

Зарубежная литература

10–11




ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Зарубежная литература

10—11 классы
Элективный курс

Учебник-хрестоматия
для общеобразовательных
учреждений

Авторы-составители:
И. О. Шайтанов
М. И. Свердлов

Под редакцией *И. О. Шайтанова*

Москва
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
2006

10–11

УДК 373.167.1:82.09
ББК 83.3(0)я72
3-35

Авторы-составители

И. О. Шайтановым написаны:

Слово к читателю;

в части I введение; разделы «Римская проза: ораторы, философы, историки»;

часть II «Средние века»;

часть III «Возрождение»;

часть IV «Семнадцатый век»;

часть V «Восемнадцатый век»;

в части VI глава 11 «Романтическое двоемирие» (кроме раздела «Романтический гротеск: Гофман»); в главе 12 разделы «Литература и реальность», «Викторианский роман», в главе 13 разделы «Простaki у себя дома», «Эстетизм»;

в части VII «Судьба гуманистической утопии», разделы «Б. Шоу. „Пигмалион“: анти-викторианский парадокс», «Поэзия Т.-С. Элиота: „люди 14 года“», «В. Вулф. „Миссис Дэллоуэй“: модернистский роман», «О. Хаксли. „О дивный новый мир“: антиутопия».

М. И. Свердловым написаны:

в части I разделы «Классическая Греция: от мифа к драме»; «Превращения басни»;

в части VI в главе 11 раздел «Романтический гротеск: Гофман»; в главе 12 разделы «Спор об историческом романе Гюго», «Французский роман», в главе 18 раздел «Символизм»;

в части VII разделы «Т. Манн. „Смерть в Венеции“: от быта к мифу», «Э.-М. Ремарк. „На Западном фронте без перемен“: потерянное поколение», «Ф. Кафка: абсурд бытия», «А. Камю. „Посторонний“: экзистенциализм и отчуждение», «Э. Хемингуэй. „Старик и море“: „человек выстоит“», «У. Эко. „Имя розы“: постмодернизм».

В учебнике приняли участие Т. Е. Каратеева и О. И. Половинкина.

Т. Е. Каратеевой написан в части I раздел «Лирика Древнего мира».

О. И. Половинкиной написаны:

в части VI в главе 13 раздел «Рубеж двух веков»;

в части VII разделы «Б. Брехт. „Мамаша Кураж“: эпический театр», «Г. Бёльз. „Дом без хозяина“: отчуждение и ответственность», «Ф. Саган. „Немного солнца в холодной воде“: „молодежные“ шестидесятые»; «Г. Г. Маркес: магический реализм в романе „Сто лет одиночества“».

Зарубежная литература: 10–11 кл. : электив. курс: учеб.-хрестоматия для 3-35 общеобразоват. учреждений / авт.-сост. И. О. Шайтанов, М. И. Свердлов; под ред. И. О. Шайтанова. — М.: Просвещение, 2006. — 431 с.: ил. — ISBN 5-09-012490-6.

Учебник продолжает линию учебных книг по зарубежной литературе, начатую с 5-го класса, и сочетает в себе элементы хрестоматии и практикума. В него включены не только сведения о писателях и разнообразных жанрах литературы, но также образцы анализа художественных произведений, комментарии, интересные вопросы и задания, которые помогут школьникам глубже усвоить материал, а учителю — провести урок ярче и разнообразнее.

УДК 373.167.1:82.09

ББК 83.3(0)я72

ISBN 5-09-012490-6

© Издательство «Просвещение», 2006

© Художественное оформление.

Издательство «Просвещение», 2006

Все права защищены

СЛОВО К ЧИТАТЕЛЮ

Перед вами третья и завершающая часть учебника по зарубежной литературе. Она подводит итог и этим отличается от двух предшествующих: от учебников для 5—7-го и для 8—9-го классов. Там мы занимались литературой. Теперь мы подошли к тому, что называется *историей литературы*.

Трудно и едва ли интересно заниматься историей того, что тебе совсем неизвестно. Сначала нужно было заинтересоваться самой литературой, научиться читать ее, накопить знания. Теперь пришло время привести эти знания в хронологический порядок, расположить в соответствии с основными культурно-историческими эпохами.

Нельзя сказать, что хронология и развитие культуры нас прежде совсем не занимали. Основной сюжет каждой из двух предшествующих частей учебника складывался исторически. Но это была пока что история каких-то отдельных явлений. В первой части, в учебнике для 5—7-го классов, нас интересовала память культуры и те формы, в которых она сохранялась: жанры, сюжеты, герои. Во второй части, в учебнике для 8—9-го классов, мы сосредоточились на двух темах: как человек учился любить и как он учился взрослеть.

Теперь наша главная тема — становление самой культуры, ее меняющееся от эпохи к эпохе

мышление. Таких эпох всего семь. В соответствии с ними в этой книге семь частей: Античность, Средневековье, Возрождение... А дальше, начиная с XVII столетия, счет идет на века, каждый из которых порой охватывает не одну, а несколько эпох, несколько типов художественного мышления. Время как будто убыстрилось, а точнее — заторопился человек: «...И жить торопится, и чувствовать спешит...»

Это одна из причин того, что по мере приближения к нашему времени все труднее оказывается обнаруживать какие-то безусловно общие, эпохальные тенденции, собирать картину и выстраивать ее. Она мозаична. Или, по крайней мере, такой видится нам, поскольку слишком маленькая дистанция отделяет нас от нашего ближайшего прошлого. Вот почему последняя часть этой книги — «Двадцатый век» — и написана несколько иначе. Материал внутри глав расположен по авторам или даже по произведениям, так как в творчестве каждого автора выделена одна книга. И одна проблема, общая для всей эпохи.

Мы не хотели повторяться и лишь напоминали о том, что вам уже должно быть известно из предшествующих частей. А известно должно быть многое. Скажем, в Античности это и греческий миф, и гомеровский эпос, и лирика, и общее представление о том, чем римская литература отличается от греческой. В эпохе Возрождения — Петрарка и Шекспир, без которых, разумеется, невозможно говорить об эпохе, но, значит, этот разговор возникает уже не заново, а как продолжающийся. Точно так же в XVII веке мы уже знаем о Мольере, в XIX — о Вальтере Скотте, Диккенсе и Эдгаре По...

Основным принципом в отборе материала стало наличие произведения в программе по литературе (под ред. В. Я. Коровиной), на которую ориентирован данный учебный комплекс. Некоторое расширение круга имен было продиктовано следующими причинами. Во-первых, нашим желанием упрочить круг межпредметных связей курса зарубежной литературы. Это относится прежде

всего к соотнесенности зарубежной литературы с русской. Мы не могли пройти мимо тех зарубежных явлений, которые стали в России национальной классикой, как, например, «Элегия» Т. Грея в переводе В. А. Жуковского или поэзия французских символистов в переводах поэтов русского Серебряного века. Столь же необходимо общее представление о путях развития основных жанров мировой литературы для понимания того, какое место в этой эволюции принадлежит русским писателям. Невозможно понять особенность гения И. А. Крылова, не зная о жанре басни, по крайней мере в ее античном варианте, а также у Ж. Лафонтена.

Помимо связей с русской литературой, материал зарубежной литературы входит в курсы истории и истории мировой культуры. Имя Цицерона или Тацита останется только именем, если их деятельность и их жанры не будут представлены в контексте литературы их эпохи и национальной культуры.

В отдельных случаях мы позволили себе предварить безусловно необходимое обновление программного материала. Скажем, английская «метафизическая» поэзия XVII века для нас сегодня не просто страница литературной истории, а совсем недавнее открытие, ставшее возможным благодаря изменению русской национальной традиции, происшедшему в присутствии Иосифа Бродского. Точно так же, говоря о современной литературе, уже невозможно ограничиться явлением модернизма, поскольку сегодняшняя литературная ситуация оценивается под знаком постмодерна.

В том, что касается отбора произведений для хрестоматии, мы были ограничены объемом настоящего издания. Следуя программе, мы пытались представить произведения, которые являются показательными для истории жанра или эпохи: в Античности — трагедия Софокла, в Средние века — героический эпос и Данте, в эпоху Возрождения — Боккаччо и Рабле. Мы также воспользовались возможностью отсылать читателя к произведениям, уже известным по предшествующим

частям учебника или широко доступным в современных изданиях (например, к пьесам Шекспира). Особенно ограниченными возможностями хрестоматии оказались в отношении литературы XIX—XX веков, когда классическим жанром стал роман.

Итак, мы подводим итог. Для кого-то из вас этот курс будет лишь введением в филологическую специальность. Для кого-то он станет основой знания о мировой литературе. Так пусть эта основа будет прочной, дающей представление о том, как складывался путь человека в культуре и каким должен быть этот путь сегодня, чтобы человек не уходил от культуры и от самого себя.

Часть I

Античность



ДРЕВНИЙ МИР И АНТИЧНОСТЬ

- Лирика Древнего мира
- Классическая Греция: от мифа к драме
- Римская проза: ораторы, философы, историки
- Превращение басни

В названии первой главы стоят два понятия, которые фактически имеют один и тот же смысл, но традиционно обозначают разные исторические явления. Древний мир — это общее название для всей мировой культуры до нашей эры, до начала христианства. Разумеется, историю других культур можно лишь очень приблизительно (с христианской точки зрения) устанавливать по этой дате. Реально история Древнего мира захватывает и первые века нашей эры.

Античность (лат. *antiquitas* — древность, старина) подразумевает Древнюю Грецию и Древний Рим — культурное прошлое, общее для Европы. Нам уже приходилось говорить (в учебнике для 5—7-го классов) о том, что, какой бы древней ни казалась нам Древняя Греция, она не была колыбелью мировой цивилизации.

Повторение пройденного. Вспомните, о каких культурных регионах Древнего мира у нас шла речь в учебнике для 8—9-го классов в главе «Рождение лирики».

Но если все начиналось не здесь, то где? На берегах Нила — в Древнем Египте? Или в долине двух других рек — Тигра и Евфрата? Или еще дальше на Восток — в Индии? Именно там, в Индии, начав двести лет назад изучение мифологии и языка — санскрита, европейские ученые обнаружили древнейшие истоки той расы и культуры, к которой мы принадлежим, — индоевропейской.

Однако и у других народов начали находить немало черт сходства. Как будто одни и те же мифы, одни и те же истории кочевали по свету. Их даже называли бродячими сюжетами. Какие из этого следовали выводы?

Во-первых, стало ясно, что все народы, даже если они не соприкасались в своем развитии, проходили сходный путь, создавая мифы, сказания о героях, в которых объясняли происхождение мира, его устройство, и обустривая собственную жизнь внутри рода.

Во-вторых, предположили, и чем далее, тем более убеждались в правоте своего предположения, что Древний мир внутренне связан. Связи могли быть мирными или враждебными, оборачивались торговлей или войной, но они существовали тысячи лет назад. Народы веками двигались навстречу друг другу. Иногда, напротив, стремительно вторгались на чужие земли и уничтожали тех, кто их населял. Можно было стереть с лица земли города, разрушить самые крепкие стены, но крепче стен оказывались предметы утвари, лоскутки ткани, извлекаемые из молчаливых гробниц. А порой память обретала язык в надписях, выбитых на камнях, нанесенных на хрупкие таблички.

Народы сходили с исторической сцены, оставляя в наследство человечеству свои культурные достижения, а порой — загадки, перед которыми мы и теперь стоим недоумевая. Кто мог сложить пирамиды, уж не дело ли это рук инопланетян? Чудом кажутся нам чувства и мысли людей, современников пирамид и сфинксов, достигающие нашего слуха спустя тысячелетия.

Чтобы почувствовать глубину человеческой культуры, отраженную в слове, давайте начнем разговор не с Античности, а бросим хотя бы беглый взгляд и различим то, что на многие века предшествовало Греции и Риму.

● Лирика Древнего мира

От всей многовековой истории Древнего Египта до наших дней сохранилось едва ли более пятидесяти стихотворений. Фрагменты текстов, созданных примерно в XIV—XI веках до н. э., были найдены записанными на папирусах и остраконах (глиняных черепках). Порой до нас доходили лишь отрывки, например двустипшие на одном из папирусов: «Приходит ветер — и слетает на сикомору, / Приходишь ты — спешишь ко мне...»

То ли время не донесло до нас окончания песни, то ли писец уловил лишь мимолетный образ и поспешил записать его, чтобы не забыть, — отрывок начертан на обороте некоего докумен-

«Дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природною и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения: дерево хилится [гнется], девушка кланяется, — так в малорусской песне», — писал замечательный русский филолог А. Н. Веселовский, назвав взаимное отражение человеческого в природном «психологическим параллелизмом» и отделив его от стадии мифологического отождествления и от еще более поздней — сравнения, предполагающего раздельность явлений.

Первоначально девушку не сравнивали с березой, юношу — с соколом. Пели о березе, подразумевая девушку, о соколе, подразумевая юношу.

та, хозяйственного пергамента. Но и в этой краткой записи ощущается полнота слияния человеческого с природным: ветер так же посещает дерево, как девушка — юношу.

Такого рода параллели не редкость для поэзии Египта. Традиционным образом любовной лирики для всего Древнего Востока (а затем и для европейской поэзии) становится охота. Влюбленный расставляет силки, объект его страсти предстает добычей (здесь возможны самые разные вариации: от дикого гуся в поэзии Египта до газели в арабской и персидской поэзии).

Дикий гусь кричит
Жалобно в силках.
Бьюсь в плену любовном,
Словно в западне.

Перевод В. Потаповой

В стихотворении «Сила любви» психологический параллелизм сменяется более сложными отношениями с природным миром:

Ее точеный лоб меня пленил,
Подобно западне из кипариса.
Приманкой были кудри,
И я, как дикий гусь, попал в ловушку.

Перевод В. Потаповой

Слова «подобно» и «как» указывают на сравнение: влюбленный *сравнивается* с диким гусем, возлюбленная — с ловушкой для птиц. Кудри девушки называются приманкой. Когда одно явление подставляется на место другого, возникает троп, называемый метафорой. Природное и человеческое по-прежнему родственны, но теперь они раздельны. Человек выделился из мира природы и посмотрел на нее со стороны.

Так же постепенно личные отношения выделяются из родовых. В древнеегипетской поэзии возлюбленные называют друг друга сестрой и братом. Удивляться этому не стоит — здесь нет путаницы. У народов Древнего Востока одно и то же слово обозначало и родственников, и влюбленных. Причина этого

ВЕРТОГРАД (архаич.) — сад.

Так начинается свое поэтическое переложение одной из глав библейской «Песни Песней» Александр Пушкин. В древней Палестине, как и в Египте, сестрой называют возлюбленную.

Какие книги Ветхого Завета вы еще знаете? Чем среди них отличается «Песнь Песней»?

Повторение пройденного. Об обряде нам приходилось упоминать неоднократно и в различной связи, но впервые – еще в учебнике для 5–7-го классов, когда Робинзон Крузо столкнулся с дикарями. Свидетелем каких обрядов он стал?

— Поймайте-ка нам лисенят,
 маленьких лисенят,
Они портят нам виноградник,
 а виноград-то наш не расцвел!

Перевод И. Дьяконова

Глава 1. Древний мир и Античность

ряда оставались неизменными, передавались из поколения в поколение. В них озвучивалась душевная жизнь не индивидуальной, но коллективной личности, соответствующая характеру события: свадьбе, похоронам, календарному обряду...

У поэта еще нет имени. Он лишь условная фигура в пространстве природного ландшафта, но он уже наблюдатель, способный посмотреть со стороны на природный мир, ощущая в нем свою первоначальную свободу и особенность. Человек выражал себя в слове и одновременно соотносил себя с жизнью природы, с жизнью своего рода.

Поэзия Древнего мира позволяет проследить, как намечался путь человека к самому себе из ранней истории, где он был частью природного и родового бытия. Это общий путь, уводящий от мифа и обряда к трем родам словесного искусства: лирике, эпосу, драме.

?! Вопросы и задания

- Проиллюстрируйте понятие «психологический параллелизм» несколькими примерами из известных вам русских или других народных песен.
 - Охарактеризуйте «охоту» с точки зрения поэтической образности в каждом из приведенных вами примеров. Как вы считаете, можно ли говорить о том, что метафора и взгляд со стороны более характерны для поэзии Нового времени, в то время как психологический параллелизм отличает поэзию древнейшую?
 - Вспомните песни русского свадебного обряда. Как в русской народной традиции принято величать жениха и невесту?
 - В песнях свадебного обряда найдите игровые эпизоды. Могут ли они служить косвенным доказательством того, что «Песнь Песней» принадлежит древнееврейскому свадебному действу? Обоснуйте свое мнение.
-

● Классическая Греция: от мифа к драме

Судьба античной литературы тесно связана с судьбой греческих *полисов* — городов-государств. На исходе общинно-родовой архаики, в эпоху становления полисов (VIII век до н. э.),

был создан гомеровский эпос. Период бурного развития городов-государств (VII—VI века до н. э.) ознаменовался торжеством лирики. V век, время расцвета полисного строя, стал золотым веком **аттической драмы**.

Материал для повторения

Вспомните: о гомеровском эпосе мы подробно говорили в учебнике для 5—7-го классов, об античной лирике — в учебнике для 8—9-го классов. В этой книге речь пойдет об аттической драме.

Аттика, область в Средней Греции, и ее столица, Афины, — родина античной драмы (поэтому ее и принято называть *аттической*).

Представьте себе Афины V века до н. э. во время одного из двух Дионисовых празднеств в году, зимой или весной. На склоне Акрополя уступами расположился театр Диониса, больше похожий на современный стадион, с местами для зрителей, напоминающими трибуны. Почти все полноправные граждане Атики присутствуют здесь. В течение четырех дней им предстоит посмотреть пятнадцать драм, а судьям — выбрать лучшего из трех *трагиков* и лучшего из трех *комиков* (авторов *трагедий* и *комедий*). Зрителям не придется платить за вход; напротив, им выплатят их дневной заработок. Ведь не только хористы, вступающие на круглую открытую площадку театра (*орхестру*), не только актеры, которые скоро выйдут из дверей деревянной палатки позади (*скенэ*), но и зрители, наблюдающие за действием, участвуют в священном ритуале. Они собрались в театре Диониса, чтобы совместно, всем городом почтить бога.



Вот что писал об аттическом театре В. Гюго (о нем самом мы поговорим позже): «Театр древних, подобно их драме, грандиозен, торжествен, эпичен. Он может вместить тридцать тысяч зрителей; здесь играют под открытым небом, при ярком солнце; представление длится целый день. Актеры усиливают свой голос, закрывают масками лица, увеличивают свой рост; они становятся гигантскими, как их роли. Сцена имеет колоссальные размеры. Она может одновременно изображать внутренний и внешний вид храма, дворца, лагеря, города. На ней разворачиваются огромные зрелища... Архитектура и поэзия — все носит монументальный характер. Античность не знает ничего более торжественного, ничего более величественного. Ее культ и ее история соединяются в ее театре. Ее первые актеры — жрецы; ее сценические игры — это религиозные церемонии, народные празднества».

Основным жанром аттического театра была трагедия. Как она возникла, как развивалась? За ответами на эти вопросы современные исследователи Античности обращаются прежде всего к знаменитой «Поэтике» **Аристотеля** (384—322 до н. э.).

То, что он сообщает, бросает свет на загадку смешного названия, данного возвышенному драматическому жанру; странно, но слово «трагедия» переводится с древнегреческого как «козляная песнь». Суждения Аристотеля позволяют предположить: трагедия выросла из ритуального *дифирамба* — хорового песнопения, посвященного Дионису. Хористы, как положено в ритуале, изображали самого бога и его свиту — веселых козлоногих сатиров; соответственно, потешным, насмешливым был и диалог предводителя-запевалы (*корифея*) с хором, («сатирический» не может, насколько я понимаю, быть производным от «сатира»). Из хора выделился актер, который, переговариваясь с хором, стал разыгрывать сценки из разных мифов, уже не ограничивавшихся только культом Диониса. «Важное» содержание мифов все более обуславливало приемы актер-

Любопытно проследить за теми превращениями, которые претерпели слова *оркестра*, *скенэ*, *корифей*, *дифирамба* в современном языке. «Оркестра» превратилась в «оркестр», «скенэ» (перед которой играли) в «сцену» (на которой играют). Словом «корифей» выражают восхищение перед выдающимся деятелем в какой-либо области. Выражение «петь дифирамбы» употребляют в ироническом значении — для того, чтобы намекнуть на преувеличенность, излишнюю восторженность похвал.

ской игры и тон диалогов. Так со временем все действие утратило смеховой характер и, по словам Аристотеля, стало серьезным, «достигло своего прославленного величия». А название осталось — «трагедия», «козляная песнь».

Постепенно техника аттической трагедии совершенствовалась. *Эсхил* (ок. 525—456 до н. э.) ввел второго актера. *Софокл* добавил третьего актера, при нем стали рисовать на передней стенке *скенэ* простейшие декорации — например, фасад дворца или лес. *Еврипид*

(480—407 или 406 до н. э.) обособил хор от действия трагедии, зато разнообразил само действие, обострил интригу, усилил сценические эффекты.

Согласно античному преданию, эти три имени оказались тесно связанными с событием наивысшего воинского успеха Афин: в день победы афинского флота над персами в битве при Саламине (480 до н. э.) *Эсхил* сражался, *Софокл* славил победителей, выступая в хоре юношей, а *Еврипид* родился на острове Саламин! Так начиналась эпоха *классической трагедии* — с решающих побед афинян в греко-персидских войнах; завершилась она вскоре после смерти *Софокла* и *Еврипида* — поражением афинян от спартанцев в Пелопоннесской войне (404 до н. э.).

Эсхила, участника афинских побед, греки называли «отцом трагедии», *Еврипида*, свидетеля афинских поражений, — «трагичнейшим» поэтом и при этом привычно противопоставляли

их. Эсхил был столь далек от мысли выделять себя из общего дела полиса, что в составленной им надгробной надписи поставил себе в заслугу только воинское мужество, а о поэтических победах даже не упомянул. Еврипид же, напротив, чуждался политической жизни и стремился к уединению. Обиженный непризнанием афинян, он в конце жизни оставил Аттику и переехал ко двору македонского царя. Если Эсхила порой упрекали за то, что он слишком архаичен, слишком близок к старому дифирамбу, то Еврипид поражал своим новаторством, нарушением традиций. А Софокл? В нем видели воплощение золотой середины.

Самая ужасающая из трагедий Софокла является и самым совершенным из его творений. Это «Эдип-царь», написанный, как предполагают многие специалисты, под впечатлением от тяжелой эпидемии, постигшей Афины в первые годы Пелопоннесской войны, и внезапной смерти Перикла. Именно тогда многим афинянам впервые показалось, что боги отвернулись от города.

