемых «классиками, или, по крайней мере, несомненно выдающимися писателями этой эпохи — Ю. Трифонов, Л. Петрушевская, В. Аксенов, а также А. Битов, Ф. Искандер, Г. Владимов, В. Маканин и др. Особой популярностью и всеобщим признанием (включая и официальное) пользовались в то время романы Ч. Айтматова.

Художественный мир культуры постмодернизма, в котором классическое и авангардное, универсальное и актуальное, элитное и массовое фактически уравниваются в правах, постепенно осваивается, оказываясь достаточно просторным и пригодным для жизни. Разумеется, это во многом связано с прямой сменой поколений. При этом неистребимый консерватизм и охранительство, проявляемые старшим поколением, прагматическая ограниченность и сосредоточенность на самосохранении утвердившегося в политике и экономике среднего поколения, будут неизбежно сказываться на судьбе страны и ее культуры.

Это стало особенно заметно на втором этапе постсоветской жизни (после 2000г.). Новое благополучие, возникшее в благоприятной внешнеэкономической конъюнктуре, привело к смене плюралистичного и конфронтационного состояния общественно-культурной жизни состоянием вертикально упорядоченным, существенно ограниченным и компромиссным.

Такой ход упрощения (в сущности, ход инерционной силы) до некоторой степени ставит для нашей страны под вопрос стратегическую культурную перспективу, которая, как представляется, состоит в том, чтобы последовательно продолжить движение от архаичного тоталитарного варианта массового общества к культуре массового общества, соответствующей современному (модернизированному и постмодернизированному, т. е. как раз посткапиталистическому) состоянию цивилизации. Так как этот путь закономерного усложнения культуры в достаточно полной мере удастся тем национальным культурам, которые, неизбежно оставаясь самими собой, в то же время проявляют достаточно здравомыслия и гибкости для того,

чтобы жить в быстро изменяющемся и усложняющемся мультикультурном (многообразном, вариативном, смешанном) мире.

Вопросы для самопроверки

Почему рубеж XIX — начала XX вв. принято называть Серебряным веком русской поэзии?

Какие художники входили в объединение «Мир искусства»?

Как стиль модерн осуществлялся в архитектуре?

Расскажите о принципах символизма. Кто из русских художников и поэтов принадлежит к этому направлению?

Какие модернистские течения в русском искусстве начала XX в. получили широкое мировое направление?

Какие течения и группы принадлежали к русскому авангарду?

Назовите главные фигуры и течения русского авангарда.

Литература

Аронов А.А. Мировая художественная культура. Россия. XX век. — М., 1999.

Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2000.

Дмитриев С.С. Очерки истории русской культуры начала XX в. — М., 1985.

Жолковский А.Н. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. — М., 1992.

История русской литературы XX века. 20—90-е годы. Основные имена. — М., 1998.

Кричевская Ю.Р. Модернизм в русской литературе: Эпоха Серебряного века. — М., 1994.

Крусанов П. Русский авангард. 1907—1934. — М., 1996.

Послесловие

Искусство и литературу каждый человек изучает всю жизнь, порой этого даже не замечая. Читая самые незамысловатые повести, видя на экране инсценировки произведений классиков, обращая внимание на телевизионные заставки, которые порой представляют собой репродукции пейзажей старых и новых мастеров, посещая музеи и выставки, бродя среди архитектурных памятников мы оказываемся в атмосфере искусства.

Прочитанное пособие не заменит знания истории искусства и литературы, но, думается, все-таки ориентирует в художественной атмосфере прошлых эпох и современности. Пособие носит в какой-то мере рекомендательный характер. Его цель — подсказать студенту, что следует прочитать в первую очередь, а с чем можно повременить. Изучение искусства и литературы — это серьезная постоянная кропотливая работа. Но работа приятная, радостная. Постарайтесь даже при подготовке к экзамену получить от этого удовольствие.