Материалом для трагедии послужил миф об Эдипе. Согласно этому мифу, фиванскому царю Лаю было предсказано, что он погибнет от руки сына. Поэтому, когда царица Иокаста родила ему сына, Лай велел местному пастуху проколоть ребенку лодыжки и бросить в горах на верную смерть. Но мальчику не суждено было умереть в младенчестве: пастух из Фив пожалел его и отдал пастуху из Коринфа, а тот отнес ребенка к коринфскому царю Полибу. Бездетный царь усыновил мальчика, назвав его Эдипом, что значит «с опухшими ногами». Когда Эдип вырос, ему сказали, что Полиб ему не отец. Эдип отправился к Дельфийскому оракулу узнать правду. «Прочь из святилища, несчастный! — услышал он в ответ. — Ибо ты убьешь своего отца и женишься на матери!»

Тогда Эдип пошел куда глаза глядят. На перепутье ему повстречался старик. Это был Лай, направлявшийся в Дельфы узнать, как фиванцам избавиться от чудовищной Сфинкс. Ни Лай, ни Эдип не хотели уступать дорогу, и в возникшей ссоре



Лучшие годы **Софокла** (497 или 495–406 до н. э.) пришлись на «век Перикла», время расцвета афинской демократии. Как Перикл в политике, так Софокл в драматическом творчестве умел уравновесить крайности и соблюсти меру. Софокл был любимцем современников: 24 раза он занимал первое место в состязании трагиков (для сравнения — Еврипид всего 5 раз), последним не был ни разу. После смерти он был причислен к лику героев, на его могиле ежегодно приносились жертвы.

Эдип убил Лая. Судьба вела юношу в Фивы, где ему пришлось встретиться лицом к лицу с самой Сфинкс. Та загадала ему загадку — Эдип разгадал, и страшная дева сбросилась со скалы. В благодарность за избавление от беды фиванцы провозгласили Эдипа царем и отдали ему в жены вдову Лая — Иокасту.

Такова предыстория Софокловой трагедии. Ее действие начинается с новой напасти, постигшей фиванцев, — с моровой язвы. Дельфийский оракул на вопрос, как избавиться от беды, ответил: «Прогоните убийцу Лая!» Проведя расследование, Эдип в смятении выяснил, что это он убил Лая — своего отца, и к тому же еще по неведению сожительствует с матерью — Иокастой. Царица повесилась, а потрясенный царь ослепил себя и отправился в изгнание.

В какой мере трагедия следует логике мифа, в какой мере преодолевает его? Чтобы ответить на эти вопросы, нам, подобно Эдипу, предстоит разгадывать загадки — загадку Эдипова мифа и загадку Эдиповой трагедии.

Первая загадка задана Эдипу чудовищной Сфинкс. «Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» — спрашивает Сфинкс. «Человек, потому что он ползает на четвереньках в младенчестве, твердо стоит на двух ногах в молодости и опирается на палку в старости», — отвечает Эдип. Вторая загадка — в поступке Эдипа: почему он, единственный из всех героев греческой мифологии, лишил себя глаз? На каждый из этих вопросов есть два ответа: во-первых, с точки зрения мифа; во-вторых, с точки зрения трагедии.

Загадка Сфинкс кажется очень простой, но это обманчиво: в явной простоте таится мрак неявного. Для мифа важно не только *что* загадано, но еще и *кто* загадывает и *кому*? Кто загадывает загадку? Сфинкс, дева с головой льва, крыльями хищной птицы и змеиным хвостом, рожденная детьми Земли-Геи: стоглавым змеем Тифоном и женщиной-драконом Ехидной. Братья и сестры Сфинкс — чудовища подземного мира: Лернейская гидра, Химера, псы Орф и Кербер. Предназначение Сфинкс то же, что и у них, — убивать: тех, кто не мог разгадать ее загадку, она душила в кольцах змеиного тела.

Материал для повторения

О мифологических чудовищах мы рассказывали подробнее в главе «Хаос против космоса» учебника для 5—7-го классов.

Далее: кому загадана загадка? Не всем и каждому, а именно Эдипу. Он предназначен для разгадки, к нему особым обра-

зом обращен ее смысл. Люди в младенчестве ходят на четырех ногах (ползком), а Эдип — в особенности — из-за своих израненных ног. Люди в зрелости ходят на двух ногах, Эдип же особенно «крепко» стоит «на двух ногах» — как победитель и уверенный в себе властитель. Люди в старости ходят на трех ногах (с палкой), а Эдип — в особенности — из-за своей слепоты.

Значит, загадка о человеке пришла из доолимпийской глубины, напоминая о страшной мудрости древней Земли и подземного мира. В ней — насмешка дочеловеческого мира над «двуногой» зрелостью человека: доля этой зрелости столь же жалка и ничтожна, как и доля предшествующего ей «четыrehногого» младенчества, как и доля сменяющей ее «трехногой» старости. Это верно в отношении каждого человека, но в отношении Эдипа в особенности: чем крепче он стоит на своих «двух ногах» сейчас, тем страшнее его «четыrehное» младенчество (здесь завязка его судьбы) и его «трехногая» старость (здесь развязка его судьбы). В каждом слове Сфинкс — злоеший и иронический намек, обращенный к самому разгадывающему Эдипу.

В какой роли выступает Эдип, когда он разгадывает загадку и побеждает Сфинкс? Родственные ей чудовища были побеждены: Химера — героем Беллерофонтом, Лернейская гидра, псы Кербер и Орф — великим Гераклом. Теперь пришла очередь и Сфинкс — быть вырванной из мира классической мифологии, Эдипу же — стать очистителем мира, избавителем от доолимпийской скверны — наряду с Персеем, Беллерофонтом, Тесеем и Гераклом. Но победа над древними чудовищами не дается безнаказанно.

Материал для повторения

Вновь обратимся к главе «Хаос против космоса» учебника для 5—7-го классов, в которой рассказывается и о подвигах Геракла. Он еще в младенчестве соприкоснулся с подземным миром, играючи удавив змей, — и заплатил за это душевной болезнью, припадками смертоносного безумия. Да, Лернейская гидра (сестра Сфинкс) побеждена Гераклом, но именно от ее яда и суждено в конце концов погибнуть самому герою.

Такова же, в самом общем виде, и участь Эдипа. Победитель Сфинкс становится в чем-то ей подобен. И она, и он приносят бедствия жителям Фив, и она, и он — скверна, от которой надо избавить город. Убив отца и став мужем матери, Эдип — и в жизни, и в смерти — становится причастным миру доолимпийской древности. Ведь как раз вражда с отцом и соитие с матерью характерны для первых богов: сама

Итак, ответ на загадку Сфинкс в мифе: «Кто ходит на четырех, двух и трех ногах?» — «Сам Эдип, призванный уничтожить Сфинкс и жестоко заплатить за это».

Земля-Гея вступает в брак со своим сыном Ураном, а сын Урана Крон убивает своего отца. Не случайно место, где должен умереть Эдип, — это роща древних дев-мстительниц Эриний. Ге-

роя, прикоснувшегося к подземной мудрости, поглотит разверзнувшаяся земля.

Другая загадка: почему Эдип ослепил себя? По мифу, причина — в родовом проклятии. Остается выяснить: каков метафорический смысл этого родового проклятия, какова его логика? Эдип принадлежит к роду фиванских Кадмидов, потомков Кадма. Чтобы основать Фивы, он, подобно многим другим героям олимпийской эпохи, должен убить дракона. Но таково родовое проклятие Кадмидов: убив чудовище, они сами обречены совершать нечто чудовищное.

ВАКХАНТ — участник вакханалии, праздника в честь бога Вакха, или Диониса.

Проклятие одних Кадмидов — в «слепоте мнимой зрячести», «в безумии, омрачающем зрение исступленного вакханта» (Я. Голосовкер): одержимые ложными видениями, они убивают своих детей.

Проклятие других — в том, что они узрели слишком многое — то, что не должно зреть смертному. Так, перед дочерью Кадма Семелой Зевс является во всем своем величии, и та превращается в пепел. А внук Кадма Актеон был превращен Артемидой в оленя и растерзан собственными собаками за то, что увидел богиню-девственницу купающейся. Кадмиды видят неведомое, но не видят очевидного — в этом заключается ирония родового проклятия. Видящие слишком много и одновременно слишком мало, Кадмиды — преступники и жертвы, гибнущие или убивающие. Им выпадают величайшие несчастья, но цена этих бед — и высшее отличие: родоначальники Кадм и Гармония после смерти поселились в Стране Блаженных, дочь Кадма Ино и ее сын Меликерт превратились в морских богов, Семела стала матерью могущественного бога Диониса и была взята им из Аида на Олимп. Такова логика родового проклятия и родовой славы.

В образе Эдипа эта логика находит наиболее полное и законченное выражение: в его судьбе сконцентрированы, с одной стороны, слепота безумия, с другой стороны, видение запретного. Ему суждено достигнуть предела человеческих возможностей и предела человеческих несчастий.

Слепота проявляется в дерзости Эдипа. Вzbешенный, он убивает Лая и его спутников — не ведая (не видя), что убивает

своего собственного отца. Столь же слеп он, поспешно гневаясь на тех, кто говорит ему правду, — мудреца Тиресия и брата Иокасты Креонта: он ищет в них врагов, не ведая (не видя), что худший враг себе — он сам. При этом, совершив кровосмешение — *инцест*, он видит запретное. Сойдясь с матерью, Эдип «извержен из рода человеческого», но тем самым причастен к «миру надчеловеческому».

Ирония заключается в том, что Эдип действительно причастен к священной тайне, но сам не знает об этом; тем более не знает он, что это за тайна и сколь страшна она для него самого. «Изведав — не ведает», «увидев — слеп» — такова одна сторона Эдипова парадокса. А другая: «ослепнув — прозрел». Знание о том, к какой чудовищной тайне он причастен, для Эдипа подобно вспышке ослепительной молнии — той молнии, что испепелила Семелу. В поступке Эдипа, ослепившего себя, — и худшая потеря, и высшее обретение. Слепота для грека — предел унижения и несчастья («Лучше не родиться, чем ослепнуть», — утверждает в «Эдипе» хор). Но в слепоте — начало сверхчеловеческих возможностей и способностей (примерами тому, помимо Эдипа, — мудрец Тиресий и поэт-певец Демодок).

Впервые по ходу действия трагедии обе стороны парадокса совмещаются в диалоге Эдипа с Тиресием. Судьба Тиресия, потомка фиванских «спартов» (детей земли, проросших из посеянных Кадмом зубов дракона), параллельна судьбам Кадмидов. В юности он, подобно Актеону, увидел обнаженной другую божественную деву — Афину, и та вырвала у него глаза. Взамен зрения Тиресий получил от Зевса всеведение. Итак, слепой, но ведающий Тиресий встречается со зрячим, но не ведающим Эдипом. Последний, не ведая, видит в первом свою будущую долю: Эдипу самому суждено вырвать себе очи и после этого, подобно Тиресию, получить дар всеведения. Открывшееся в слепоте Эдипа всеведение столь непостижимо и страшно для смертного, что Тесей, свидетель его смерти, чувствует себя едва ли не в положении Актеона или юного Тиресия: он прикрывает рукой глаза, «словно при появлении чего-то страшного, он не в силах смотреть».

Итак, на вопрос: «Почему Эдип ослепил себя?» — миф отвечает: «Таково родовое проклятие Кадмидов, подытоженное одним роковым жестом». А как на загадки Сфинкс и ослепившего себя Эдипа отвечает трагедия?

О загадке Сфинкс в трагедии говорится всего один раз — но более чем многозначительно — в диалоге Эдипа и Тиресия. Они

обмениваются репликами каждая в один стих (этот прием называется *стихомифия*). «Сегодня ты родишься и умрешь», — говорит Тиресий. Эдип возмущен: «Опять слова неясны, как загадки». — «В отгадывании ты ли не искусник?» — с иронией парирует Тиресий.

Одна загадка замещается другой, новая загадка по-новому освещает старую. «Сегодня ты родишься и умрешь» — что это значит? «Родишься», то есть, пока не познаешь себя, не родишься, останешься тем, кто «утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех», но еще не человеком. «Умрешь», то есть, познав себя, познаешь страшное, все отрицающее и равное смерти. Итак, смысл загадки Сфинкс в свете загадки Тиресия глубоко ироничен: «Что есть человек, кроме того, что он утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» Эдип, разгадавший загадку Сфинкс о человеке, сам для себя становится загадкой.

Сфинкс не просто вопрошает о человеке — она ставит его под сомнение. Немецкий философ Ф. Ницше указал на миф о Мидасе и Силене, объясняющий смысл заданного Эдипу вопроса: «Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым Силеном, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: „Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя — скоро умереть“» («Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм»).

То, что открылось Эдипу в его ослепляющем прозрении, — это первоначальный хаос, бездна «ничто», зияние бессмысленности. Так «породившее» его «в этот день» знание в тот же миг и «убивает» его.

Ответ трагедии на загадку Сфинкс лишает человека опоры. «Что есть человек, кроме того, что он ходит утром на четырех ногах, днем на двух, вечером на трех?» Ничто.

Другая загадка — об Эдипе, ослепившем себя, — ставится трагедией в форме *анории* (логического противоречия). На вопрос хора:

О, страшное свершивший! Как дерзнул
Ты очи погасить? Внушили боги? —

Эдип дает в высшей степени противоречивый ответ:

Аполлоново веленье,
Аполлон решил, родные!

Завершил он мои беды!
Глаз никто не поражал мне, —
Сам глаза я поразил.

Перевод С. Шервинского

Так что же — «Аполлон» или «сам»? Оба ответа верны.

За Аполлоном и олимпийскими богами — сила непреложной, предначертанной судьбы. А человек всего лишь орудие и объект безразличного рока, осуществляющего родовое проклятие.

Но за Эдипом — сила его волевого, сознательного подчинения воле Аполлона и судьбы. Царь, поклявшийся соблюсти справедливость и избавить город от скверны, выполнил обещание: избавил — своей рукой — от себя же. Клятва исполнена, юридическая справедливость и ритуальный смысл восторжествовали. Ослепив себя, Эдип героическим усилием претворил бессмысленную истину («человек — ничто», «человек — игрушка рока») в этическую истину — вины и наказания. Не будучи виновным в преступлениях, им совершенных, Эдип признал вину и тем самым вернул человеку человеческий смысл. «Эдип-царь» — это «трагедия о роке и свободе: не в том свобода человека, чтобы делать то, что он хочет, а в том, чтобы принимать на себя ответственность даже за то, чего он не хотел» (М. Гаспаров).

Итак, сначала лишив человека опоры, трагедия вновь возвращает ему равновесие. Она переводит миф об Эдипе в сферу человеческого закона.

Но почему эта трагедия считается самой совершенной из всех классических трагедий? Во многом благодаря Аристотелю, представившему «Эдипа-царя» как жанровый образец.

В «Поэтике» Аристотеля сказано: «...Самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы — перипетии и узнавания». *Фабулой* называют «склад событий», то есть их последовательность и логику. *Перипетия* (от греч. *peripeteia* — внезапный поворот, перелом), согласно «Поэтике», «есть перемена событий к противоположному, притом... по законам вероятности или необходимости». *Узнавание* же «есть перемена от незнания к знанию». За примером перипетии Аристотель обращается к трагедии Софокла: «...В „Эдипе“ [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного». А затем, поясняя понятие узнавания, подытоживает: «Лучшее узнавание, когда его сопровождает перипетия, как это происходит в „Эдипе“».

Для завершения узнавания в «Эдипе» необходимо, чтобы совместились три части Эдиповой тайны: тайна убийства, тайна усыновления и тайна рождения. Фабула трагедии распрямляется, как пружина, приведенная в действие обмолвкой матери и жены Эдипа — Иокасты: неведомый путник убил царя Лая на перепутье. Встревоженный Эдип вспоминает свою встречу со строптивым старцем на перепутье и начинает поиск свидетелей. Но тут является коринфский вестник с сообщением о смерти тамошнего царя. Эдипу бы радоваться: если царь, которого Эдип считает своим отцом, умер, то, стало быть, отцу не суждено умереть от руки сына. Но — вот пример резкой перипетии — тут же Эдип узнает от вестника, что был не рожден в Коринфе, а спасен на горе Киферон и усыновлен. Но это только половина тайны. И вот к Эдипу приводят того самого пастуха, что в свое время спас его. И тот открывает другую половину тайны — самое страшное: что Эдип — отцеубийца и кровосмеситель.

Аристотель учит поэтов на примере «Эдипа». Трагедия, по Аристотелю, должна возбуждать *«сострадание и страх»*. Эти чувства должны нарастать по ходу действия: «Надо... слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события; это почувствовал бы каждый, слушающий фабулу „Эдипа“». Почему так сильно воздействует на зрителя или слушателя трагедия Софокла? Потому что она усилена *трагической иронией*. Герой является в одном лице тем, кто расследует преступление, и тем, кого разоблачает это расследование; судьей и преступником; очистителем и осквернителем. Поэтому каждое его слово, каждый поступок обращены против него самого и неумолимо ведут его к катастрофе; зритель или слушатель знает об этом, а Эдип не знает.

Узнавание героя и есть катастрофа. В этой точке узнавания-катастрофы зритель должен испытать потрясение, очищающее душу, — *катарсис*. Величие поверженного Эдипа должно возвысить охваченного «страхом и состраданием» зрителя. В этом и заключается предназначение трагедии.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- *Театр Диониса:*
оркестра
корифей

сценэ
хор

● <i>Форма трагедии:</i> апория завязка фабула узнавание	стихомифия развязка перипетия трагическая ирония	
● <i>Воздействие трагедии на зрителя:</i> страх	сострадание	катарсис

Проверка памяти

Жанры: трагедия, комедия, дифирамб

Имена: Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристотель, Перикл

Мифологические имена: Уран, Крон, Гей, Аполлон, Дионис, Силен, Сфинкс, Тифон, Ехидна, Химера, Орф, Кербер, Лернейская гидра, Геракл, Тесей, Беллерофонт, Мидас, Эдип, Лай, Иокаста, Полиб, Тиресий, Креонт

Географические названия: Аттика, Саламин, Коринф, Фивы, Дельфы

?! Вопросы и задания

- Почему не зрители платили за вход в театр Диониса, а, наоборот, платили зрителям?
- Почему трагедия, высокий жанр, имеет смешное название?
- Каков смысл загадки Сфинкс в мифе и трагедии?
- Почему Эдип ослепил себя? Отличается ли ответ на этот вопрос в мифе от ответа в трагедии? Если да, то в чем состоит отличие?
- Каким образом связаны страдания трагического героя и душевное очищение (катарсис) зрителей?

Что прочитать?

Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. — М., 1972.

Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М., 1987.

● Римская проза: ораторы, философы, историки

Древнегреческая классика в своем становлении проделала долгий путь из глубины мифа и предания. В Риме сложилась иная ситуация. Мы хуже представляем себе римские древности, так как они были заслонены греческим опытом. В Риме быстро возникает письменная традиция — *литература*.

Повторение пройденного

О соотношении греческой и римской культуры мы говорили в связи с мифологией (см. раздел «Старые боги под новыми именами» в учебнике для 5—7-го классов). Как вы объясните название этого раздела? Были ли у римлян свои боги?

О том, как достигла своего расцвета римская поэзия, речь шла в учебнике для 8—9-го классов в разделе «Античная лирика». Кто был первым великим римским поэтом? Каким греческим образцам он следовал и как от них уходил?

Золотой век римской литературы был веком поэтов и ораторов. В начале I века до н. э. римские цензоры запрещают изучение в школах риторики — искусства красноречия. А к концу того же века едва ли не все свободные граждане Рима владели школьным знанием: они владели искусством читать, писать, говорить. Красноречие перестало казаться таким уж опасным искусством, чтобы на него нужно было налагать запрет.

О чем свидетельствовал запрет на риторику? О том, что слово в Риме воспринималось как сила и как привилегия. А также о том, что хотя Рим и был республикой, но представлял собой государственное устройство, внутри которого роли свободных граждан были жестко распределены. Умение говорить открывало путь к власти.

В основе ранней римской государственности лежала община, подобная греческому полису. Здесь она называлась *civitas*. Правом избирать высших представителей власти — консулов и трибунов — обладали все свободные граждане. Не все могли быть избранными. Свобода, которую издавна так ценили в Риме, что возвели ей храм, была ограничена происхождением, личными заслугами, но прежде всего собственностью — владением землей.

И снова, так же как в Греции, римская община оказывается поставленной перед лицом меняющихся внешних

Воспитанник Аристотеля — **Александр Македонский** (356—323 до н. э.) двинулся в Малую Азию, в Египет и далее — через земли среднеазиатских государств в Индию. То, что до него было Элладой, собственно Грецией, превратилось в эллинистический мир. **Эллинизм** — это мир греческой культуры в эпоху после Александра.

условий. Замкнутый изнутри общинный мир размыкается вовне, по мере того как сначала Греция, а потом Рим превращаются во всемирные державы.

Рим начал решительно раздвигать свои пределы на рубеже III—II веков до н. э., ведя тяжелые войны с Карфагеном, Грецией и в Малой Азии. Полководцы, триумфально возвращавшиеся во главе легионов домой, все менее умели противиться искушению властью. Опасность диктатуры становится реальностью уже в начале I века до н. э. Противостоять ей значило защитить идеалы республиканского Рима. Свое слово грубой силе решил противопоставить величайший римский оратор и государственный деятель — **Цицерон**.

Цицерон происходил из второго по родовитости и правам римского сословия — всадников. Принадлежность к нему открывала возможность для занятия высших должностей, но никто из предков Цицерона ею не воспользовался. Цицерон называл себя «новым человеком», но при этом он отстаивал старые ценности.

Подлинная слава пришла к Цицерону, когда по жалобе жителей Сицилии в 70 году до н. э. он выступил в суде с речами против римского наместника Гая Верреса. Цицерону надо было торопиться, так как со следующего года сторонники Верреса заступали на основные государственные должности. За пятьдесят дней он объездил Сицилию и собрал неопровержимые данные баснословного казнокрадства и произвола. Цицерону хватило двух выступлений, чтобы Веррес добровольно избрал изгнание, а суд взыскал с него огромную сумму.

Победа над Верресом была важна как свидетельство того, что не умерли римские традиции. **Гражданином Рима** назвал себя Цицерон: «Civis Romanus sum». Более всего он опасался, что преступление, совершенное тем, кто наделен властью и принадлежит к благородному сословию, расколет город: «В судах нет более ни строгости, ни добросовестности; можно даже сказать, что и самих судов нет. Поэтому римский народ и относится к нам с пренебрежением, с презрением; на нас лежит пятно тяжкого и давнего бесславия».



Марк Туллий Цицерон (106—43 до н. э.) — один из тех, кто особенно полно и ярко воплощает дух римской классики. По образцам его прозы веками будут учиться искусству «золотой латыни». Его речи останутся примером ораторского мастерства и гражданского мужества, а его личность — исторической загадкой: почему тот, кто находил в себе силы противостоять тирании, не умел быть столь же принципиальным в собственной политической деятельности?

Если в лице Верреса Цицерон столкнулся с чиновничьим произволом, то спустя семь лет ему противостоял тот, кто мечтал о личной диктатуре. В 63 году Цицерон занимал высшую выборную должность консула. На следующий год, запугивая и подкупая многих, ее хотел получить беспринципный патриций Катилина. Речи Цицерона против него, произнесенные в сенате, стали образцом политического красноречия.

Доколе же ты, Катилина, будешь злоупотреблять нашим терпением? Как долго еще ты, в своем бешенстве, будешь издеваться над нами? До каких пределов ты будешь кичиться своей дерзостью, не знающей узды? Неужели тебя не встревожили ночные караулы на Палатине [один из центральных холмов Рима], ни стража, обходящая город, ни страх, охвативший народ, ни присутствие всех честных людей, ни выбор этого столь надежно защищенного места для заседания сената, ни лица и взоры всех присутствующих? Неужели ты не понимаешь, что твои намерения открыты? Не видишь, что твой заговор уже известен всем присутствующим и раскрыт?.. О, времена! О, нравы!

Цицерон начинает свою первую речь, делая тайное явным, проговаривая то, о чем знали все, но мало кто решался произнести вслух. Гневная, обличительная речь. Обвинение Катилине перерастает в оценку своего века, в который все знают о преступлениях и молчат: «О, времена! О, нравы!» («O, tempora, o, mores!»).

Уже в речах против Верреса Цицерон вырабатывает свой ораторский стиль, отличавшийся от модной тогда **азианистской** манеры. Для нее была характерна восточная цветистость, употребление необычных слов. Цицерон поражал доводами разума, выстроенными логично, произнесенными страстно. Он тщательно работал над своими речами, собирая материал, оттачивая язык, разнообразно используя риторические приемы. Он говорил не для того, чтобы поразить воображение, но чтобы убедить слушателей, обратить их в свою веру и оправдать собственные решения. Речи против Катилины произнесены Цицероном на посту консула, который ощущает себя ответственным за будущее Рима. После них Катилина бежит, собирает силы и скоро будет разгромлен. Его сторонников Цицерон казнит в Риме, даже не ожидая суда. Имел ли Цицерон на это право?

Боровшийся с произволом других, не допускал ли Цицерон произвола в собственных действиях? Непримируемый к врагам, не бывал ли он слишком снисходительным к друзьям, берясь за защиту и в тех случаях, когда их вина была достаточно очевидной?

Цицерон был не только оратором и моралистом, автором рассуждений «О старости», «О дружбе», «Об обязанностях». Политик — он был вынужден овладеть **искусством возможного**. Отстаивавший старинные идеалы суровой и простой жизни, он был одним из пер-

вых людей в истории культуры, кто проявил себя личностью, отдельной от остальных, покинувшей пределы общинного бытия. Когда спустя почти полторы тысячи лет гуманисты эпохи Возрождения (см. часть III) откроют в монастырских архивах письма Цицерона к друзьям, они почувствуют себя вправе, подобно ему, рассказать о самих себе, привлечь внимание к своей частной жизни.

Цицерон был едва ли не первым, кому пришлось искать равновесие между частным и общественным. Примирить их было трудно, ибо времена не радовали, и Цицерон предчувствовал наступление еще худших. Он принял сторону убийц первого римского императора — Юлия Цезаря, возглавляемых благородным Брутом. В 42 году до н. э. заговорщики-республиканцы были разгромлены в битве при Филиппах Марком Антонием и Октавианом Августом, будущим императором. Еще за год до этого по приказу Марка Антония Цицерон был убит. Ему отрубили голову и правую руку за то, что ею он писал свои обличительные речи.

В стихотворении «Цицерон» Ф. Тютчев дал его портрет на фоне эпохи:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так!.. Но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавой!..

Кровавым был закат республиканского Рима, его гражданских идеалов. Но именно с императорским Римом связан расцвет литературы, Золотой век ее поэзии. В прозе если время ораторов не кончилось, то их значение перестало быть столь же большим там, где теперь все решало не слово, а сила. Наступило время великих историков, воссоздающих былую славу Рима и размышляющих над его настоящим. Первый из них — **Тит Ливий**.

Даже тот, кто никогда не читал «Истории Рима от основания города», написанной **Титом Ливием** (59 до н. э. — 17 н. э.), знает многие легенды, им переданные: о Реме и Ромуле, основателях города Рима, вскормленных волчицей; о благородной Лукреции, обесчещенной царским сыном Тарквинием, заколовшей себя и своей смертью потребовавшей отмщения, как-вым стало изгнание царей и установление республики; о том, как юноша по имени Курций, когда разверзлась земля, готовая поглотить город, в полном вооружении и верхом на коне ринулся в пропасть, сомкнувшуюся над ним.

Чаще всего в своем повествовании Тит Ливий сух и обстоятелен, как те городские хроники — анналы, на которые он опирался. Однако канву событий историк расцветивает красочными эпизодами, демонстрирующими римскую славу, созданную гражданами города, без колебания жертвующими своей жизнью. Тит Ливий — историк римского величия, которое вспоминается в новую эпоху как славные «нравы предков».

Императорский Рим поражает величием иного рода. Место гражданской общины (*civitas*) заняла всемирная империя. Рим — ее столица. Императорам при жизни отдают почести уже не человеческие, а божественные; после их смерти (нередко насильственной) ужасаются их бесчеловечности. Первая династия Юлиев-Клавдиев завершилась правлением Нерона (37—68), оставшегося в памяти потомков как воплощение жестокой извращенности, принявшей немыслимый масштаб и разыгранной как грандиозный спектакль, поскольку более всего

Стоицизм — философская система, возникшая на рубеже V—IV веков до н. э. в Греции и продолженная в Риме. Ее учение создается с мыслью о неизбежной конечности бытия, перед лицом которого у человека есть только один достойный выбор — нравственная твердость и мудрое спокойствие.

император ценил свой актерский дар. Воспитателем Нерона, так и не сумевшим побороть его наклонностей и духа времени, был **Луций Анней Сенека** (4 г. до н. э. — 65 г.).

Как оратора и философа Сенеку будут всегда противопоставлять Цицерону. Сенека не стремился к взвешенности стиля. Он предпочитал и в письмен-

ном слове сохранить непосредственность мысли, подчинявшей ход рассуждения своему ритму. Как философ Сенека был продолжателем учения *стоиков*.

Приверженность философскому учению Сенека подтвердил жизнью и еще более памятно — смертью. Заподозренный Нероном в участии в заговоре, Сенека исполнил волю императора и покончил жизнь самоубийством: сначала он вскрыл себе вены на руках, затем на ногах, но вялое течение старческой крови обрекало его на долгие мучения. Пришлось прибегнуть к яду.

Среди многочисленных сочинений Сенеки немало нравственных рассуждений, писем и 9 трагедий, изобилующих кровью, преступлением и местью, которой чаще всего руководствуются в своих поступках герои. Это были трагедии, рассчитанные не на актерскую игру, а на декламацию. Красивой фразой в них облекались леденящие кровь жестокости. Они были порождены тем же временем, что и театральные замыс-

лы Нерона, который, согласно преданию, был готов сыграть свой лучший спектакль на фоне горящего Рима.

Самый известный историк этой эпохи — **Корнелий Тацит** (57 или 58 — ок. 120). Два наиболее прославленных его сочинения — «История», рассказывающая о событиях с 69 года, то есть о временах, которым он был свидетелем, и более строгие «Анналы», охватывающие период со смерти Августа в 14 году по 68 год (год гибели Нерона). Тацит хотел понять происходящее «без гнева и пристрастия», не льстя властителям и не оставаясь равнодушным к общему делу.

Писатели новой эпохи научились судить историю не с точки зрения богов и героев, а с точки зрения вовлеченного в ее события человека. Как и полагается для классической эпохи, понятие высокого примера сохраняет силу, но предметом изображения становится степень и характер отступления от нравственного образца, а также попытка разобраться, в силу каких личных качеств это происходит.

В этом новом понимании личности, обретающей небывалую прежде нравственную свободу, был предсказан конец классической эпохи с присущим ей равновесием частной жизни и общественного начала. Личность становилась то разрушительной, то проявляла черты своеволия и авантюристичности. Все это характерно для нового жанра, создаваемого в прозе, — *романа*.

Тот факт, что в Античности роман никогда не приобрел того разнообразия и значения, какое ему предстоит в Новое время, можно рассматривать как важное историческое свидетельство: как бы далеко античный человек ни уходил от норм общинной, коллективной жизни, он все еще не преодолел их до конца. Местом создания и действия романа почти неизменно оказывались

Н. М. Карамзин, которого нередко называли русским Тацитом, так откликнулся на его историю:

Тацит велик, но Рим, описанный
Тацитом,
Достоин ли пера его?
В сем Риме, некогда геройством
знаменитом,
Кроме убийц и жертв, не вижу
ничего.



Плутарх (ок. 46 — после 119) — автор книги «Сравнительные жизнеописания», представляющей собой 23 парные биографии прославленных греков и римлян.

Грек Плутарх — самый известный портретист римской истории в лицах — сравнивал Александра Великого с Цезарем, Цицерона — с великим греческим оратором Демосфеном, задаваясь вопросом о том, каким образом величие их деяний было предопределено их человеческой природой.

Роман Апулея «**Метаморфозы**» более известен под названием «**Золотой осел**». В нем традиционная для античного миропонимания коллизия состоит в дерзости героя и в последовавшем за нею наказании: он превращен в осла. Злоключения и приключения, которые выпадают на долю Луция в этом новом облике, на протяжении многих веков оставались любимым и не всегда дозволенным чтением. Помните: «Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал»?

окраинные пределы империи, манящие своей неизведанностью, обещающие приключения и превращения. Приключениям посвящен возникающий на рубеже II—III веков греческий роман эпохи эллинизма. «Превращения» — слово, которое стоит в названии самого известного римского романа, созданного уроженцем Африки — Апулеем (ок. 124 — ок. 180).

● Превращения басни

Древние люди не ограничивались пояснением принятых житейских правил рассказами о поучительных происшествиях, как это сплошь и рядом делаем мы: «Не поступай так-то и так-то, вот кое-кто так поступил, а теперь расплачивается за это». Они шли дальше: от конкретного к общему, от действительного случая — к вымышленному образу. Так и сложилась басня — небольшой рассказ с прямо сформулированным моральным выводом. Героями басен были чаще всего животные, например: «Однажды галка увидела, как орел унес ягненка, захотела сделать то же самое, но запуталась в руне и была поймана пастухом. Вот так-то: не стоит соперничать с сильными мира сего».

Не в Египте и не на Ближнем Востоке, а только у древних греков в VII—VI веках до н. э. басня выделилась в самостоятельный жанр. Именно в эту эпоху в греческих полисах велась ожесточенная борьба демоса и знати, и басня очень часто становилась аргументом в политическом споре, средством убеждения и пропаганды.

«На Востоке басня осталась средством поучения, средством поддержания традиции, их рассказывали высшие низшим, старшие младшим. В Греции басня стала орудием борьбы, средством ниспровержения традиции, их рассказывали низшие высшим, народные ораторы — правителям; иносказательность басенной формы позволяла пользоваться ею там, где прямой социальный протест был невозможен» (М. Гаспаров).

Воплощение мудрости и остроты, свойственных жанру, греки видели в его легендарном зачинателе — Эзопе.

В «Илиаде» Гомера Терсит, «муж безобразнейший» — косоглазый, хромоногий, горбатый, осмелился возражать царям, за что был высмеян и жестоко наказан Одиссеем:

Рек — и скиптром его по хребту и плечам он ударил.
Сжался Терсит, из очей его брызнули крупные слезы...

В легендах об Эзопе, столь же уродливом («брюхо вспученное, голова — что котел, курносый, с темной кожей, увечный, гутнивый»), «маленький человек» берет у хозяев жизни реванш, раз за разом одерживая над ними моральные победы.

Еще в V веке до н. э. политические и судебные ораторы не могли обойтись без басенных доводов. Об этом мы можем судить хотя бы по комедиям Аристофана. Один из героев его комедии «Осы» так и советует — на судебные обвинения отвечать баснями: «басню расскажи занятную» — «так все в шутку обернешь ты и домой уйдешь». Но уже в IV веке до н. э. общественная роль басни падает, и из «высокой» литературы она уходит в литературу учебную, становится материалом для школьных упражнений.

Но басня не сдается школьной рутине. Периодически она возрождается — и всякий раз усилиями поэтов. Впервые подобное оживление басни совершается благодаря римскому поэту Федру. Сила древней басни утверждалась в политическом соперничестве. Что же придает силу возрожденной басне? Соперничество литературное.

В выборе Федром жанра басни проявилось поистине басенное лукавство. Все основные греческие жанры к началу I века н. э. уже были «приобщены к италийским стихам» и возведены до недостижимой высоты поэтами римского Золотого века. Чтобы продолжить великое соревнование с учителями-греками, Федру пришлось на ум взять забытый «высокой» литературой жанр и переложить его стихами. И поэт не прогадал: после него басня раз и навсегда становится поэтическим жанром.



По преданию, **Эзоп** (VI в. до н. э.) был рабом, да к тому же еще и варваром (уроженцем далекой и глухой Фригии). Ему не раз приходилось испытывать превратности судьбы вроде тех, что выпали на долю Терсита. Но раб-мудрец никогда не унывал, всегда шутил и из любого положения выходил с честью. Так, послал как-то хозяин Эзопа за покупками, а тот встретил по пути градоначальника. «Куда идешь, Эзоп?» — «Не знаю!» — «Как не знаешь? Говори!» — «Не знаю!» Рассердился градоначальник: «В тюрьму упрямца!» Повели Эзопа, а он оборачивается и говорит: «Видишь, начальник, я тебе правду сказал: разве я знал, что в тюрьму иду?» Рассмеялся начальник и отпустил Эзопа.

Как и Эзоп, **Федр** (ок. 15 до н. э. — 70 н. э.) был рабом, а затем вольноотпущенником. Поэтому ему, как никому другому из поэтов-современников, была близка лукавая природа басни:

Угнетенность рабская,
Не смешая сказать того, что хочется,
Все чувства изливала в этих басенках,
Где были ей защитой смех и выдумки.

Перевод М. Гаспарова

Соперником Федра, грека, писавшего по-латыни, в следующем столетии становится **Бабрий** (рубеж I—II веков н. э.), римлянин, пишущий по-гречески. Интересно сравнить басни того и другого на один сюжет — что изменилось за сто лет? Например, «Волк и ягненок». Вариант Федра таков:

У ручейка ягненок с волком встретились,
Гонимые жаждой. По теченью выше — волк,
Ягненок ниже. Мучим низкой алчностью,
Разбойник ищет повод к столкновению.
«Зачем, — он говорит, — водою мутною
Питье мне портишь?» Кудрошерстый в трепете:
«Могу ли я такую вызвать жалобу?
Ведь от тебя ко мне течет вода в реке».
Волк говорит, бессильный перед истиной:
«Но ты меня ругал тому шесть месяцев».
А тот: «Меня еще на свете не было». —
«Так, значит, это твой отец ругал меня». —
И так порешив, казнит его несправедно.
О людях говорится здесь, которые
Гнетут невинность, выдумавши поводы.

А вот вариант Бабрия:

Ягненка, что отстал от своего стада,
Увидел волк, но брать его не стал силой,
А начал благовидный измышлять повод:
«Не ты ли год назад меня бранил, дерзкий?» —
«Никак не я: я нынешним рожден летом». —
«Не ты ли зелень на моих полях щиплешь?» —
«Ах, нет, ведь слишком мал я, чтобы есть зелень». —
«Не пил ли ты из моего ручья воду?» —
«Нет: я лишь материнское сосу вымя».
Тут волк без дальних слов его схватил в зубы:
«Не голодать же мне из-за того только,
Что у тебя на все готов ответ ловкий!»

Основное отличие этих басен друг от друга очевидно: в первой, как положено по законам жанра, из рассказа выводится традиционная «мораль» — во второй моральный вывод отсутствует. Это отличие определяет остальные.

В басне Федра с каждой строкой ягненок ведет себя все достойнее: сначала он «в трепете», но затем собирается с духом и с возрастающей убедительностью отстаивает себя. Волк

же, напротив, с каждой строкой все слабее в споре — «бессильный перед истиной». Получается, что в «правовом» споре безоговорочно побеждает ягненок. Но в том-то и состоит горькая ирония басни, что чем вернее и неотразимее доводы ягненка, тем ближе его неминуемая смерть. Моральная победа и все же гибель — такова участь ягненка, вызывающая в читателе острое чувство несправедливости. На этом-то чувстве и играет баснописец, стремясь воспитывать современников.

А вот вторая басня написана явно не с воспитательной целью. Ягненок здесь не правая сторона в споре, а только жертва: его наивность и трогательная беззащитность должны вызывать в читателе улыбку умиления. А волк не только предприимчивый злодей, но и остроумный оратор. За ним остается не только его обед, но и последнее слово. И это вызывает не гнев читателя, а опять-таки улыбку. Получается, что если басня Федра патетична и поучительна, то басня Бабрия только лишь забавна и развлекательна. Так старый сюжет, обличающий сильных мира сего, становится поводом для изящной игры.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

«мораль»
игра

поучительность
развлекательность

Проверка памяти

Баснописцы: Эзоп, Федр, Бабрий

?! Вопросы и задания

- Почему басня выделяется в самостоятельный жанр в VII—VI веках?
- Почему с IV века басня уходит из «высокой» литературы?
- Сравните прозаический вариант Эзоповой басни «Волк и ягненок» со стихотворными баснями Федра и Бабрия. Как содержательно изменяется басня, становясь стихотворной?
- Сравните басню «Волк и ягненок» римских поэтов с соответствующими баснями Лафонтена и Крылова. Что изменяется в стиле и содержании басен?

Что прочитать?

Гаспаров М. Л. Басни Эзопа // Басни Эзопа. — М., 1968. — (Серия «Литературные памятники»).

Гаспаров М. Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). — М., 1971.

Гаспаров М. Л. Поэт и поэзия в римской культуре // Культура Древнего Рима. В 2 т. — Т. 1. — М., 1985. — С. 300—335.

Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. — М., 1993.

Средневековье



РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ (V—XI ВЕКА)

- Что кончилось и что начиналось?
- Героический эпос
- Песнь о Роланде

● Что кончилось и что начиналось?

Нередко эпохи получают свое название после того, как они приходят к своему завершению. Так было и со Средневековьем. Почти целое тысячелетие европейской истории гуманисты Возрождения (см. о них в следующей части) сочтут *Средними веками*, то есть промежутком, паузой в культурном развитии между Античностью и современностью.

Точную дату начала эпохи привести сложно: 395 год — разделение империи на Восточную и Западную или 476 год — падение Западной под ударами варваров? Здесь важно не единственное событие, которого в этом смысле, как поставившего последнюю точку, и не было.

Концу Рима предшествовал долгий кризис, который можно описать как движение *от Античности к варварству* — по культурной нисходящей. Или, напротив, видеть движение *от язычества к христианству* — по пути начавшегося духовного прозрения.

При своем появлении христианство было религией бедных и гонимых. Довольно скоро оно превратилось в Церковь, приобретшую при императоре **Констанине Великом** (306—337) статус официально дозволенной.

Император **Феодосий** (379—396) делает христианство обязательной и единственной верой государства и в борьбе за ее чистоту преследует не только язычников, но и еретиков. Так единство Церкви отстаивается последним императором единого Рима, при жизни разделившим империю на Восточную и Западную.

Парадокс? Скорее закономерность: *единство власти, утрачиваемое политически, компенсируется духовно.* Христианство остается последней надеждой Рима.

Что ознаменовал конец Античности: переход к варварству или к христианству? Ухода не было, поскольку сама Античность успела стать и варварской, и христианской. Вечный город попирала нога, привыкшая к стремяни и к лесной тропе. Рим уступил право быть столицей сначала Константинополю на Востоке, затем Милану на Западе.

В 410 году Рим был взят вестготами и жестоко разграблен. На это событие в книге «О Граде Божьем» откликнулся Августин — не сожалением, а новым пониманием истории. Суть ее в том, что нет смысла жалеть о судьбе земного града и земного величия тому, кто готовит себя к вечной жизни.

Для языческого сознания время — явление *природное*. Оно движется по течению дня вместе с круговоротом года, и этому течению подчинена жизнь человека, весной вспахивающего поле, осенью убирающего урожай; детство — утро его жизни, старость — ее закат.

Для христианского сознания время принадлежит Богу. Оно более не представляет собой вечное движение по кругу жизни, но приобретает направленность, становится вектором, проведенным от сотворения мира до дня Страшного суда, когда пресечется земное бытие всего человечества.

Язычник ведет счет времени по поколениям, сменяющим друг друга, по все тому же закону природного круговорота. Христианин исходит из противопоставления земного времени небесной вечности. В пределах этого противопоставления все относящееся ко времени (*временное*) есть также и *временное*, преходящее, не имеющее смысла вне соотнесенности с Божественным замыслом. Каждое событие и деяние прочитывается в этом случае в вертикальном разрезе, разворачивается в направлении к небу. Именно так видит изображаемое средневековый художник. Его картины знают лишь высоту вертикали, но не имеют перспективы.



Блаженный Августин (354–430) — великий христианский писатель

Новое **отношение к человеческому разуму** было выражено в знаменитом афоризме **Тертуллиана**, христианского писателя II—III веков: «Верую, ибо неподвластно разуму» («Credo quia absurdum»).

Все земное кажется временным, недолговечным и слабым. Это относится и к человеческому знанию.

Брошен прямой вызов античной философии, увиденной теперь как ложное умствование. Но Отцы Церкви сами были выучениками античной школы, а иногда и преподавали в ней. Августин много лет служил ритором, то есть учителем словесного искусства. Обращение к истинной вере предполагало для таких людей отречение от прежних ценностей. Уход от себя — трудный путь, путь обновления души, о котором рассказал Августин в первой великой книге наступающей эпохи — в «Исповеди».

И все-таки Августин не повторил бы слов Тертуллиана. Он не смог бы придать догматам веры системный вид, не заложил бы основы нового богословия, если бы за его плечами не стояло знание античной философии, пусть теперь им отвергаемой. Отцы Церкви были людьми, применившими старые принципы к разработке нового мышления, в том числе и к текстам Библии, которые именно теперь были подвергнуты тщательному филологическому изучению, комментированию и переводу. Рубеж IV—V веков — время *патристики*, учения Отцов Церкви: на Востоке это Василий Кесарийский, Григорий Назианзин, Иоанн Златоуст; на Западе — Амвросий Медиоланский, Августин, Иероним.

После одной из проповедей **Амвросия Медиоланского** (так тогда произносили название города Милана) окончательно обратился к вере и крестился Августин. Сам же Амвросий явился едва ли не основателем христианской поэзии. Он ввел новый принцип поэтической музыкальности. Античное стихосложение предполагало умение различать краткость и долготу гласных, которая более не воспринималась огрубевшим слухом. Амвросий слагал гимны. Ритм в них был основан на повторяемости количества слогов и ударений. Долгое время ему приписывали сочинение едва ли не самого известного и древнейшего из тех гимнов, что по сей день исполняются в католической службе — «Te deum» («Тебя, Господа, хвалим»), хотя, видимо, автором был другой — его современник.

Идея ухода от мира заложена в христианстве, но с окончательным крушением античности для человека культуры уход от мира очень часто становится вынужденным.

Античность и христианство

Христианство боролось с античностью, но и наследовало ей. В век наступающего варварства христианство оказалось на грани уничтожения вместе с античностью, с которой у него было одно важное родство — *книжность*. В основе христианской культуры — книга, что и значит по-гречески Библия.

Если монашествующие отшельники спасаются верой, то наследники римской культуры утешаются философией. Именно так — «Утешение философией» — называется книга, оставшаяся одной из самых читаемых на протяжении последующей тысячи лет.

Утешиться философией перед казнью или скрыться от мира в келье — вот необширный выбор, оставленный варварской действительностью последним выученикам античной мысли и ранним проповедникам христианского учения. Младший сподвижник Боэция **Кассиодор** после падения в 552 году Остготского королевства удаляется в основанный им монастырь Виварий, где отшельники заняты перепиской античных рукописей. Отсюда название подобной обители — *скрипторий* (от лат. *scribere* — писать).

Иную традицию монастырской жизни пятнадцатью годами позже закладывает **Бенедикт Нурсийский**. Он составляет монастырский устав, регламентирующий практику ухода от мира, правила благочестия. Этот устав на века кладется в основание монашеской жизни вообще, а не только ордена *бенедиктинцев*. Значение Бенедикта было подчеркнуто в XX столетии: папскими указами ему присваивается сначала титул «отца», а потом «патрона Европы». Это верно, по крайней мере, в том смысле, что Бенедикт — один из основоположников западноевропейского христианства и его культуры, основы которой были заложены на руинах античного мира.

Последние римляне и ранние христиане при всем их расхождении были объединены принадлежностью к письменной культуре. *Латынь на много веков вперед стала барьером между культурой и варварством.*

Средние века были доверчивыми и забывчивыми. Античность сохранялась в минимальном объеме школьной образованности, который в начале эпохи был доступен лишь самому узкому кругу последних хранителей прошлого, или клириков. В монастырских школах продолжали учить, следуя позднеантичному *тривиуму и квадриуму*.

Автором «Утешения философией» был **Боэций** (480—520). Его нередко называют «последним римлянином». Боэций написал «Утешение...», ожидая казни в тюрьме, куда попал по обвинению в государственной измене. Его погубило пристрастие к римским ценностям, несовместимое с положением законодателя и крупного чиновника при остготском правителе Италии — Теодорихе. Переводя греческих философов на латынь, Боэций создает язык новой философии, вводит множество понятий, ранее не существовавших, ставит проблемы, из которых вырастет мысль средневекового богословия — *схоластика*.

Тривий и квадривий

Трехпутье (*trivium*) и четырехпутье (*quadrivium*) назывались так по количеству предметов, соответствующих данной ступени обучения. На первой полагалось освоить три науки о слове: грамматику, диалектику и риторику, учившие писать, мыслить и говорить. Вторая ступень, своего рода средняя школа, включала четыре науки о числе: арифметику, геометрию, астрономию и музыку. Все вместе они составляли семь свободных искусств (*artes liberales*).

Однако тверже начал школьной премудрости запомнилась идея союза духовной и светской власти. В 800 году, спустя три века, на Западе вновь появился император, получивший корону из рук Папы. Им стал король франков **Карл I Великий**. Его время в истории культуры получит название *Каролингского Возрождения* (по названию династии, к которой он принадлежал).

Император, возрождавший античную политическую идею, покровительствовал и возрождению искусств. При дворе сложился кружок, где читали античных классиков, переводили, подражали им и даже в качестве псевдонимов принимали их имена: там были и свой Гораций, и свой Гомер. Языком «придворной академии» была латынь.

Сам Карл, по свидетельству его биографа и члена академии Эйнгарда, говорил по-латыни и понимал по-гречески, прослушал грамматику, «обучался риторике, диалектике и, в особенности, астрономии, благодаря чему мог искусно вычислять церковные праздники и наблюдать за движением звезд. Пытался он также писать и с этой целью постоянно держал под подушкой дощечки для письма, дабы в свободное время приучать руку выводить буквы; но труд его, слишком поздно начатый, имел мало успеха».

Политическое дело, начатое Карлом, не продолжилось его наследниками, растащившими империю на части, погубившими начинания отца. Очаги античной учености время от времени загорались, чтобы придать блеск той или иной короне и поразить воображение современников, но все они были попытками, обгонявшими эпоху.

У других монархов не было той преемственности, какая была у Карла Великого: ни у **Альфреда Великого** (871—900) в Англии, ни у трех германских императоров из саксонской — оттоновской — династии, последовательно подхвативших идею империи. Мечта о *всемирной империи* в очередной раз не осуществилась. К тому же союз империи с Римом явно расстроился. Та и другая сторона хотели главенствовать.

Новая острота противостояния свидетельствовала об одном: и духовная власть, и светская окрепли настолько, что чувствовали себя готовыми для борьбы за первенство. А сама эта борьба отнюдь уже не исчерпывалась противостоянием или союзом Рима и империи. За ними просматривалось нечто более важное: противостояние *духовной* и *светской* культуры, последняя из которых была готова заявить права на большую самостоятельность. Наметился путь обособления нескольких типов культуры, определивших характер позднего Средневековья.

- *Что кончилось:*

**античность или варварство
книжная или устная культура**

- *Что начиналось:*

**варварство или христианство
патристика или философия**

Проверка памяти

Термины: монашество, скрипторий, книжность, монастырский устав, патристика

Имена: Августин, Боэций, Бенедикт, Амвросий, Иероним, Кассиодор, Тертуллиан

Материал для повторения

Довольно о многом у нас шла речь в учебнике для 5—7-го классов, когда мы следили за тем, как и в каких формах существовала повествовательная память культуры. О каких средневековых проблемах, именах, произведениях мы должны иметь представление из предшествующих двух учебников?

При изучении Средних веков (как и при изучении Античности) центральной проблемой остается *миф*. Тот же путь — из мифа в историю, — который мы наблюдали на примере гомеровских поэм, пройдет и европейский героический эпос.

Мы уже видели, что функции богов в разных мифологических системах повторяются. Везде есть образ умирающего и воскресающего божества: Осирис у египтян, Дионис у греков, *Бальдр* у древних германцев... Древнегерманские мифы — одни из самых древних в средневековой Европе и самых известных.

Как совершался путь от родового *предания* к *индивидуальному автору*, мы наблюдали на примере возникновения *рыцарского романа*, пришедшего на смену эпосу. Тогда же возникло понятие *куртуазности*, о которой нам теперь предстоит поговорить подробнее.

Что прочитать?

Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. А. Гаспаров. — М., 1970.

Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. А. Гаспаров. — М., 1972.

Зарубежная литература Средних веков: Латинская, кельтская, скандинавская, провансальская, французская литературы / Сост. Б. И. Пуришев. — 2-е изд. — М., 1974.

Зарубежная литература Средних веков: Немецкая, испанская, итальянская, английская, чешская, польская, сербская, болгарская литературы / Сост. Б. И. Пуришев. — 2-е изд. — М., 1975.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972.

Карсавин Л. П. Культура Средних веков. — Киев, 1995.

Ястребицкая А. Л. Западная Европа XI—XIII веков. — М., 1978.

● Героический эпос

У всех народов есть восходящие к глубинам национальной памяти сказания о подвигах легендарных героев. Чаще они имеют стихотворную форму, реже — прозаическую или смешанную. У разных народов они назывались по-разному: песнями, былинами, сагами. Большинство из них мы называем поэмами, объединенными личностью героя или кругом событий. Это и есть *героический эпос*.

Эпические памятники народов Западной Европы создавались на протяжении почти полутора тысячелетий — с первых веков нашей эры. Именно на такую глубину уходит память кельтского эпоса — *ирландских саг* и *германских героических песен*.

Известные нам сюжеты складывались на протяжении веков, а их тексты были записаны порой спустя тысячу лет. Чем позднее создан эпос, тем меньшей дистанцией запись текста отделена от устного его бытования.

Древнейший эпос уводит на глубину мифа, к рассказам о возникновении мира и человека.

Смысловое пространство мифа простирается между первым и вторым значением слова «история», сливая одно с другим до *неразличимости* того, как было в действительности, и того, как рисовалось событие воображению при его позднейшем пересказе.

Неразличимость — это одна из характеристик мифа. Миф не знает различия между *правдой* и *вымыслом*.

О **песнях древних германцев** первым упоминает римский историк **Тацит**: «По обычаю своих предков, германцы наступали полуголые, потрясая над головой щитами и опьяняя себя боевыми песнопениями» (*История*. Кн. 2, 22).

Как можно связать понятие мифа с понятием истории? Если сказать очень кратко, то *миф — это история об истории*. События, происходившие когда-то и происходящие сегодня, мы называем историей. Но этим же словом мы называем рассказ об этих событиях. Мы живем в истории, и мы рассказываем историю. Значит, *миф — событие, отраженное в нашем сознании*.

Он сам для себя высшая и единственная правда, закреплённая в слове. Различать было ещё сложнее, когда память была *устной*, передаваемой из поколения в поколение. Она легко соединяла разные события, перемещала эпизоды, устанавливала новые связи.

Миф не различает *общего и индивидуального*, поскольку сам он всегда есть *форма коллективного сознания*.

Память рода начиналась в мифе и продолжалась в героическом эпосе. Деятельности героев предшествует деятельность богов. Боги обучают человека началам культуры: ловить рыбу, разводить огонь, пасти скот, пахать землю... Тот из богов, кто учит человека, становится *культурным героем мифа*.

В какой мере герои европейского эпоса сходны, скажем, с образами русских богатырей на картине В. М. Васнецова или с оперно-величавым князем Игорем, верхом на белом коне выезжающим на сцену Большого театра? Такими герои эпоса запомнились прошлому веку по более поздним версиям народных преданий. А если вернуться к ранним, то таким ли был герой?

Тут в первый раз исказился Кухулин, став многоликим, ужасным, неузнаваемым, диким... Под оболочкою кожи чудовищно выгнулось тело, так что ступни, колени и голени повернулись назад, а пятки, икры и ляжки очутились впереди. Сухожилия икр стянулись впереди голени, и каждый могучий округлый их узел был не меньше кулака воина. У затылка сошлись мышцы головы, и любой из их непомерных, бесчисленных, могучих, увесистых, круглых бугров был подобен голове месячного ребенка.

Меж тем обратилось лицо его в красную вмятину. Внутрь втянул он один глаз, да так, что и дикому журавлю не изловчиться бы вытащить его из черепа на щеку. Выпал наружу другой глаз Кухулина, а рот дико искривился...

«Похищение Быка из Куальнге»

Кухулин, герой кельтских (ирландских) сказаний-саг, наиболее архаичный по своему типу из дошедших до нас героев европейского эпоса. Да, в нем мало сходства с русскими богатырями, снаряженными Васнецовым в дозорный наряд на границу с враждебной кочевой степью. А функция у них ведь одна: Кухулин преобразается, чтобы войти в воинственный образ (как кольчугу надевает) и защитить свой народ.

Мифы древние и современные

Когда-то миф был сознанием рода, сегодня же мы сетуем, что нам навязывают мифы *mass media* — средства массовой информации. Мы все верим (одни больше, другие меньше) в то, о чем нам сообщают в сводках последних известий. Мы ведь знаем не события, а рассказ о них, *историю об истории*, то есть *миф*. Наше сегодняшнее отличие состоит лишь в том, что миф не единственная форма нашего знания. Мы пытаемся посмотреть на миф со стороны, разгадать его, выйти из-под его власти. Нам это удастся реже, чем мы надеемся.

Культурный герой

Слово «культура» — позднее по своему происхождению, но имеет древний источник в «культе», поклонении богам, и в «культивировании», возделывании земли. Культурным героем древних греков был **Прометей**, древних германцев — сам верховный бог **Один**.

Кухулин только еще делает первые шаги из пространства мифа в земное пространство человеческой истории, постоянно напоминая о своем божественном происхождении, о своей таинственной связи с потусторонними, *демоническими* силами. Он сам порой страшен, как демон. Свое имя Кухулин получил в детстве, в семь лет, совершив один из первых подвигов, ставший одновременно и проступком: он убил страшного пса, принадлежавшего кузнецу Кулану. Во искупление содеянного он берется занять место убитого на оговоренный срок. Отсюда и имя, означающее «Пес Кулана». Оно произносится как двухударное Ку-хулин с акцентом на первом и втором слогах¹.

МАГИЯ была своеобразным способом управления событиями с помощью заклинаний. Книга природы прочитывалась древним человеком как *магический шифр*, доступный тому, кто владеет тайной его знаков. Образ зверя — один из таких знаков (*тотем*), указывающий на первопродка рода, его защитника.

В этом имени, таким образом, еще одно звено *магической* связи героя с таинственным миром природы.

Божественно рожденный, магически поименованный, Кухулин получил героическое воспитание. Сначала у кузнеца. Благодаря своей связи со стихией огня, благодаря своей созидательной силе, которая напоминает о божественном творении мира из хаоса, кузнец

часто выступает в мифологической роли — воспитателя героя.

Если тема *раннего эпоса* — сотворение мира и возникновение в нем первоэлементов культуры, то в более поздних памятниках узнаваемо звучат отголоски исторических событий вплоть до возникновения ранних форм государственности. К поздним памятникам, в которых просвечивает не миф, а реальная история, относится самый известный французский эпос — «**Песнь о Роланде**» (ок. 1000 года).

Эпос «помнит» события совершенно иначе, чем, скажем, хроника или биография императора Карла Великого, написанная его младшим современником Эйнгардом. Эпическая память совершенно изменила смысл происшедшего. Драматический, но частный эпизод похода против мавров в Испанию, не принесший Карлу ни славы, ни ощутимых результатов, «Песнь о Роланде» превращает в великое событие, закладывающее ос-

¹ При упоминании этого имени в русской поэзии оно, русифицированное, получает ударение на последнем слоге, как в известном стихотворении Н. Заболоцкого — о родстве природы и культуры:

Читайте, деревья, стихи Гезиода,
Дивись Оссиановым гимнам, рябина!
Не меч ты поднимешь сегодня, природа,
Но школьный звонок над щитом Кухулина.

новы национальной истории. Едва упомянутого префекта (то есть назначаемого королем правителя) Бретонской области (марки) «Песнь...» провозгласила эпическим героем. Впрочем, даже беглое упоминание его имени в биографии Карла историки подвергают сомнению, поскольку оно сохранилось далеко не во всех старых рукописях: можно предположить, что путь Роланда (Хруодланда) лежал не из документа в песнь, а как раз наоборот. Очень рано ставший популярным в песнях, герой был задним числом вписан в биографию императора. Если это действительно так, то тем вернее доказывает древность происхождения песни и ее популярность.

Согласно документальному свидетельству, арьергард французской армии разгромлен васконами (басками), тоже христианами, а «Песнь...» знает единственных врагов — неверных. Что из того, что в 778 году в Ронсевальском ущелье французы бились не с неверными? Что из того, что поход в Испанию, продолжавшийся гораздо менее семи лет, не был ни ярким, ни важным? Но ведь именно здесь, на границе Франции и Испании, веками пролегал рубеж между двумя мирами — христианским и мусульманским! Невдалеке отсюда, выиграв в 732 г. битву при Пуатье, дед Карла Великого — Карл Мартелл положил предел экспансии арабов в Европу.

Эпическая дистанция, знающая некое единое, собирательное прошлое, не предполагает различия эпох.

Эпическое событие конструировалось из материала, связанного порой с разными героями, тем более когда герои носили одно и то же имя. Карл «Песни о Роланде» — это и Карл Великий, и его дед, и его внук — Карл Лысый. Эпос свободно отбирает сюжетные мотивы, соединяет их таким образом, чтобы, даже случайно сплетенные, они были способны выразить нечто в высшей степени неслучайное: народную судьбу в ее основных переменах и потрясениях.

Ранний эпос повествовал о становлении рода, а потом о его крушении. *Поздний эпос возвращает к истокам нации, государства*, а поскольку государственность формируется при поддержке Церкви, то *среди эпических тем — борьба за чистоту веры, сокрушение неверных*. Политическое собирание Европы происходило под знаменем Христа, и показательно, что свою имперскую корону в 800 году Карл получил из рук римского первосвященника.

Эпическая дистанция отодвигает изображаемое событие в некое условное и неизменное прошлое. Эта дистанция не меняется по мере развития событий. Герой сохраняет свой первоначальный возраст навсегда, оставаясь либо могучим воином, либо умудренным старцем.

Сначала неверные грозили христианской Европе из-за Пиренеев. Потом возникла идея крестовых походов на Восток, в Иерусалим, чтобы избавить Гроб Господень от плена. Последняя важная вставка в текст «Песни о Роланде» сделана на рубеже XI—XII веков, в атмосфере первого крестового похода: мстя за смерть Роланда, вернувшийся Карл сокрушает весь языческий мир, ведомый эмиром Балиганом. Так отозвались в эпосе события, имевшие место с середины VIII по конец XI века, объединенные противостоянием религий и культур.

Роланд — главный герой песни, названной его именем, но не единственный. Ему противостоят, оттеняя его характер, несколько персонажей. Прежде всего, конечно, Карл. Если Роланд — главный герой поэмы, то сама она входит в цикл, объединенный фигурой Карла.

Карл всегда выступает как император, мудрый правитель, сребробородый патриарх. Впрочем, если иметь в виду реальные факты испанского похода 778 года, то Карлу было всего тридцать восемь лет и императором он еще не стал. *Возраст эпического героя обычно неизменен и отражает его характер.* Карл — государственная мудрость и христианское благонравие. Роланд — героическое неистовство. Оливье — благоразумие подданного — новая добродетель!

Рядом с Оливье видно, чем обладает и чего трагически лишен Роланд. Героизм всегда чрезмерен. В этом его сила — и в этом его слабость, его опасность. Когда, увидев приближающуюся стотысячную рать мавров (меньших размеров эпос не признает), Оливье предлагает Роланду трубить в рог Олифан, чтобы вернуть еще недалеко ушедшего Карла с основными силами, Роланд, жаждущий славы и страшащийся бесчестья, отказывается.

Трагическая ошибка героя не скрывается, но она не отменяет героизма. «Песнь...» поется не в осуждение, а во славу. Оливье разумнее и осторожнее, но велик Роланд. И все же они не противопоставлены в основном, а связаны побратимством, общей верностью Карлу и любовью к милой Франции. И все трое — своей верностью Богу.

Всем троим, и особенно Карлу как собирателю христианских сил, противостоит злодей эпоса, отчим Роланда — Ганелон. Из гордости и зависти, мстя Роланду, он предает Францию. При этом формально он не нарушает вассальной верности Карлу, что и подтвердит суд баронов, которому Карл предаст его по возвращении в свою столицу — Ахен. Карл вдруг оказывается бессильным перед очевидной несправедли-

востью феодального закона. Только благодаря еще одному мужественному подданному, Тьерри, ему дано восстановить справедливость и покарать предателя.

Помимо внешнего конфликта религий и рас, в эпос входит и внутренний конфликт: между феодальной разобщенностью и единством Франции. Ее воплощение — Карл; ее величие — Роланд, прославляющий ее своею жизнью и смертью. Даже трагическая ошибка Роланда — следствие героического порыва самоотречения, в силу которого герой старого эпоса предстает героем нового — христианского.

*Правильно ли воспринимать Роланда как героя новой, **рыцарской** морали, подчеркнуто личной, подвижной чувством сословно-рыцарской чести?*

Многовековое развитие европейского эпоса завершается в условиях феодальной государственности и рыцарской культуры. Во французском эпосе действие не смещается в королевские покои, основные события разыгрываются не при дворе, не по законам этикетных отношений, а как в старом эпосе — на поле брани, на фоне грандиозного вселенского пейзажа. Он уже лишен красок изначального мифа, но все еще хранит память об одухотворенности, единственности предметов. Они носят собственные имена, подобно рогу Олифану и мечу героя Дюрандалю.

Даже чрезмерность, неистовство самого Роланда сродни всеокрушающему пылу старого эпоса. Герой помнит не о себе, а о Франции, что особенно очевидно по контрасту с его себялюбивым отчимом Ганелоном. И еще один аргумент против опережающей интерпретации образа Роланда как героя рыцарской чести. Культ рыцарственности основан на двух идеях: служения королю и прекрасной даме. В «Песни...» есть только беглые упоминания о невесте Роланда (сестре Оливье) Альде. Она спрашивает о судьбе героя у Карла, вернувшегося в Ахен. Узнав о гибели Роланда, она умирает: «Пред Карлом дама, побледнев, простерлась, / Она мертва — помилуй Альду, Боже!»

Помыслы Роланда — не о невесте, а о Франции. Таким он запомнился и таким был воспет.

Христианским героем в «Песни...», более чем Роланд или храбро бьющийся епископ Турпен, выступает сам Карл. Он защитник христианского мира, ему являются видения и предзнаменования, наконец, ему на помощь в момент тяжелейшего сражения с верховным главой всех неверных — эмиром Балиганом Господь посылает архангела

Новая черта героизма в «Песни о Роланде» состоит в том, что рядом с рыцарской доблестью воспеваются *христианская верность и добродетель.*

Гавриила. Один лишь вопрос архангела: «Что с тобой, король?» — заставляет Карла забыть о ране и довершить победное дело. Наконец, знаменательно, что поэма не заканчивается гибелью Роланда, но продолжается — возмездием за него, торжеством истинной веры, еще одним знаком которой становится крещение под занавес язычницы Брамимонды.

Казалось бы, апофеоз — торжество христианской идеи, но нет, певец не позволяет завершить повествование на ноте успокоения: к спящему Карлу вновь является Гавриил и сообщает о новых полчищах неверных. Христиане ждут подмоги.

Но на войну идти король не хочет,
Он молвит: «Боже, сколь мой жребий горек!» —
Рвет бороду седую, плачет скорбно...
Вот жесте и конец...

Так конец поэмы (именуемой во французском эпосе *жестой*), как и ее начало, являет нам Карла — утомленного войной и распрей старого человека. Само преодоление человеческой слабости в контексте христианской этики не противоречит героизму, а усиливает его — идеей стойкости в несчастье и мученичестве. Прежний героизм, возносящий человека, наполняющий его гордостью и тщеславием, с христианской точки зрения — грех и трагическая ошибка, требующие искупления.

Ошибка и искупление — это судьба Роланда, в которой эпический героизм становится *подвигом* в новом, христианском смысле, примиряющем «греховного героя и безгрешного святого в акте мученичества, служащего примером ниспосланного свыше испытания в виде *felix culpa*» (Б. Ф. Юппе).

Felix culpa (лат.) — счастливое заблуждение; здесь: ошибка, которая дает возможность проявить героическую доблесть и добродетель.

«Песнь...» исполнялась широко: под звуки скрипки бродячими певцами, *жонглерами*, при дворах и на шумных празднествах. Ею не раз вдохновлялись на бой, как было перед битвой при Гастингсе, когда прибывшие из Франции норманны завоевали в 1066 году Англию. Жонглер пел им строфы «Песни о Роланде».

Стихотворная форма указывает на первоначально устное происхождение «Песни о Роланде». Десятисложный стих, музыкально связанный богатыми повторами гласных звуков, *ассонансов*, строфически выстроен. Каждая строфа — *лесса* — имеет внутреннюю смысловую законченность и предполагает ритмическую паузу при своем завершении; на финальном выдохе исполнитель произносит то ли обращенное к вниманию слушателей междометие, то ли клич и призыв: «Аой!»

В последней строке неожиданно раскрывается имя исполнителя: «Вот жесте и конец. Турольд умолкнул». Оно вызвало немало догадок о возможной личности Турольда — автор он или только певец?

Хотя у поздних памятников был автор, но у него было и немало соавторов, поскольку ничто не препятствовало переписчику или исполнителю «улучшить» текст по своему разумению, дополнить его, отредактировать, сделать осовременивающие вставки, как не раз случалось с «Песнью о Роланде».

Как на это посмотрел бы автор? Возмущался ли он тем, что происходило с его «детищем» при его, автора, жизни? Да и ощущал ли он произведение своим «детищем»? Разве он, создавая письменный эпос, не воспользовался предшествующей устной традицией, может быть, летописными источниками?

Задавая эти вопросы, мы должны помнить, что имеем дело с произведениями, в которых личный творческий момент лишь возникает, а автор все еще не преодолел анонимности.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● *Поздний эпос:*

историческая основа
становление государственности

«милая Франция»
христианская идея

Песнь о Роланде¹

Предводитель испанских мавров Марсилиий держит совет, как избежать полного разгрома и заставить войско императора Карла вернуться обратно во Францию. Хитрый Бланкандрен предлагает послать дары, заложников с обещанием принять христианскую веру и впредь быть послушными воле императора. Он сам берется ехать с этим к Карлу, что и исполняет. Французы опасаются обмана. Племянник Карла, могучий Роланд, готов отвергнуть предложение неверных и вести войну до победы. Однако его отчим Ганелон советует принять желанный мир. Его многие поддерживают. Но кто тогда поедет послом к Марсилию? Выбор посла — повод для ссоры Роланда и Ганелона.

¹ Песнь о Роланде / Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов, Ю. В. Корнеев, А. А. Смирнов, Г. А. Стратановский / Пер. Ю. Корнеева. — М.; Л., 1964. — (Серия «Литературные памятники»).

XVIII

«Бароны, я от вас совета жду,
Кого послать к Марсилию могу».
Роланд промолвил: «Я отправлюсь в путь».
Граф Оливье в ответ: «Не быть тому.
Надменны вы, ваш нрав не в меру крут.
Вы ссору там затеете, страшусь.
Коль королю угодно, я пойду».
«Молчите оба! — крикнул Карл ему. —
Ни одного из вас не отпущу.
Усами вам и бородой клянусь.
Посла из пэров я не изберу».
Французы стихли и молчат вокруг.

XIX

Тогда Турпен из Реймса с места встал.
Он говорит: «Нельзя баронов слать.
Семь лет они воюют этот край —
Хлебнули горя и лишений всласть.
Жезл и перчатку мне прошу вас дать.
Я ваш ответ доставлю мавру сам
Да погляжу, каков наш враг с лица.
Король прикрикнул на него в сердцах:
«Сесть на ковер приказываю вам.
Извольте, коль я не спросил, молчать».
Аой!

XX

Сказал король: «Отважные бароны,
Меж вами укажите мне такого,
Кто быть послом к Марсилию достоин».
Роланд ответил: «Ганелон, мой отчим».
Французы молвят: «Он на это годен.
Посла меж нас вы лучше не найдете».
Тут стало страшно графу Ганелону.
Он плащ, подбитый горностаем, сбросил,
Остался только в шелковом камзоле.
Лицом он горд, сверкают ярко очи,
Широкий в бедрах стан на диво строен.
Граф так хорош, что пэры глаз не сводят.
Роланду молвит он: «Безумец злобный,
Известно всем и так, что я — твой отчим.

Из-за тебя к Марсилию я послан,
Но коль вернуться мне Господь поможет,
Тебе за все воздам я так жестоко,
Что будешь ты меня до смерти помнить».
Роланд в ответ: «С ума свела вас гордость:
Все знают, что не страшны мне угрозы.
Кто всех мудрей, тот быть послом и должен.
Но я вас заменю, коль Карл позволит».

Аой!

XXI

«Мне, — молвит Ганелон, — ты не замена:
Тебе я не сеньор, а ты не ленник.
Мне отдал император повеленье,
В град Сарагосу к маврам я поеду,
Наделаю безумств я у неверных,
Чтоб отвести хотя б немного сердце».
Роланд услышал, закатился смехом.

Аой!

Весь эпизод пронизан тонкой игрой феодальной этики и права. Даже испугавшись, Ганелон понимает, что не может передоверить выпавшее ему нежеланное поручение императора Роланду и при этом сохранить лицо, ибо тот его пасынок, но не ленник, то есть не вассал, ибо он не держит от него земельное владение — *лен*. Но он не хочет скрыть своей злобы, разрастающейся на глазах и обращенной уже и на Оливье, и всех пэров, дружественных Роланду. По пути к маврам Ганелон договаривается с Бланкандреном о том, чтобы погубить Роланда. При дворе Марсилия он вначале ведет себя с вызывающей смелостью, но затем продолжает начатое предательство и уговаривается, что аррьергардом уходящей французской армии, состоящим из двадцати тысяч человек, будет командовать Роланд. Против него встанут сто тысяч мавров — обе цифры фантастичны.

Роланд принимает командование. С ним отправляются двенадцать пэров Франции и доблестный епископ Турпен. Вскоре в Ронсевальском ущелье Оливье замечает приближающуюся рать и предлагает трубить в рог Олифан, чтобы вернуть главные силы.

LXXXII

Промолвил Оливье: «Идут враги.
Я в жизни не видал такой толпы.
Сто тысяч мавров там: при каждом щит,

Горят их брони, блещут шишаки,
Остры их копья, прочны их мечи.
Бой небывалый нынче предстоит.
Французы, пусть Господь вас укрепит.
Встречайте грудью натиск сарацин».
Французы молвят: «Трус, кто побежит!
Умрем, но вас в бою не предадим».

Аой!

LXXXIII

Граф Оливье сказал: «Врагов — тьмы тем,
А наша рать мала, сдается мне.
Собрат Роланд, трубите в рог скорей,
Чтоб Карл дружины повернуть успел».
Роланд ответил: «Я в своем уме
И в рог не затрублю на срам себе.
Нет, я возьмусь за Дюрандаль теперь.
По рукоять окрашу в кровь свой меч.
Пришли сюда враги себе во вред.
Ручаюсь вам, их всех постигнет смерть».

Аой!

LXXXIV

«Трубите в рог скорей, о друг Роланд!
Король услышит зов, придет назад,
Баронов приведет на помощь нам».
«Не дай Господь! — Роланд ему сказал. —
Не стану Карла я обратно звать
Себе и милой Франции на срам.
Нет, лучше я возьмусь за Дюрандаль,
Мой добрый меч, висящий у бедра,
По рукоять окрашу в кровь булат.
Враги во вред себе пришли сюда.
Их всех постигнет смерть, ручаюсь вам».

Аой!

LXXXV

«О друг Роланд, скорей трубите в рог.
На перевале Карл услышит зов.
Ручаюсь вам, он войско повернет».
Роланд ему сказал: «Не дай Господь!
Пусть не скажет обо мне никто,
Что от испуга позабыл я долг.

Не посрамлю я никогда свой род.
Неверным мы дадим великий бой.
Сражу я мавров тысячу семьсот,
Мой Дюрандаль стальной окрашу в кровь.
Врага французы примут на копье.
Испанцам всем погибнуть суждено».

LXXXVI

Граф Оливье сказал: «Вы зря стыдитесь.
Я видел тьму испанских сарацинов.
Кишат они на скалах и в теснинах,
Покрыты ими горы и долины.
Несметны иноземные дружины.
Чрезмерно мал наш полк в сравненье с ними».
Роланд в ответ: «Тем злей мы будем биться.
Не дай Господь и ангелы святые,
Чтоб обесчестил я наш край родимый.
Позор и срам мне страшны — не кончина.
Отвагою — вот чем мы Карлу милы».

LXXXVII

Разумен Оливье, Роланд отважен,
И доблестью один другому равен.
Коль сели на коня, надели панцирь, —
Они скорей умрут, чем дрогнут в схватке.
Их речи горды, их сердца бесстрашны.
На христиан арабы бурей мчатся,
И молвит Оливье: «Враги пред нами,
И далеко ушли дружины Карла.
Когда бы в рог подуть вы пожелали,
Поспел бы к нам на помощь император.
Взгляните вверх, где круты скалы Аспры:
Там арьергард французов исчезает.
А нам теперь уж путь назад заказан».
Роланд ему: «Безумна речь такая.
Позор тому, в чье сердце страх закрался.
Стоим мы здесь и не пропустим мавров.
Верь мы возьмем, и поле будет нашим».

Аой!

Начинается жестокий бой. Французы бьются мужественно, меч Роланда Дюрандаль сеет смерть. Столь велико упоение битвой, что герои как будто забыли о христианских добродете-

лях, среди которых милосердие — едва ли не главная. Герой сокрушитель и неистов, а при более подробной технике повествования картина битвы выглядит теперь особенно кровавой и подробной в описании ужасов. Кровь врага пьянит, возможность победы вызывает ликующий клич: «Монжуа!» (каким бы ни было первоначальное происхождение этого слова, в нем отчетливо звучит слово «радость» — *joie*). Однако силы неравны. Многие французы убиты, живые слабеют от ран, и наконец Роланд сам предлагает трубить в рог. Это становится поводом к последнему упреку, брошенному ему его другом Оливье.

СХХVII

Роланд увидел — велики потери
И к Оливье такое слово держит:
«Собрат, я вам клянусь Царем Небесным,
Весь луг телами рыцарей усеян.
Скорблю о милой Франции я сердцем:
Защитников она лишилась верных.
Ах, друг-король, опора наша, где вы?
Брат Оливье, скажите, что нам делать?
Как королю послать о нас известье?»
Ответил граф: «Не дам я вам совета.
По мне гибель лучше, чем бесчестье».
Аой!

СХХVIII

Роланд сказал: «Возьму я Олифан
И затрублю, чтоб нас услышал Карл.
Ручаюсь вам, он повернет войска».
Граф Оливье ответил: «Нет, брат.
Вы род наш осрамите навсегда.
Не смыть вовек вам этого пятна.
Не вняли вы, когда я к вам зывал,
А ныне поздно нам на помощь звать.
Бесчестьем было б затрубить сейчас —
Ведь руки вплоть до плеч в крови у вас».
«То вражья кровь!» — воскликнул граф Роланд.
Аой!

СХХIX

Промолвил граф Роланд: «Ужасна сеча!
Я затрублю, и Карл сюда поспеет».
Ответил Оливье: «То нам не к чести.

Будь здесь король, мы гибели б избегли,
Но тех, кто с Карлом, упрекнуть нам не в чем.
Собрат, клянусь вам бородой моею,
Что если вновь с сестрицей Альдой встречусь,
Она с Роландом ложе не разделит».

Аой!

СХХХ

Спросил Роланд: «Чем так вы недовольны?»
А тот ответил: «Вы всему виною.
Быть смелым мало — быть разумным должно,
И лучше меру знать, чем сумасбродить.
Французов погубила ваша гордость.
Мы королю уж не послужим больше.
Подай вы зов, поспел бы он на помощь,
И не избегли б нехристи разгрома,
Король Марсилий — плена или гроба.
Нам ваша дерзость жизни будет стоить,
Теперь вы Карлу больше не помощник.
Вовек он не найдет слуги такого.
Вы здесь умрете Франции на горе,
И наша дружба кончится сегодня:
До вечера мы дух испустим оба».

Аой!

Очень тонко и разнообразно выстроен упрек Оливье: прежде чем он впрямую бросает его, он сначала, как свои, повторяет прежние доводы Роланда, а затем только говорит, что теперь трубить — бесчестье, ибо Роланд весь в крови. Что это значит в его устах — упрек в бессмысленности жертв? Роланд отвечает таким образом, чтобы отвести подозрение в том, что ранен и повержен он. Для него по-прежнему главное — не показать слабости, остаться героем, как он понимает эту роль. Тогда только Оливье дает ему понять, что не смог бы, случись им остаться в живых, воспринимать его как прежнего Роланда. Здесь впервые возникает имя его возлюбленной — Альды, и в связи с нею как будто промелькнуло сомнение в том, а остался ли Роланд героем, достойным ее. Однако, только промелькнув, оно тут же снимается словами Оливье о том, что худшее состоит в потере Карлом своего помощника, а Францией — своей опоры, Роланда.

Роланд трубит в рог. Французы во главе с Карлом возвращаются, но слишком поздно: в живых никого на поле не оста-

лось. Пока они едут, все еще кипит битва, Роланд совершает последние подвиги, снова являясь исполненным героического величия и трогательной скорби в предощущении конца, когда он прощается с Дюрандалем и пытается разбить свой меч, дабы он не достался врагу. Роланд умирает, положив меч и рог себе на грудь, повернув лицо к Испании, как победитель. Поле боя осталось за ним. Последние его минуты исполнены эпического величия — он остается один на один с миром и с Богом.

Здесь его и находит Карл. Чтобы дать время наказать неверных за вероломство, Бог останавливает солнце и продлевает день. Затем Карл возвращается на поле Ронсевала и оплакивает убитых. Мавры получают помощь от эмира Балигана, с которым Карл также вступает в бой, чтобы одержать победу уже над всемирным воинством неверных.

Французы возвращаются в свою столицу Ахен. Суд пэров над Ганелоном просит короля о помиловании, ибо убитых не воскресить, а Ганелон еще послужит королю. К тому же рыцарь сам утверждает: «Я только мстил, и нет измены в том». Мстил Роланду, но якобы не замышлял зла против Карла. Однако взявший сторону короля Тьерри бросает обвинение предателю и вызывает одного из его поручителей на поединок, в котором побеждает. Так свершился Божий суд, определивший виновного. Тридцать поручителей Ганелона повешены, а сам он разорван четырьмя конями. Однако буквально на волоске висело решение, зависящее от отваги и доблести одного подданного.

?! Вопросы и задания

- Как в сцене выбора посла определились характеры героев и их отношения?
 - Каким образом и в каких эпизодах вступает в силу закон феодального права?
 - Чем вызван продолжающийся спор между Оливье и Роландом; на чью сторону склоняется эпический певец?
 - Каковы новые и традиционные черты героической личности?
 - Как проявляют себя христианская идея и христианские добродетели?
 - Почему имена собственные даются в эпосе предметам преимущественно воинского обихода?
-

- *Героический эпос:*

миф — история — эпос

текст и рукопись

авторство

культурный герой

эпическая дистанция

Проверка памяти

Имена: Турпен, Марсиль, Балиган, Ганелон, Олифан, Альда, Оливье, Дюрандаль

Даты: 732, 778, 1000, 1066

Термины: жеста, жонглер, ассонанс, лесса

Темы для докладов и сочинений

От мифа к эпосу.

Форма повествования в «Старшей Эдде» и в «Младшей Эдде».

Эволюция эпического героя.

Исторический факт и эпическое событие: преломление истории в эпической форме.

Миф и история в «Слове о полку Игореве».

Место «Слова о полку Игореве» в традиции европейского эпоса.

Что прочитать?

Ауэрбах Э. Роланда назначают вождем аррьергарда войска франков // Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976.

Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

Гуревич А. Я. «Эдда» и сага. — М., 1979.

Мелетинский Е. М. Героический эпос // История всемирной литературы. — М., 1984. — Т. 2.

ДАНТЕ И ЕГО ВРЕМЯ

- Три типа средневековой культуры
- «Новый сладостный стиль»
- Книга-исповедь
- ДАНТЕ. Новая жизнь
- Великая поэма

• Три типа средневековой культуры

Доведись нам попасть в средневековый город, мы едва ли смогли бы вынести его зловоние: канавы заменяли и свалку, и канализацию. Улицы были непомерно узки. На ночь в целях безопасности они должны были запираться с помощью ворот или заградительных цепей. Город в десять тысяч человек считался крупным. Но города росли, а главное, их становилось все больше.

Выдающийся историк культуры М. М. Бахтин так определил суть народной смеховой культуры: «**Карнавал** — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его *праздничная жизнь*». Вторая, ибо противостоящая первой, официальной, пародирующая ее. Но по сути «празднество (всякое) — это очень важная *первичная форма* человеческой культуры»¹.

В XI—XII вв. наступает время *города*. На его площадях раздается *всенародный*, ибо никого не исключаящий, и *универсальный*, ибо ничего не щадящий, смех карнавала.

Ни одно праздничное действо не обходилось без пародийной проповеди, службы, молитвы. Их сохранила поэзия бродячих студентов — *вагантов*. Здесь же разыгрывались сцены из Священного Писания — *мистерии*, то есть таинства,

и сцены из жизни святых угодников — *миракли*, то есть чудеса.

Вера сходила на землю, на городскую площадь, ту самую, что располагалась у ратуши, на которой торговали, веселились и вокруг которой рос город. Важным фактором была и сама теснота городской жизни, где над *рыночной площадью* высился собор, недалеко стояли городские дома рыцарей, а то

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — С. 11.

и княжеский замок. В этом соседстве люди были виднее друг другу, а разные типы культуры — восприимчивее.

Средневековые горожане были людьми богобоязненными, думающими о душе, вместе с городом возводящими храмы, если грешившими, то готовыми искупить грех и разделить свое земное благосостояние с Церковью. Однако самым стилем городской жизни и культуры была предопределена сосредоточенность на земном и преходящем, необходимость прислушиваться к бою часов (появившихся на городской ратуше) и различать в нем звон денег. Афоризм «время — деньги» родится позже — в XVIII веке, но он выражает суть деловой морали. В Средние века Церковь жестоко преследовала ростовщичество именно на том основании, что эти люди торговали им не принадлежащим — временем. Единственный его хозяин — Бог. Город вторгся в это Его владение так же неизбежно, как завладевал земным пространством.

Город предприимчив и переимчив. Он хочет учиться и действительно учится. Открываются городские школы. Они имеют другую направленность, чем церковные или монастырские, ибо готовят к другой жизни. Стремление к новой универсальности знания закреплено и названием возникающих с середины XII века образовательных учреждений — *университетов*. Университеты создаются вначале в городах Италии, однако они существуют между Церковью и городом, часто претендуя на независимость от обоих. Папе порой приходится грозить отлучением непокорным, как это было в середине XIII века с Парижским университетом, центром богословской мысли. А горожане берутся за оружие, чтобы усмирять школяров и педагогов; такого рода стычки нередко переходили в боевые действия, вновь и вновь возобновляемые на протяжении столетий, например, в Оксфорде.

Городская культура *озвучивала* свою память, пересказывая ее и не забывая тут же дать моральную оценку услышанному. Средневековый человек ожидал морали не в меньшей мере, чем современный читатель ждет детективной развязки. Без нее пропадал весь смысл, уходила вся соль. *Речевому слову сопутствовала моральная оценка*: пересказать и оценить, чтобы запомнить и вынести урок. При исполнении этого условия все могло иметь право стать рассказом: и бытовая сценка (*фабльо*), и исторический эпизод. К нравственному авторитету Библии обращала *проповедь* и популярнейший в XIII веке

Типы культуры позднего Средневековья

Их, в сущности, было три — по количеству сословий: *церковная, рыцарская и городская*. Взаимопроникновение на уровне культуры происходило легче и заходило глубже, чем на уровне социальном.

жанр *примера* (по-латыни *exemplum*), соединявшего назидание с повествовательной сценкой.

Любимым чтением была *житийная литература*: жизнь святого непосредственно предлагала высший нравственный урок, увлекая историей страстей и подвигов. Настроенность литературы на мораль подчеркивает ее *дидактический, учительский* характер. Естественным следствием дидактики была *сатира*. Карнавалый смех поначалу ее не знает, или, во всяком случае, не она определяет его звучание, идущее от полноты жизни, ради ее обновления, но без назидательности. В пространстве между моралью и карнавалом рождается смех осуждающий, указующий на порок — с целью исправить его или искоренить. Именно таков смех в «**Романе о Лисе**», одном из самых популярных и замечательных произведений городской литературы.

Он зарождается во второй половине XII века в форме забавных эпизодов, напоминающих басни про животных. В течение нескольких десятилетий, до середины следующего столетия, эпизоды продолжают нанизываться, дополняя друг друга, и складываются в *животный эпос*. В королевстве зверей владыка — лев, блюститель закона (коннетабль) — волк Изенгрин, злейший враг лиса Ренара. Здесь царит странная смесь феодального права и звериных повадок. Норов зверя подсказывает его место в иерархической системе королевства, а сама эта иерархия, облеченная в маски животных, доведена до сатирической наглядности, открыта моральным выводам.

С точки зрения нравственности позиция Лиса безнадежна — он плут, обманщик, злодей. Однако по карнаваловой логике он победитель, торжествующий над трусливой слабостью и тупой силой. Лис не дает забыть, что город ценит предприимчивость, ловкость. Там, где в басне должен был бы подняться назидательно указующий перст, в «Романе о Лисе» жестикуляция рассказчика куда более разнообразна: он то как будто прикрывает лицо, хохоча в самом неподходящем месте (там,

где бы как раз и следовало погроzić пальцем), то разводит руками в восхищенном возмущении очередной лисей хитростью.

Но кончился карнавал, отсмеялся горожанин, и, видимо не забыв осенить себя крестом, он вспоминал, что смеяться грех, а лиса — скверный зверь, как то и записано в «*Бестиарии*». Так назывались книги (от лат. *bestia* — зверь), где, в

ИНОСКАЗАНИЕ было привычной формой существования смысла для средневекового человека. Живя в граде земном, он не забывал о граде небесном, да и не мог бы забыть — под неусыпным оком Церкви. Он привычно оценивал события, происходящие *здесь*, в свете учения, правда которого — *там*. Все более поглощенный суетным *сейчас*, он не хотел бы быть потерянным для *вечности*.

отличие от басен, не маски животных прятали человеческие лица, а сами животные толковались иносказательно.

Вся средневековая культура склонна к *аллегоризму*. Нравственные понятия (хитрость, алчность, высокомерие) могут выступать иносказательно, например в образах животных, а могут предстать непосредственно, не требуя предметного воплощения. Так, в средневековых пьесах на сцене появлялись Мечь, Вражда, Грех или Семь Смертных Грехов.

Если городская культура учится у церковной, то и Церковь не остается в стороне от нового жизненного опыта. Пример тому — *схоластическое богословие*.

Позднее (или иначе — зрелое) Средневековье — с XI по XIII век — было временем, когда город и замок пытаются заслонить собой собор, но последний принимает их вызов и на недостижимую высоту возносит *готический* шпиль.

Считается, что у готического собора был вдохновитель и теоретик — знаменитый мистик XII столетия **Бернард Клервоский** (1090—1153), яростный противник соединения веры с разумом. Признанный святым вскоре после смерти, Бернард вел строгую жизнь, полностью расстроив здоровье. Влияние этого человека в Европе было огромным: он стал вдохновителем второго крестового похода, он диктовал волю светским и духовным князьям, не исключая самого Папу, для которого написал отдельный трактат о том, как ему следует исполнять свою должность. Вдохновенный проповедник, Бернард отличался непреклонностью и безжалостностью к отступившим от веры, в чем убеждались все его идейные оппоненты, в том числе *Абеляр*.

Книга Абеляра — личная, исповедальная, какой Средневековье не знало

На нашем языке **схоластика** — слово с негативным значением. Оно означает сухую, бесплодную мысль, отмеченную схематизмом. При своем появлении схоластика была иной, смелой до дерзости, поскольку сама попытка направить на Бога нечто иное, кроме веры, отдавала ересью. Вспомним: верить — как раз потому, что объект веры умом непостижим, — учил при начале патристики Тертуллиан. «*Credo quia absurdum*» — с этим принципом вступает в переключку и в противоречие другой: «*Credo ut intelligam*» («Верю, чтобы понимать»). Так заявил в конце XI века архиепископ Кентерберийский Ансельм и попробовал логически доказать существование Бога. Схоластика начинается с попытки подвести философское основание разума под здание веры.

ГОТИКА — архитектурный стиль позднего Средневековья, пришедший на смену унаследованному от Античности *романскому*. Стена перестает быть единым массивом. В ней вычленяется рельеф усиленных опор — контрфорсов, которые, как ребра, выступают из стены. Это впечатление продолжают ребра арок и полуарок, распределяющих нагрузку на опоры. Промежуточное пространство между ними, напротив, оказывается облегченным. Оно-то и заполняется огромными стеклянными витражами, дающими внутри небывало много света и общее ощущение легкости всей конструкции, взмывающей вверх, что подчеркнуто множеством башенок (пинаклей) и главным *шпилем*, дерзко устремленным в небо. «Башни стрельчатой рост» (О. Мандельштам) — символ готики с ее духовным взлетом, с ее мистическим стремлением вверх, к небу, к его благости и тайне.

Выдающийся богослов и философ **Пьер Абеляр** (1079—1142) сегодня известен более всего как герой его собственной книги «История моих бедствий», рассказывающей о великой любви: о любви Элоизы и Абеляра.

со времен Августина и Бозция. А можно сказать и еще решительнее: книга, какой Средневековье не знало вообще, поскольку *это уже не исповедь, а история личности, автобиография*. Свой личный опыт, свою человеческую сущность Абельяр дерзнул сделать основанием философского убеждения. В век, когда было общепринятым ссылаться на *авторитет* и искать подтверждения своей правоты в текстах Священного Писания или Отцов Церкви, Абельяр заговорил от собственного имени, полагаясь на свое *мнение*.

И все-таки странно было бы ожидать, что значение Церкви уменьшится в *эпоху крестовых походов*, когда под знаменем Христа руководимый Римом западный мир объединяет свои силы для отвоевывания христианских святынь и защиты Византии от мусульман. Сознывая свое новое значение, Церковь хочет быть внутренне готовой к тому, чтобы исполнить эту миссию. Непосредственно для осуществления крестовых походов в XII веке создаются рыцарско-духовные братства: тамплиеров, или рыцарей-храмовников, Тевтонский орден. Параллельно идет реформа существующих монашеских орденов и создание новых.

Епископ Доминик основывает свой орден в разгар борьбы с ересью, с тем чтобы всегда и везде продолжать это богоугодное

Новую задачу должны осуществить **бродячие монашеские ордена**. Они не замыкаются в монастырских стенах, а своим образом жизни в миру осуществляют проповедь. Первыми были **августинцы** (с XI века). Веком позже к ним присоединяются **кармелиты**, происходящие от группы крестоносцев, которая в 1155 году на горе Кармель в Палестине основала свою обитель. Два **нищенствующих** ордена, получившие название по имени их вдохновителей, возникают в начале XIII века: **доминиканцы** и **францисканцы**, демонстрируя, насколько разным может быть реальное воплощение идеи презрения к миру.

Восторг — естественный тон францисканского отношения к миру, и неудивительно, что из среды его последователей возникнут некоторые из самых известных гимнов католической службы: **«Dies irae»** («День гнева») и **«Stabat mater dolorosa»** («Предстояла печальная Богоматерь»).

Совсем иные последователи у **Франциска Ассизского**. Сам он менее всего мечтал сделаться основоположником учения или патроном ордена. Рожденный в зажиточной семье в городе Ассизи, он рано оставляет дом, чтобы примером всей жизни проповедовать благу бедность. В его характере нет ничего сурового и нетерпимого. Он исполнен любви ко всему живому, признавая все существа и растения за своих меньших братьев. Природа дарует ему чувство восторга, и он слагает ей гимны.

Именно братство, а не орден или другую организацию мечтал создать Франциск, когда в сопровождении одиннадцати сподвижников предстал перед Папой Иннокентием III и получил его благословение. Увидев же, что, помимо его воли, складывается еще один орден, еще один институт Церкви, не способ-

ный жить по закону бескорыстной любви и бедности, Франциск покинул орден и последние годы провел в одиночестве, если можно назвать одиночеством жизнь среди природы.

Это был своего рода *эстетический* идеал веры, доведенной до восторга. Природа воспринималась Франциском как Божественная тайна, ожидающая от человека не столько загадывания, сколько любви и восхищения (этим он, безусловно, предвосхитил поэзию эпохи Возрождения).

Доминиканцы исповедовали *чистоту* веры. Из их круга вышли богословы и ученые. Среди наиболее выдающихся — **Альберт Великий**, сложивший с себя епископский сан, чтобы целиком предаться науке, и за свою ученость получивший от Церкви личный титул — «*doctor universalis*». У него учился **Фома Аквинский** (1225—1274) — «*doctor angelicus*», чья законченная философская система стала, по названию одной из его работ — «Сумма теологии», официальным учением католицизма на последующие семь веков. Установленные им отношения телесного и духовного, разума и веры считались непререкаемыми.

Нужно сказать, что для своей эпохи Фома дошел до допустимого предела и даже зашел чуть дальше, высоко ставя разум и снижая его значительность лишь оговоркой, что для человека любовь к Богу выше богопознания. Официальный Рим не без колебаний отнесся к его учению, прежде чем принять его. Это и понятно. Любой новый шаг по пути разума, из каких бы благих и искренних побуждений он ни совершался, вызывал страх за авторитет веры. Впрочем, как и каждый шаг по пути мистического откровения, если оно угрожало сделать посредничество Церкви ненужным при общении верующего с Богом.

Возникшие для войны и обороны, укрепившиеся в качестве хозяйственных центров, рыцарские замки дали рождение культуре придворной, или, если назвать ее романским словом, *куртуазной*.

Жизнь женщины за зубчатой стеной была исполнена досуга и одиночества во время частых отлучек мужа — на войну или на охоту. Досуг заполнялся молитвой, мечтой, чтением. В таком сочетании развивалась душевная склонность к мистике, к предчувствию тайны

ПОЗДНЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ — это **время зрелости всех трех типов его культуры** и их взаимодействия, отнюдь не мирного, не бесконфликтного, но в этом соперничестве проявляются сила и состоятельность каждой.

КУРТУАЗНОСТЬ (*courtois* — франц. учтивый, вежливый; от *cour* — двор) — сложный ритуал отношений, соединение правил придворного этикета с нравственным идеалом. Идеальный придворный рисовался человеком, для которого внешняя утонченность поведения была образом внутреннего совершенства.

и ожиданию любви. В культе *прекрасной дамы* мы находим идеально выраженным строй чувств, состояние души, *утонченной любовью*. Средневековый человек привык жить в двух измерениях, в двух системах ценностей, и именно куртуазной поэзии предстоит стать ареной их небывало глубокого взаимопроникновения, *обожествления земного через любовь*.

«Поэзия проснулась под небом полуденной Франции, — писал А. Пушкин, — рифма отозвалась в романском языке...» Таким представляется рождение поэзии в Новое время. Местом его видят юг современной Франции — Прованс. Здесь лишь номинальной была власть французской короны, царил дух рыцарской вольности, ценили собственное достоинство и духовную независимость. Большие права признавались и за женщиной. На юге Франции пересекаются пути многих культурных влияний.

Трубадуры (от *trobar* — находить, открывать, изобретать) были не только поэтами. Они могли быть и композиторами, и исполнителями своих стихов-песен, хотя еще чаще передоверяли это дело профессиональному певцу — *жонглеру*. На севере Франции, где глагол «находить» произносили «*trouver*», поэтов звали *труверами*. Впрочем, и там они были совсем не только поэтами: на севере в качестве основного куртуазного жанра утвердилась большая форма — роман (о рыцарском романе нам уже приходилось говорить — где, когда и в какой части учебника?). Романы вначале также были стихотворными.

Повторение пройденного

О жанре рыцарского романа нам уже приходилось говорить — в учебнике для 5—7-го классов.

Опыт куртуазной поэзии стал основой для новой поэзии, создававшейся в Италии.

КРУГ ПОНЯТИЙ

- Карнавальный смех:
универсальный
всенародный

праздничный
«вторая культура»

Проверка памяти

Жанры: житие, пример, фábль, бестиарий (животный эпос), миракль, мистерия

Имена: Ансельм, Бернард, Франциск, Фома, Абельяр

?! Вопросы и задания

- Что собой представлял средневековый город?
- Каким образом могли уживаться между собой в пределах одного типа сознания такие его черты, как карнавальность, аллегоризм, дидактика?
- В каком отношении находились между собой городская и церковная культура?

● «Новый сладостный стиль»

Силу и слабость Италии составляли ее города. При первой возможности они возрождаются ремеслом и торговлей. Растет богатство, возникают первые банки. Самой твердой валютой в Европе считается *флорин*, золотая монета, в своем названии хранящая память о своем родном городе — Флоренции.

Города были так сильны, что не позволили феодальному рыцарству укорениться в Италии. Замки строптивых сеньоров срывали с лица земли, а их самих насильно переселяли за городскую стену, чтобы не спускать с них глаз. Тем самым город ставил под удар свою внутреннюю безопасность, но был уверен в своих силах. Настолько уверен, что многие из итальянских городов ощущали себя вправе быть столицей или даже государством: Венеция, Пиза, Милан, Генуя... Неаполь действительно был столицей королевства. Рим все еще претендовал на статус всемирной столицы, где короновались императоры.

В Италии столкнулись многие интересы. Единство страны как целостного государства так и не было достигнуто, *Италии фактически не существовало*. Знаком всеобщего раскола во времена Данте была непримиримая борьба двух партий — *гвельфов* и *гибеллинов*.

Повсюду царил закон феодальной вражды. Если гвельфы во Флоренции торжествовали победу и изгоняли ненавистных гибеллинов, то и сами они не-



Данте Алигьери (1265–1321) — величайший поэт, завершающий европейское Средневековье и стоящий на пороге Нового времени. Данте родился во Флоренции и большую часть жизни провел изгнанником

Гвельфы и гибеллины

Само по себе разделение на эти две партии не было ни флорентийским, ни даже исключительно итальянским. В этом противостоянии доигрывался многовековой конфликт *папского Рима* и империи, в котором ни одна из сторон не хотела и по своей сути не могла уступить.

долго оставались в мире и согласии. Вскоре гвельфы раскололись на *белых* и *черных*. Черные изгнали белых, а те начали искать союзников в прежних врагах — гибеллинах и в императоре. Данте принадлежал к белым и был изгнан вместе с ними.

Это произойдет в годы его зрелости.

В юности же его интересовала не политика, а поэзия. Долгое время итальянские стихотворцы находились под сильным влиянием лирики трубадуров. После разгрома Прованса последние из них обретают пристанище в городах Италии. Там вскоре рождается новая поэтическая школа — *«новый сладостный стиль»* (*«dolce stil nuovo»*).

Выход из куртуазной условности намечен через *мысль*, через *интеллектуальное обновление поэзии*. То, что оно началось в Болонье, не могло удивить современников: именно там находится старейший в Италии и славившийся на всю Европу своим юридическим факультетом университет. Возмутителем поэтического спокойствия стал юрист — **Гвидо Гвиницелли** (между 1230 и 1240—1276). Его канцона (так слово «кансона» произносят в Италии) «Лишь в сердце благородном непременно / Любовь живет...» (*«Al cor gentil ripara sempre Amore...»*) поразила современников и вызвала упреки в темноте смысла.

Гвиницелли начинает канцону с того, что благородство — привилегия сердца, которое живет любовью. Вместе с тем как благородство, выламываясь из узких пределов социальной иерархии, расширяет свое значение, любовь доказывает свое право быть свободной и земной. Из мира природы поэт черпает материал для эпитетов, метафорических сближений.

Особенность «нового сладостного стиля» состоит в том, как легко стих одухотворяется любовью, которую не придумывают, но которой теперь «дышат» поэты. Любовь приблизилась к личности, а поэзия заглянула в глубину любящего сердца и попыталась понять его.

БЛАГОРОДСТВО поэзия рассматривает теперь как нравственное достоинство. Прежде в сознании Средних веков «благородным человеком» был тот, кто имел социальное право на благородство, кто был рожден в рыцарском сословии (эта мысль закреплена и в русском слове «благородный»).

Так рождался *«новый сладостный стиль»*. Начатое в Болонье было продолжено во Флоренции. Ученый интеллектуализм болонского юриста взрывает условность куртуазных штампов, заново ставя вопрос: *что такое любовь, что значит любить?*

Искренность поэзии вернул старший друг Данте и величайший до него итальянский поэт — **Гвидо Кавалькан-ти** (ок. 1255—1300). Флорентийский

аристократ, эрудит, он продолжил начатое другим Гвидо — Гвиницелли, не снижая его интеллектуализма, но направив мысль на осознание той дистанции, которая *отделяет идеальное чувство от земной природы человека*.

Подобно тому как Гвиницелли играл *метафорами*, Кавальканти играет *парадоксами*, сближает крайности: свет и тьму, ум и дух, совершенство и порок. И все это для того, чтобы ответить на вопрос госпожи (той, кого он любит): что за явление зовется любовью? Если любовь совершенна и прекрасна, то отчего же тогда так несовершенна жизнь любящего, отчего гибнет он в пучине противоречий? Попытка ответа заводит в лабиринт сомнений.

Новая поэзия претендовала на то, чтобы стать новой философией. В поисках аргументов она искала союзников. Самым авторитетным оказался древнегреческий философ Платон. В XII—XIII веках его узнают лучше и полнее, чем прежде.

В отличие от библейской картины мира мироздание, по Платону, не было сотворено раз и навсегда. Процесс творения для него никогда не прекращается, а длится вечно, непрерывно. *Земной мир, не переставая быть несовершенным, оказывался причастным высшим ценностям* настолько, что непосредственно из него открывался путь восхождения к Божественному совершенству. Платонизм ни в малой мере не отвергал христианства, но спасал его от средневекового презрения к миру.

Через любовь творилось новое понимание жизни, или, можно повторить за Данте: «Новая Жизнь» — *Vita Nova*.

ПЛАТОНИЗМ

Учение Платона и «новый сладостный стиль» родственны в центральном для них понятии — любви как образа всеобщей связи, единства мира. Этот отвлеченный образ еще в стихах поэтов сицилийской школы получил зримое воплощение: «...коварного мальчика греко-римской мифологии сменил великолепный сеньор, одетый по моде XIII века. Купидона он напоминал только жестокой привычкой поражать сердца поэтов золотой стрелой»¹. Он-то и звался любовью — *amor*.

КРУГ ПОНЯТИЙ

- «Новый сладостный стиль»

благородное сердце

интеллектуализм

метафоричность

парадоксальность

платонизм

¹ Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая литература. — М., 1971. — С. 159—160.

?! Вопросы и задания

- Почему платоновская философия стала вдохновляющим поводом для новой поэзии?
- Что имел в виду поэт, говоря о любви, живущей в *благородном сердце*?
- Что нового открывала в отношении мира и человека поэтическая метафора?

● Книга-исповедь

О раннем произведении Данте нужно прежде всего сказать, что оно писалось как *книга*. В «Новой жизни» есть *автор*, подразумевающий не слушателя, а *читателя*, прямо обращающийся к нему. Книге свойственна продуманная цельность, удерживающая как *единый текст стихи и прозу*. Весь текст разделен на части, обозначенные римскими цифрами.

«Новая жизнь» — книга *исповедальная и философская*, не столько ищущая в философии утешения от любви, сколько возводящая картину мира на основании этого великого чувства. Книга сделала непреложным факт появления *нового человека*, о чем и заявила своим названием. Каков он, этот человек? От историка мы, скорее всего, услышим, что он — *деловой, путешествующий, торгующий*. Это верно, хотя и недостаточно. Читая Данте, мы убеждаемся, что новый человек пришел не только затем, чтобы торговать, но и чтобы любить. Он — *человек любящий*.

Незадолго до Данте трубадуры уже «открыли» любовь. Данте им многим обязан. Сам он человек того культурного склада, которому свойственно творить *свое* с внимательной оглядкой на *чужое* и благодарно признавать зависимость: и от трубадуров, и от Боэция с Августином.

Почему и какие книги именно этих средневековых писателей оказались особенно близки Данте в «Новой жизни»?

«Новая жизнь» началась в тот момент, когда девятилетний Данте (точные цифры важны в этой книге, исполненной числовой символики!) увидел на улице восьмилетнюю девочку, прошедшую мимо него в одежде кроваво-красного цвета. Красный — цвет разгорающейся пламенем любви. Имя ее он

называет так, что не вполне понятно, имя ли это: «...многие, — не зная, как ее зовут, — именовали Беатриче».

Беатриче означает «дарующая блаженство», то есть люди *прежде имени узнавали ее сущность*. Сам автор, избегая называть возлюбленную по имени, говорит о ней как о «благороднейшей», пользуясь превосходной степенью от *gentile* — *la gentilissima*. Эта уклончивость изобличает даже нечто большее, чем почтение, — своеобразный запрет на прямое название, каковой обычен в отношении к священным предметам, в сущности не принадлежащим нашему миру. Поэтому не так важно, где совершаются внешние события, где встречаются телесные оболочки душ. Во Флоренции? В ответ Данте опять уклончиво говорит о «берегах светлой реки», имея в виду Арно.

Вторая встреча отделена от первой девятью годами: на этот раз благороднейшая предстала в одеждах невинности — белого цвета и столь поразила чувства поэта, что ему было видение — *Амор*.

Амор — это сила, целиком подчиняющая себе и телесные чувства, и душу. Подпавший под власть Амора влюбленный грезит, его посещают видения. За видением следует первый сонет, как и большинство других стихотворений, сопровождаемый подробным авторским разбором.

Повторение пройденного. Когда нам уже приходилось говорить о **сонете**? Что такое петраркизм и антипетраркизм? Что принципиально отличало сонет от лирической поэзии Средневековья, в которой слово было еще не отделено от танцевального ритма и музыкального сопровождения?

Страшась открыть свою любовь для посторонних глаз, поэт избирает даму, которой он оказывает внешние знаки внимания и которая, как щитом, прикрывает его *донну* (так итальянские поэты обращались к возлюбленной). Когда же *дама-щит* покинула город, Амор подсказал имя другой дамы, которой следовало занять ее место. Это имело печальные последствия: «Из-за неводержанных толков, казалось порочивших меня, благороднейшая, будучи разрушительницей всех пороков и королевой добродетели, проходя, отказала мне в своем пресладком привете, в котором заключалось все мое блаженство...»

Чтобы заслужить прощение, поэт пишет *баллату*.

Затем следует психологически наиболее напряженное место в книге, пове-

БАЛЛАТА — это название созвучно жанру, уже знакомому по лирике трубадуров, — баллада. Жанры родственны, но и различны. Итальянская баллата у Данте перестала быть текстом, сопровождающим танец и написанном на музыку. Баллата освободилась от обязательного рефрена-припева. Это чисто поэтическая форма, как и **канцона**, хотя также родственная куртуазному жанру — кансоне.

ствующее и о сомнениях, и о сердечной боли, испытанной от того, что благороднейшая посмеялась над его смущением. По этому поводу были написаны и истолкованы три откровенных сонета. После них Данте решает не говорить напрямую о госпоже и вслед принятому решению посвящает центральную канцону всей книги философской теме — смыслу любви (XIX).

Течение сюжета начинает осложняться. Умирает отец Беатриче, и нарастает тема *смерти*. За смертью отца следует скорбь Беатриче. Затем поэт заболевает, и в болезни его поразила мысль: «Неизбежно, что когда-нибудь умрет и благороднейшая Беатриче» (XXIII). Затем снится вещий сон о ее смерти. Время умереть для Беатриче еще не наступило, но уже в своем земном бытии она обретает неземное достоинство, признаваемое всеми.

Об этом пишутся два сонета и начата канцона. Работа над нею прервана известием о смерти госпожи. Наступает время скорби и горестных стихов — от своего имени и от имени ее брата, бывшего другом поэта. На пути к финалу, правда, случается еще одно событие. Спустя год после смерти Беатриче скорбь поэта вызвала сострадание дамы, ставшей его утешительницей и увлекшей его. В какой-то момент ему показалось, что перед ним «преславная Беатриче в том же одеянии кроваво-красного цвета, в котором она впервые явилась моим глазам...» (XXXIX). Тогда поэт опомнился и предался раскаянию.

Вскоре новое видение «заставило... принять решение не говорить больше о благословенной, пока я не буду в силах повествовать о ней более достойно». В этих словах нередко видят обещание «Божественной комедии», начатой более десяти лет спустя после «Новой Жизни».

Прозаическая часть книги, дающая связь и завершение целому, была закончена не позднее 1293—1294 года. Стихи писались на протяжении предшествующего десятилетия. Всего в «Новой Жизни» 24 сонета, 5 канцон и одна баллада.

В «Новой Жизни» все реальные подробности исчезают в неземном свете, излучаемом Амором, или преобразуются. *Новая Жизнь* получает жизненный повод на берегах светлой реки,

но протекает на берегах *вечности*. И все-таки глубоко безразлично для смысла поэмы то, что за ней стоит, — ощущение реального бытия. Духовное прорастает в человеческом сердце, рассказывается в кругу друзей. Это дружеское общение было частью нового сладостного стиля поэзии и жизни.

9 июня 1290 года **умерла Беатриче Портинари**, дочь флорентийца Фолько Портинари. О ней мало что известно, кроме даты смерти. Она была замужем за Симоне деи Барди из известного банкирского дома. Так сообщает Джованни Боккаччо в «Жизни Данте», написанной полвека спустя после его смерти.

Амор не имеет отношения к помолвкам, заключаемым обычно в детском возрасте между знатными семьями, и к свадьбам, которые играют в положенный срок. В начале девяностых годов Данте женится на девице из семейства Донати, знатнейшего в городе, с которой был помолвлен в двенадцать лет. Его тестю (а впоследствии злейшему врагу) флорентийские гвельфы в 1289 году были обязаны победой на Кампальдино. Данте участвовал в бою. Затем его имя встречается в документах городской жизни. Он заседает в органах городского правления. А летом 1300 года избирается одним из семи приоров Флоренции.

Отсюда, как считал Данте, и начинается его мучительный изгнаннический путь.

КРУГ ПОНЯТИЙ

● Жанр «Новой жизни»
книга
стихи и проза

исповедь
видение

?! Вопросы и задания

- Каким был состав «Новой жизни»? Как построен ее сюжет?
- Что собой представляет любовь, воплощенная как Амор?
- Подлинное и личное или философское и вымышленное определяют характер любви в «Новой жизни»?
- В какой мере важно знание биографических обстоятельств для понимания книги?

Новая жизнь¹

ХIII. После этого виденья, когда я произнес слова, которые Амор мне внушил, многие и различные помыслы стали бороться во мне, искушая меня, и я не знал, как мне от них защититься. Среди них четыре, казалось мне, особенно препятствовали

¹ Данте Алигьери. Новая жизнь / Пер. И. Н. Голенищева-Кутузова // Данте Алигьери. Малые произведения / Изд. подготовил И. Н. Голенищев-Кутузов. — М., 1968. — (Серия «Литературные памятники»).

жизненному покою. Один говорил: «Прекрасна власть Амора, ибо от всего низкого отвращает она намерения верного». Другой утверждал: «Не хороша власть Амора, — чем с большей верностью верный ей подчиняется, тем сильнее муки, которые надлежит ему перенести». Третий помысел внушал мне: «Сладостно слышать имя Амора; поэтому невозможно, сдается мне, чтобы проявления его не заключали в себе в большинстве случаев блаженство; разве не написано: „Nomina sunt consequentia rerum“»*. Четвертый помысел твердил мне: «Госпожа, из-за которой столь сильно преследует тебя Amor, не схожа с иными дамами — она не изменяет легко свое сердце». И каждый помысел столь мне противодействовал, что я был подобен тому, кто не ведает, по какой дороге должен он идти, и тому, кто желает отправиться в путь и не знает, куда он стремится. А если бы я стал отыскивать общий для всех мыслей, всем приемлемый путь, я избрал бы путь мне враждебный, ибо должен был бы призвать Госпожу Милосердия и пасть в ее объятия. Находясь в таком состоянии, я решил написать стихи и произнес следующий сонет, начинающийся: «Лишь о любви...».

Лишь о любви все мысли говорят
И столь они во мне разнообразны,
Что, вот, одни отвергли все соблазны,
Другие пламенем ее горят.
Окрылены надеждою, парят,
В слезах исходят, горестны и праздны;
Дрожащие, они в одном согласны —
О милости испуганно твердят.
Что выбрать мне? Как выйти из пустыни?
Хочу сказать, не знаю, что сказать.
Блуждает разум, не находит слова,
Но, чтобы мысли стали стройны снова,
Защиту должен я, смирясь, искать
Милосердия, моей врагини.

Этот сонет делится на четыре части**: в первой я говорю, что все мои мысли твердят об Аморе; во второй я утверждаю, что мысли эти различны, и повествую об их многообразии; в третьей части я показываю, в чем все они сходятся; в четвертой я говорю о том, что, желая написать стихи об Аморе, я не знаю, откуда я должен почерпнуть их содержание, и что, если я хочу воспользоваться всеми мыслями, мне надлежит обратиться к моей врагине — Госпоже Милосердия; я называю ее

«Госпожа» как бы из горделивого презрения. Вторая часть начинается так: «И столь они»; третья: «Дрожащие»; четвертая: «Что выбрать мне?».

Примечания

* Имена суть следствия вещей (лат.).

** Этот сонет делится на четыре части... — Здесь и далее Данте делит и разбирает свои стихи по системе, принятой в школьной риторике его времени. Возможно, ему были знакомы из провансальской литературы краткие объяснения к стихам, толковавшие их смысл и дававшие сведения о лицах, упомянутых трубадуром.

?! Вопросы и задания

- Какие черты «сладостного нового стиля» сказываются в данном сонете: метафоричность, интеллектуализм, склонность к парадоксам?
- В каком отношении любовь находится к разуму: она ослепляет разум, овладевает им? Помогает ли разум постичь природу любви?
- Любовь (и возлюбленная) здесь выступает как языческое божество, чувственное и жестокое, или наделяется христианскими добродетелями?

● Великая поэма

В июле 1301 года Флоренция снаряжает посольство в Рим, чтобы договориться о мире с враждебным ей Папой Бонифацием VIII. В него включен и Данте. Но он колеблется, ибо слишком серьезно положение в самом городе, к которому приближаются французские войска. Боккаччо передает слова Данте: «Если я останусь, кто поедет? Если я поеду, кто останется?»

Данте все-таки едет. Лишь один раз, и то тайно, ему доведется посетить родной город — в декабре. Месяцем раньше в него вошли французские войска и прежде изгнанные черные гвельфы. В январе 1302 года Данте вместе с другими «белыми» приговорен к изгнанию.

Позиция Данте

Может быть, именно тогда Данте избрал позицию, за которую воздаст себе хвалу устами своего предка Каччагвиды в «Рае»: «...ты стал сам себе партией» (Песнь XVII; перевод М. Лозинского).

Что оставалось? Искать пристанища, меняя дворы итальянских правителей:

Ты будешь знать, как горестен устам
Чужой ломоть, как трудно на чужбине
Сходить и восходить по ступеням.

Рай, *песнь XVII*

Как ни горек хлеб изгнанничества, Данте предпочтет его унижительной амнистии, которой мог бы воспользоваться в 1315 году.

Что бы поэт ни потерял, покинув Флоренцию, он приобрел досуг, необходимый для творчества. Ему хочется написать нечто, способное принести славу и заставить сограждан горько пожалеть о своем неразумии. Замыслу долженствует быть значительным и важным. Вероятно, именно с этим намерением Данте задумывает «Пир» — сочинение философичное в том смысле, как это понимали в ту эпоху: свод учености и мудрых мыслей. Ценилось знание. И Данте с его феноменальной памятью было чем блеснуть. *Самое поразительное в «Пире» — язык.* Жанр требовал латыни, Данте же писал *по-итальянски!* На этом же языке будет написано и самое прославленное его творение.

Данте назвал его просто *комедией*, что на жанровом языке его времени должно было обозначать *произведение с благополучным завершением*, каковым он и видел финал своей поэмы. Однако вскоре после смерти Данте первый его биограф — Джованни Боккаччо добавил эпитет — *Божественная*. В нем — и указание на тему произведения, и дань гению его автора.

Если после этого краткого введения о масштабе, значении и всеохватности Дантовой поэмы кто-то будет ожидать произведения эпического, то он будет обманут в своих ожиданиях с первых же строк. *Эпос предполагает самоустранение певца*, его растворение в событии, а *Данте начинает о себе*:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

В изгнании Данте хотел восстановить цепь событий, повлекших за собой трагедию скитальчества — начало политической

Создание «Божественной комедии»

Срок земной жизни полагали равным семидесяти годам. Данте тридцать пять исполнилось в 1300 году. Считают, что к поэме он приступил в 1302 году, затем был пятилетний перерыв, а интенсивной работа стала после 1311 года.

карьеру. Об этом в поэме говорится индизказательно: «Тот дикий лес, дремучий и грозный, / Чей давний ужас в памяти несу!» Это ужас заблудившегося человека, преследуемого дикими зверями. Их трое: рысь (пантера), лев и волчица.

В «Пире» автор предлагает пример иносказательного прочтения начальных образов «Божественной комедии»: «...в моральном смысле эти звери означают пороки, наиболее опасные для человечества: пантера — ложь, предательство и сладострастие, лев — гордость и насилие, волчица — алчность и себялюбие. В аллегорическом смысле пантера означает флорентийскую республику, а также другие итальянские олигархии, лев — правителей-тиранов, как, например, французского короля Филиппа IV Красивого, волчица — папскую курию. Анагогически, то есть в высшем символическом значении, три зверя представляют собой злые силы, препятствующие восхождению человека к совершенству. Главный и самый страшный враг — волчица, символ погрязшей в корыстолюбии Римской церкви».

Для современников Данте здесь не было чего-то выходящего за пределы школьной премудрости. *Уровни смысла* предполагались в любом тексте, их пониманию специально обучали. Жанр также не был неожиданностью, в нем узнавали *видение*. Жанр был старым, но «Божественная комедия» поражала новизной. Спустя века А. С. Пушкин скажет: «Единый план „Ада“ есть уже плод высокого гения».

Пушкин называет только лишь «Ад», одну из трех частей «Божественной комедии», но сказанное им, безусловно, следует отнести ко всему целому, включающему «Чистилище» и «Рай». Только в полном своем объеме поэма поражает тройственной грандиозностью. Само число 3 важно и символично. Все числовые параметры поэмы, продуманные и взвешенные (Данте называл себя геометром), кратны ему. Оно задано числом частей и числом строк в строфе — *терцине* и повторяемостью каждой рифмы. В каждой терцине первая строка рифмуется с третьей, тем самым опоясывая и структурно закрывая ее, но одновременно рифма и подхватывается, продолжается, ибо она рождена в предшествующей строфе — в ее второй строчке:

Так был и я смятением объят,
За шагом шаг волчицей **неуемной**
Туда теснимый, где лучи молчат.
Пока к долине я свергался **темной**,
Какой-то муж явился предо мной,
От долгого безмолвья словно **томный**.

I, 58—63

Уровни смысла

Данте в «Пире» (Трактат второй, I) называет четыре уровня, на которых существует и прочитывается поэтический образ по мере усложнения его смысла: *буквальный, моральный, аллегорический и анагогический*.

Всего песен в каждой из трех частей 33, не считая вступительной к «Аду», что составляет в общей сложности $33 \times 3 = 99 + 1 = 100$. Сто есть квадрат совершенного числа 10 и, следовательно, математический образ *высшего совершенства*. Восхождение к нему и составляет сюжет поэмы.

«...Туда теснимый, где лучи молчат»

Куда теснит героя волчица? В ту страшную область, где нет жизни — ни движения, ни света, ни звука. Эту полноту безмолвного мрака и передает фраза: *лучи молчат*. Оценим выразительность образа: нераздельность в нем чувственных впечатлений — зрения и слуха.

Обещанием помощи является некий муж. Он кажется подавленным всеобщим безмолвием и безжизненностью этого места: «...от долгого безмолвия словно томный». Кто он? Это **Вергилий**, величайший поэт Древнего мира.

Вергилий — любимый поэт Данте и его поводырь в двух первых частях «Божественной комедии». Вначале спутник необходим Данте, чтобы утвердить дух, отогнать страх, которым он объят. *О страхе и о надежде* — вторая песнь. Данте устремляется к адской бездне, так открывая третью песнь:

Я уволю к отверженным селеньям,
Я уволю сквозь вековечный стон,
Я уволю к погибшим поколениям.

Адские муки начинаются еще до того, как открыт счет адским кругам: за воротами Ада, но как бы не допущенные в его внутренние пределы, что открываются за первой рекой — Ахероном, томятся души тех, кто прожил, «не зная / Ни славы, ни позора смертных дел» (III, 35—36). Толпа малодушных и нерешительных, вечно гонимая бесчисленными слепнями и осами, бежит по мерзостному скопищу червей.

Уже на пути в Ад Данте начинает узнавать и сводить счеты. Он поражается множеству погибших душ, это одно из первых потрясших его впечатлений: «Ужели смерть столь многих поглотила?» (III, 67), но едва ли не более удивительно, как много в Аду он встречает своих сограждан, жителей Флоренции, о которой позже, открывая XVI песнь, воскликнет: «И самый Ад твоей наполнен славой!»

История человечества переживается поэтом лично, она пронизана у Данте собственным опытом. Он движется не только по кругам Ада, но и по эпохам, из которых особенно отчетливо различает две: Античность и современность. Античность буквально сопутствует Данте — в образе Вергилия. Множество персонажей языческой мифологии нашли себе применение, неся бесовскую службу. Первый из них — Харон — сохранил свою должность пе-

ревозчика через реку мертвых, переправу через которую Данте не описывает, ибо его дух, ощутив скорбное дыхание земной глубины, не выдержал и он в первый раз потерял сознание.

Очнулся Данте уже в *первом круге Ада — в Лимбе*, где сразу же стал понятным смысл надписи над адскими воротами: «Оставь надежду сюда входящий» (у М. Лозинского эта знаменитая строка звучит так: «Входящие, оставьте упования»; III, 9).

Страж *второго круга* — Минос, судья античной преисподней. Здесь адский вихрь навечно подхватывает, крутит и истязает повинных в грехе сладострастия: Ахилл, Парис, Елена, Клеопатра, Тристан... Здесь впервые Данте вступает в беседу с томлящимися в Аду душами — с *Франческой да Римини*. Она была застигнута старым и уродливым мужем целующейся со своим возлюбленным Паоло над страницами рыцарского романа о Ланчелоте (Ланселоте), научившего их любить. Франческа и Паоло — их имена соединились в одну из вечных и самых прекрасных историй о любви. Для Данте, поведавшего ее, они были старшими современниками: последние годы своего скитальчества он провел у племянника Франчески — Гвидо Новелла да Полента, синьора Равенны; там Данте и был похоронен. *Современное и близкое приобретало черты вечности.*

В *третьем круге* Данте начнут встречаться сограждане-флорентийцы. Стражем здесь Цербер, прожорливое чудовище, которое терзает тела тех, кто при жизни были преданы греху чревоугодия. По греху и мучения: они исполнены телесных, мерзких подробностей, однако и здесь находится место сочувствию, когда Данте окликает тот, кого он мог знать в юности, — Чакко, флорентийский обжора и остроумец. Он предсказывает поражение партии Данте во Флоренции, происшедшее в 1303—1304 годах, так что только после этого времени могла быть написана эта песнь. Трогательно прощание с Чакко и его последняя просьба: «Напомни людям, что я жил меж ними...» (Песнь VI, 89). Человеческое не умирает в Дантовом аду, но продолжает мучительно жить, с тоской помня о земном и моля о памяти.

Как Цербер аллегорически воплощает чревоугодие, так в *четвертом круге* над теми, кто «Умом настолько в жизни были кривы, / Что в меру не умели делать трат» (Песнь VII, 41—42), царит Плутос, античный бог богатства. Скупцы и расточители противостоят в вечной схватке, ожесточенно бросаясь друг на друга с воплем: «Чего копить?» или «Чего швырять?». Тут уж многие, по признанию Данте, должны быть ему знакомы, особенно из клириков — от рядовых церковников до

кардинала и Папы. От них, заляпанных вечной грязью, Данте и Вергилий спешат уйти, тем более что склоняются звезды, близится ночь, а им еще предстоит пересечь Стигийские болота, в которые по горло втиснуты гневливые. Это пятый круг, в который путники вступают в той же VII песни.

Песнь VIII начинается фразой: «Скажу, продолжив...» По версии Боккаччо, в 1307 году Данте получил из Флоренции первые семь песен, написанных еще там, и возобновил работу над поэмой.

С этого момента путешествие становится все более медленным и трудным, а грехи с каждым кругом — все более тяжкими. В первых пяти кругах Данте помещены те, кто не умели обуздывать страстей, не сдерживали разумом природного начала. Чем далее, тем все более страшными будут преступления против самой природы и Божеского порядка.

Вначале теснимый страхом, дух Данте постепенно крепнет, хотя ему и предстоит еще немало потрясений, но по пути через мертвое болото он удостоен первой похвалы Вергилия. Томящихся здесь гордецов багром вгоняет обратно под воду перевозчик Флегий. Одного из тех, кто цепляется за борт лодки, Данте узнал: Арженти, прозванный так за то, что лошадей он подковывал серебром. У Данте нет к нему сочувствия. На что учитель, Вергилий, возликовал: «Суровый дух, / Блаженна несшая тебя в утробе! / Он в мире был гордец и сердцем сух». По грехам и мука — принять эту мудрость достойно духа сурового и сильного.

Флегий высаживает их у врат огненного города Дита, куда живому нет входа, и вожак стражи гонит Данте. Вергилий поддерживает его и обещает явление посланца неба, над кем не властны адские козни. В этом напряженнейшем месте поэмы Данте прибегает к метафоре, как он всегда делает там, где ему нужен механизм резкого перехода, где Божественное вступает во взаимодействие со столь же безмерным, но адским и, следовательно, бесконечно сниженным. А точка зрения на события остается человеческой, ищущей им подобия в знакомом, понятном, переводящей сверхъестественное в природный масштаб. Ветер, ломающий лес, — это явление вестника. Лягушки, бегущие от змеи, — ужас смертных душ перед его приходом.

О. Мандельштам называл Данте Декартом метафоры, поскольку считал, что тот мог бы сказать: «Я сравниваю — значит, я живу...» (предвосхищая декартовское: «Я мыслю, следовательно, существую»).

АЛЛЕГОРИЯ и МЕТАФОРА не отменяют друг друга у Данте. Его образная мысль нередко прибегает к иносказанию, но никогда не теряет связи с тем, что способны ей дать органы чувств. Небесное и земное соседствуют в поэме.

Покинув шестой круг, путники подошли к краю страшного обрыва, за которым начинается спуск к трем последним кругам, конусообразно сужающимся к центру адской бездны.

Пока путники привыкают к нестерпимому зловонию, поднимающемуся снизу, Вергилий набрасывает общий план адской топографии. *В седьмом круге* томятся насильники: в первом поясе — над другими (тираны, разбойники), во втором — над собой (самоубийцы), в третьем — против Бога и природы (богохульники и виновные в противоестественных грехах). *В восьмом круге* пребывают обманщики. И самый малый, но и самый ужасный *девятый круг* — *в центре Вселенной*.

Девятый круг — ледяное озеро Коцит. В него врастают души грешников. В центре озера высится огромная фигура Люцифера. Часть пути Данте и Вергилию приходится совершить по его телу, держась за покрывающую его шерсть. Это мировой червь, подточивший, пронзивший творение Бога. У него три смотрящих в разные стороны лица: красное, желтое и черное. Три пасти, каждая из которых вечно терзает одного из трех ужаснейших грешников: Иуду, предавшего Христа и небесное величие; Брута и Кассия, предавших императора Цезаря, величие земное.

Закончился поход, продолжавшийся сутки земного времени: начавшие его рано утром, Данте и Вергилий выходят на поверхность из адской бездны также ранним утром, но следующего дня. Вновь их взорам открылись небесные светила и свет — начало Божественное и потому отсутствующее в Аду. По мере их нисхождения материя уплотнялась, оказывая все возрастающее сопротивление, не оставляя места духу, становясь все более мучительной. Она до конца реализовалась в метафоре оцепенения: застыла льдом Коцита, сковав души самых мерзких грешников. Выход из Ада — освобождение, сразу же сказавшееся дыханием стиха, его все более размеренным и легким движением.

В Чистилище на пути к Земному Раю Данте встречается с образами земного величия — властителями и поэтами, возвращается в мир человеческого измерения. Чистилище — место, где спасенные души ожидают, пока закончится срок назначенного им искупления и откроются райские врата. Данте также предстоит пройти сквозь очистительный огонь, которому он подвергнут за грех, в особенности ему присущий, — гордыню.

В Раю отступает не только адская «физика твердых тел», но все материальное теряет плоть в лучах Божественного света.

Этот образный эффект О. Мандельштам назвал «пиротехнической выдумкой», как и многое у Данте, надолго обогнавшей технические возможности и реальное знание своего века.

Земное отступает, что образно воплощено у Данте — смелой спутников, ведущих его к познанию *совершенства*. Сколь оно драгоценно и необходимо душе, можно судить по отчаянию Вергилия, которому нет пути далее Чистилища, и он исчезает. Еще прежде этого им обоим явилась безымянная женщина, чье имя откроется Данте несколько позже, — Мательда, *образ идеальной деятельности*. Их обоих сменит долгожданная Беатриче, а ее в XXXI песни «Рая» — «старец в ризе белоснежной», Бернард Клервоский, в ком Данте видел *идеал духовного созерцания*, открывающего последние и высшие тайны бытия.

В какой связи мы уже говорили ранее о Бернарде Клервоском?

Видение

Так называется жанр, в традиции которого создана поэма Данте. Жанр принадлежал к числу самых распространенных и популярных. Он представлял собой попытку силой фантазии вырваться за узкие пределы мира, реально известного средневековому человеку, совершить путешествие в поисках истины. В рамках христианской культуры видение стало формой нравственного урока. Данте в традиции жанра выносит на высший небесный суд человеческие дела.

Как будто бы видение Данте, как и следует этому жанру, обращено вверх — к Божественному смыслу и совершенству.

Никогда прежде земное не бывало представлено с такой степенью подробности и достоверности, порой граничащей с политическим репортажем. В странствие средневекового жанра, в его «вертикальную иерархию втянута и историческая, и политическая концепция Данте, его понимание прогрессивных и

реакционных сил исторического развития (понимание очень глубокое). Поэтому образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед... Такие рассказы, как история Франчески и Паоло, как история графа Уголино и архиепископа Руджиери, это как бы горизонтальные, полные временем ответвления от временной вертикали Дантова мира»¹.

Своим пониманием вещей, своим метафорическим зрением Данте торопит новую картину мира и создает ее.

¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 307—308.

КРУГ ПОНЯТИЙ

● Уровни смысла: буквальный моральный	аллегорический анагогический
● Жанр видения: путь в поисках истины «вертикальный мир»	иносказание нравственный урок

Проверка памяти

Мифологические персонажи: Харон, Минос, Цербер, Плутос, Флегий, Герион, Минотавр, Люцифер, Иуда

Герои современной истории: Паоло и Франческа, Чакко, Уголино

Адская топография: Лимб, Дит, Коцит

?! Вопросы и задания

- Как воплощена числовая символика общего плана?
- Кого и по какой причине избирает Данте себе в поводыри по Аду? Кто станет его спутниками в других частях поэмы?
- Каким было отношение Данте к античной культуре? Какое место Античность занимает в поэме?
- Что написано над адскими воротами и в чем смысл надписи?
- С кем первым заговаривает Данте в Аду?

Что прочитать?

Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. — М., 1990.

Баткин Л. М. Данте и его время. — М., 1965.

Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая литература. — М., 1971.

Голенищев-Кутузов И. Н. Данте. — М., 1967. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Мандельштам О. Разговор о Данте. — М., 1967; то же в кн.: Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987, и в др. изд.

Возрождение



ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ И ГУМАНИЗМ

- Кем были гуманисты?
- Северное Возрождение
- История о докторе Иоганне Фаусте

● Кем были гуманисты?

Эпоха Возрождения особым образом соотносится с историческим отсчетом времени, столь для нас привычным: это был первый период, *осознавший себя эпохой* и давший себе название, исходя из своего положения в ряду других эпох.

Материал для повторения. Кто и когда первым употребил слово «ренессанс»? Как это слово соотносится с русским «возрождение»? Посмотрите главу о Шекспире в учебнике для 8—9-го классов.

Значение научного термина понятие «ренессанс» приобрело много позже — в середине XIX века. Первым историком эпохи считается швейцарец Якоб Буркхардт («Культура Италии в эпоху Возрождения», 1860). В России первым был Александр Николаевич Веселовский, начавший свое исследование итальянского Возрождения во второй половине 1860-х годов.

Почему Возрождение началось в Италии? Именно здесь наследие античной культуры продолжало сказываться и спустя тысячу лет. Пусть захудавшие и полуразрушенные, здесь оставались античные города, дороги, здания, памятники, водопроводы... Но если Италия и была первой, то эпоха Возрождения не здесь достигла своего полного развития. В Италию будут ездить, чтобы овладевать классической ученостью, но в других странах Европы эта ученость станет поводом для того, чтобы осознать возможности своей собственной культуры, творимой в рамках *национальной государственности*. Такого государства в эпоху Возрождения итальянцы не построят.

В итальянском дворике Пушкинского музея изобразительных искусств в Москве на копию беломраморной статуи юного Давида работы Микеланджело с двух сторон наезжают огромные, устрашающего вида кондотьеры на бронзовых конях. Прекрасный и пугающий образ эпохи Возрождения в Италии!

КОНДОТЬЕР — так в Италии называли наемных солдат-иноземцев.

Эпоха, начинавшаяся в Италии в середине XIV века, распространится на всю Европу. Она исчерпает свои идеалы на рубеже XVI—XVII столетий.

Для того чтобы появилось желание подражать Античности, должны были родиться новые люди, иначе, чем их средневековые предшественники, ощущавшие свое достоинство. Слово «человек» стало смысловым центром эпохи в его латинском звучании — *homo*. Латынь оставалась языком знания. Но теперь это была не вульгарная испорченная латынь Средних веков (*vulgata*), а вновь обретенная золотая латынь Цицерона и лучших древнеримских авторов, возвращенных и возрожденных теми, кто называл себя *гуманистами*. Они противопоставили себя средневековому знанию не только по языку, но и по его сути. Если в Средние века вершиной знания было богословие — теология, а его целью — познание Божественного (*studia divina*), то теперь вершиной мудрости признается познание земного и человеческого — *studia humanitatis*. Мы переводим это латинское понятие как «гуманизм».

Однако эпоха Возрождения слова «гуманизм» не знала: оно более позднего происхождения, относится к началу XIX столетия. Именно тогда оно и приобрело расширительное значение — гуманности, то есть любви к человеку. Те, кто называли себя гуманистами в XV и XVI столетии, имели в виду под *studia*

humanitatis нечто более определенное и конкретное. Понятием *studia humanitatis* широко обозначали область гуманитарного знания, включающую в себя соби-
рание, изучение, комментирование античных текстов, на основе чего вырастала система классического образования, формировавшая гуманистический идеал личности.

Представить гуманистов филологами, погруженными в чтение рукописей, из-за архивной пыли не различающими

Кто такой гуманист?

Считается, что первым слово **гуманист** употребил в начале XV века ученый и политик Леонардо Бруни, соединив в нем представление об учености с идеей воспитанности и нравственного достоинства. Слово в таком случае подвело итог первым усилиям по формированию новой личности и предварило ряд позднейших трактатов «О достоинстве человека». Гуманист — это человек знания и добродетели (лат. *virtus*, итал. *virtu*), это деятельный человек.

происходящего вокруг них или даже ограничившими свою деятельность преподаванием и взаимным общением, было бы совершенно ошибочно. Они не были людьми отвлеченной мысли. Гуманистам была чужда жесткая системность, отвергнутая вместе со средневековой схоластикой.

Что такое схоластика? Была ли она во всем враждебна разуму?

Формой не только речи, но гуманистической мысли становится *диалог* — свободный обмен мнениями, в котором побеждает искуснейший, владеющий доводами разумного убеждения. По всей Италии, а чуть позже по всей Европе гуманисты играют роль советников при правителях, появляются на ключевых государственных постах, становятся кардиналами и папами римскими. Новые идеи в Италии обрели силу и даже власть. И все-таки возможность их реального осуществления оставалась ограниченной, а высшей формой гуманистического общения был досуг (лат. *otium*¹), проводимый в кругу друзей, увлеченных античной ученостью.

Довольно скоро не только филологу или политику, но и купцу трудно стало достичь вершин на своем поприще, не воспользовавшись плодами новой образованности. Ее программа была направлена на формирование *индивидуальности*.

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ — слово, произведенное от лат. *in-dividu*, то есть «неделимый». Личность признана *неделимой* в своей цельности и одновременно *отдельной* от остального человечества в своей непохожести на других.

Человек способен творить сам себя, облагораживать собственную природу и тем самым определять свое место в мире. В этой логической последовательности остается сделать последний шаг: творя себя, человек обновляет и мир, в котором живет, делает его достойным своего человеческого достоинства.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● Гуманист:

образование
воспитание

нравственное достоинство
благочестие

¹ См. разд. «Труды в досуге» в кн.: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. — М., 1978. — С. 24—29.

?! Вопросы и задания

- Современны ли понятие «Возрождение» самой эпохе, или оно возникло позже?
- Была ли эпоха Возрождения итальянским или общеевропейским событием?
- Что подразумевают под словом «гуманизм», когда говорят об эпохе Возрождения? Какой круг деятельности охватывался понятием *studia humanitatis*?
- Когда появилось слово «гуманист»? Каким был гуманистический стиль жизни и мысли?

Творческое задание

Нарисуйте портрет итальянского гуманиста. Обратите внимание на то, какими были основные сферы его деятельности, в какой мере он был вовлечен в социальную жизнь или сторонился ее.

Что прочитать?

Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. — М., 1978.

Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: Опыт. — М., 1996.

Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. — М., 1979.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.

Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. — Л., 1976.

● Северное Возрождение

Повторение пройденного. О **Петrarке** и о подражании ему нам приходилось говорить в главах о Петrarке и о Шекспире в учебнике для 8—9-го классов.

Прошло более чем сто лет после смерти Петrarки, прежде чем отдельные подражания выстроились в традицию и обернулись общеевропейской модой — *петrarкизмом*.

Нечто сходное происходило и с гуманистическими идеями. За новым образованием отправляются в Италию, пытаются устраивать похожие школы нового типа у себя дома, но под-

линный успех эти попытки завоевывают лишь на рубеже XV—XVI столетия. Тогда Возрождение становится европейским явлением.

Поворотным моментом явился 1453 год. Под натиском Османской империи пал Константинополь, и Византия, наследница Античности, прекратила существование. Спасаясь от завоевателей, сотни образованных греков бегут в Европу. Они привозят с собой древние рукописи. По сути дела, впервые истоки Античности стали доступны в оригинале: раньше греческих авторов знали преимущественно в латинских переводах, часто неисправных, нередко сделанных не с греческого первоисточника, а с промежуточного арабского текста. Гуманисты получили возможность, которой всегда искали (вспомним историю с Константиновым даром): очистить знание от позднейших искажений и подделок.

Гуманистическая образованность приобрела твердое основание. Вместе с тем открылась новая возможность и для богословия. Бывшая в ходу латинская Библия изобиловала ошибками, дурным наследием средневекового непонимания текста. Теперь их предстояло исправить. За новый перевод и комментарий взялись гуманисты. Не желая того, они подготовили приход тех, для кого возвращение к древнееврейскому и греческому тексту Священного Писания стало поводом реформировать веру, уйти из-под власти католического Рима и тем самым разрушить единство христианской Европы.

Северное Возрождение преимущественно охватывает германские земли и Голландию. На севере богатство сосредоточено в городах, торгующих, отстаивающих свои вольности. Вот почему Возрождение в Германии нередко называют *бюргерским* (*burg* — город, *bürger* — горожанин). По широте гуманистической образованности, по разнообразию и изяществу новой литературы оно значительно уступает Италии, однако печатать книги начали в Германии, в Нюрнберге, где около 1450 года **Иоганн Гутенберг** установил первый станок с наборным шрифтом. Деловая, техническая мысль на севере не отставала от юга. Дух Нового времени не миновал Северной Европы, но он сурово смотрит на нас с замечательных портретов.



Еще при жизни **Франческо Петрарки** (1304—1374), которого нередко называют первым человеком эпохи Возрождения, его слава перешагнула через Альпы и распространилась по Европе.

Живопись германских и голландских мастеров

Сосредоточенны лица горожан в изображении Рогира ван дер Вейдена (1400–1464) и Ханса Мемлинга (1440–1494). Портреты гуманистов: Эразма Роттердамского, Томаса Мора — пишет Ганс Гольбейн-младший (1497–1543), вдохновленный их личностью и передавший свое восхищение ими. Другом Эразма был и Альбрехт Дюрер (1471–1528), оставивший на своих гравюрах не только образ погруженной в раздумье Меланхолии, но и видения «конца света» в иллюстрациях к Библии. Мир, открывавшийся взгляду с севера Европы, виделся менее гармоничным. Мысль о нем наводила на размышления, погружающие то в грусть, то в страшные фантазии, как на картинах голландского современника Дюрера — Иеронима Босха (1450(60)–1516).

Традиционно начало **Реформации** связывают со следующим событием: 31 октября 1517 года немецкий священник **Мартин Лютер** (1483–1546) прибил к дверям церкви в Виттенберге 95 тезисов против торговли индульгенциями (документами, свидетельствующими об отпущении грехов за плату), которые прозвучали вызовом Риму.

Художники и гуманисты из Германии и Нидерландов не прошли мимо опыта высокой и прекрасной гармонии Ренессанса, усвоенной из уроков Античности. Годы учебы многие из них провели в Италии, но, овладев мастерством, настаивали на праве видеть по-своему. Север оставался непохожим на юг.

Плоды итальянского опыта не способствовали объединению Европы, напротив, привели в конце концов к ее расколу. Знание древних языков, гуманистические принципы критики текста были обращены здесь прежде всего на священные книги христианства. Вопрос очищения текста и его перевода (сначала нового — на латынь, а потом и на национальные языки) связывается с требо-

ванием очищения веры, ее нравственного приближения к верующему. Средневековое христианство говорит на одном общем языке — латыни, следует одному общему обряду — римско-католическому. На страже традиции стоит папский Рим, далекий географически и все более отдаляющийся духовно, не менее чужой, порочный и условный в своей власти, чем империя в делах светских. В протесте против Рима зреет Реформация.

Важнейшим культурным событием Реформации стал перевод Библии на национальные языки. Основание немецкой Библии положил Лютер, выпустивший первое полное издание своего перевода в 1534 году. Сам факт существо-

вания немецкой Библии придавал языку иной статус: если на нем звучит слово Божье, то есть ли смысл извиняться за собственное творчество на народном наречии, как это делали первые деятели итальянского Возрождения. Библейский текст закреплял письменный образец языка, имеющий всеобщее распространение.

Новое отношение к Священному Писанию служило основанием нового отношения к вере, исполненного желания постичь истинный смысл Слова и, вернув ему чистоту, не запят-

нать ее собственной жизнью. Вера — необходимый ограничитель, положивший пределы человеку, независимые от его нравственно ненадежного разума. Так утверждал Лютер, опровергая свободу человеческой воли, в споре с величайшим гуманистом Европы **Эразмом Роттердамским**.

Реформаторы во всем были внимательными читателями: и в отношении библейского текста, и в отношении книги природы, исполненной Божественного замысла, в который они не устали вдумываться. Не случайно одной из самых значительных ветхозаветных книг для них становится книга Иова, дерзкого вопрошателя Бога о Его тайнах. Так что порыв легендарного доктора Фауста овладеть священным знанием был современен и созвучен не только опыту гуманистического разума, но и усилиям реформаторов. Созвучен и противоположен, ибо свободный от установлений веры разум, по мнению реформаторов, заходит непозволительно далеко и губит человека.

Доктор Фауст — герой одной из самых прославленных *немецких народных книг*. Их сюжеты могли заимствоваться, «спускаться» в народную память из литературной традиции. Другие истории, прежде чем они становились книгами, долго бытовали в виде преданий. Их источники столь же разнообразны, как память устной культуры.

Наиболее оригинальными были книги, выставившие на местном материале. Тема глупости, столь популярная у гуманистов Северного Возрождения, вплоть до «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского, рождается в народном сознании. Тупоумным и косным должен был предстать с точки зрения гуманистической мысли медленно принимающий новую культуру, все еще архаично-средневековый мир; глупым в своей необразованности и еще более глупым в своей схоластической, монастырской псевдоучености. На ее фоне обычная простоватая глупость может предстать воплощением живой жизни, являя если не мудрость, то естественность.

Мудрость и глупость с интересом всматриваются друг в друга. Глупец веселит, а мудрец пугает дерзостью своей мысли. Легенду о Фаусте связывают с образом мага, чернокнижника, жившего в первой трети XVI столетия, но, независимо от

Гуманизм и Реформация

Эразма Роттердамского и других гуманистов не раз обвиняли в том, что они подготовили Реформацию. Не они ли учили Рим в лицемерии, в излишней преданности роскоши и земным благам? Не они ли применили принцип критики текста к Священному Писанию, исправляя в нем ошибки и комментируя его? Однако принципиальным было расхождение гуманистов с реформаторами в понимании человека: первые отстаивали право человека на свободу и верили в его разум; вторые полностью отдали его во власть Божественной воли.

реального прототипа, она воплотила тот ужас, смешанный с восхищением и волнующим интересом, который всегда в глазах людей сопутствовал фигуре человека, раскрывшего тайну общения с потусторонними силами. За тайну приходится платить. Здесь плата — душа Фауста, которую он, согласно договору, заключенному на двадцать четыре года, должен по истечении указанного срока отдать дьяволу.

Вечный сюжет о человеческом стремлении за границы доступного и дозволенного приобретает особое значение на историческом стыке гуманизма и Реформации. С гуманистической точки зрения человек свободен в своем дерзании, ограниченном благочестивым разумом. Ну, а если сам разум не ограничивает, а толкает следовать далее и далее, желает выведать все тайны бытия, как это делает Фауст в первой и второй частях народной книги?

Всего в книге три части. Последняя повествует об удовольствиях, проделках Фауста, пользующегося своей безмерной властью, и о его запоздалом раскаянии. Первые две — напряженнее и серьезней. В первой — путь сомнения, дерзания, сменяющегося отчаянием от осознания того, что уже безвозвратно содеяно; вопросы к дьяволу — Мефистофелю об устройстве мироздания (см. *Тексты*). Во второй части Фауст, исчерпав познания сопутствующего ему злого духа, отправляется путешествовать: в ад, по звездам, по всей земной шире.

Финал сюжета был предрешен тем, что его герой увиден глазами сознания, безусловно преданного вере, не сомневающегося в том, что Фауст при всем своем величии будет непременно обманут дьяволом и обязательно получит по заслугам. Поразительно, насколько и для этого сознания легенда имеет ценность не только нравственного назидания, но увлекательного, искушающего восторга — узнать новое, запретное. И это при том, что изначально подчеркнуто: сделка не приносит радости Фаусту, меланхолия окутывает его душу, а при малейшей попытке изменить решение он, не будучи на-

столько стойким в вере, чтобы поверить в возможность Божьего прощения, снова и снова оказывается мучимым своими искусителями.

Перед смертью Фауст чистосердечно кается в своих грехах перед студентами и профессорами университета. Он составляет завещание в пользу своего ученика и верного спутника Ваг-

Впервые народная книга **«История о докторе Иоганне Фаусте»** была опубликована книгоиздателем И. Шписом в 1587 году. Публикации предшествовала устная и рукописная традиции. Сразу же вслед за ней начинается литературная судьба образа Фауста, впервые обработанного в Англии Кристофером Марло, спустя два-три года написавшим трагедию на этот сюжет.

нера, которого также обязывает рассказать его историю в на-
зидание другим.

В начале XX века образ фаустовской души предстанет в знаменитой книге О. Шпенглера «Закат Европы» как символ всей западной цивилизации: «Потерянная в безграничном, она со своими нелюдимыми богами и витязями выглядит чудовищным символом одиночества. Зигфрид, Парцифаль, Тристан, Гамлет, Фауст — самые одинокие герои всех культур. <...> Взору фаустовского человека весь его мир предстает как совокупное движение к некоей цели. Он и сам живет в этих условиях. Жить значит для него бороться, преодолевать, добиваться. Борьба за существование как идеальная форма существования восходит еще ко временам готики и достаточно ясно лежит в основе ее архитектуры. <...> Фаустовский инстинкт, деятельный, волевой, наделенный вертикальной тенденцией готических соборов. <...> Бороться „за“ или „против“ течения времени, осуществлять реформы или перевороты, строить, переоценивать или разрушать — все это одинаково не по-античному и не по-индийски. И именно таково различие между софокловской и шекспировской трагикой, трагикой человека, который хочет только быть, и человеком, который хочет победить»¹.

?! Вопросы и задания

- Почему Северное Возрождение еще известно как бюргерское? Как это определило характер его мышления?
 - Что такое критика текста как принцип гуманистического мышления?
 - Как образ Фауста связан с характером культурных и исторических событий первой трети XVI века?
 - Меняется ли в книге образ Фауста и отношение к нему повествователя?
 - Служит ли трагический финал знаком безусловного осуждения героя?
 - Согласны ли вы с трактовкой Фауста, данной О. Шпенглером?
-

¹ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки мировой истории. — Гештальт и действительность / Пер. К. А. Свасьяна. — М., 1993. — Т. 1. — С. 349, 526—527.

История о докторе Иоганне Фаусте¹

Фрагменты первой части

● История о рождении и ученых занятиях знаменитого чародея доктора Иоганна Фауста

Доктор Фауст был сыном крестьянина, родился в Роде, близ Веймара. В Виттенберге имел он немалую родню, и родители его также были добрые христиане и богобоязненные люди. А дядя его, что находился в Виттенберге, был горожанин и с достатком. Он воспитал Фауста и обходился с ним как с собственным сыном, потому что не имел наследников, и принял к себе этого Фауста как свое дитя и наследника и послал его в университет изучать богословие. Тот, однако же, оставил это благочестивое занятие и употребил во зло Божье слово.

Оправдание родителей доктора Фауста

Потому-то мы не станем упрекать его родителей и друзей, которые ревностно пеклись о его благе, как об этом пекутся и заботятся все порядочные родители, и не будем вмешивать их в эту историю. При том его родители не дожили до того времени и не увидели мерзости своего безбожного дитяти. Ибо известно, что родители доктора Фауста (так, по крайней мере, многие считают в Виттенберге) сердечно радовались, что их родственник усыновил его, и так как они заметили в нем отличные способности и память, то в силу этого очень о нем заботились, подобно тому как Иов, гл. 1, заботился о своих детях, чтобы они не согрешили против Господа. Отсюда часто можно видеть, что у благочестивых родителей бывают неудачные, безбожные дети, как это видно на примере Каина (Бытия 4), Рувима (Бытия 49), Авессалома (Царств 2, 15 и 18). Я говорю об этом, так как многие этих родителей обвиняют и укоряют, я же хочу эти упреки отвергнуть; ведь такие люди не только бранят, но, основываясь на том, что Фауст был вскормлен своими родителями, делают некоторые выводы, а именно, что они пота-

¹ Немецкие шванки и народные книги XVI века / Пер. Р. Френкель. — М., 1990.

кали в юности всем его проделкам и не наставляли его на то, чтобы он прилежно учился, и это для его родителей — поношение. Далее, они утверждают, что друзья, видя его быстрый ум и малую охоту к богословию и зная с его слов, а также из того, о чем уже открыто шли слух и молва, о его занятиях колдовством, должны были своевременно предостеречь его от этого. Все это пустой вымысел, ибо никакой вины на них нет. Теперь к делу!

Так как у Фауста был быстрый ум, склонный и приверженный к науке, то вскоре достиг он того, что ректоры стали его испытывать и экзаменовать на степень магистра и вместе с ним еще 16 магистров, которых он всех превзошел и победил в понятливости, рассуждениях и сметливости. Таким образом, изучив достаточно свой предмет, стал он доктором богословия. При этом была у него дурная, вздорная и высокомерная голова, за что звали его всегда «мудрствующим». Попал он в дурную компанию, кинул Святое Писание за дверь и под лавку и стал вести безбожную и нечестивую жизнь (как в этой истории дальше будет показано). Поистине справедлива пословица: кто к черту тянется, того ни вернуть, ни спасти нельзя.

Нашел доктор Фауст себе подобных, тех, что пользовались халдейскими, персидскими, арабскими и греческими словами, фигурами, письменами, заклинаниями, волшебством и прочим, как зовут подобные заклятия и колдовство. И подобные занятия суть не что иное, как искусство Дарданово, нигромантия, заклинания, изготовление ядовитых смесей, прорицания, наговоры и как бы еще подобные книги, слова и имена ни назывались. Это полюбилось Фаусту, он стал изучать и исследовать их день и ночь. Не захотел он более называться теологом, стал мирским человеком, именовал себя доктором медицины, стал астрологом и математиком, а чтобы соблюсти пристойность, сделался врачом. Поначалу многим людям он помог своим врачеванием, травами, кореньями, водами, напитками, рецептами и клистирами. При этом был он красноречив и сведущ в божественном Писании. Знал он хорошо заповедь Христа: тот, кто волю Господню знает и ее преступает, будет вдвойне наказан. Ибо никто не может служить двум господам зараз. Ибо ты не должен Господа Бога испытывать. Все это он развеял по ветру, выгнал душу свою из дома за дверь, поэтому не должно ему быть прощения.

Доктор Фауст принял за чернокнижие

● Следует прение доктора Фауста с духом

После того как доктор Фауст пришел под утро домой, приказал он духу явиться в его комнату и выслушать, что доктору Фаусту будет от него угодно. Достоин удивления, что злой дух, как только Бог отвернется, может так обморочить человека. Как половица гласит: здесь ли, там ли наконец, а сыщет черта молодец.

Доктор Фауст опять произвел свои волхования, снова заклиная черта и предъявил ему несколько условий.

Доктор Фауст заклинает черта во второй раз

I. Во-первых, дух должен быть ему подвластен и послушен во всем, что он захочет, спросит или пожелает до самой его смерти.

II. Далее, что он ни пожелал бы от него узнать, дух должен отвечать ему без утайки.

III. Также чтобы на все его вопросы он отвечал чистую правду.

Но дух ответил ему отказом, отклонил все это по той причине, что не имеет достаточной власти, пока не даст ему на то согласие господин, которому он подчиняется, и сказал так: «Не в моей воле и власти исполнить твоё желание, любезный Фауст, но во власти адского бога». Доктор Фауст ответил на это: «Как мне понять тебя? Разве ты сам недостаточно силен?»

Дьявольское правление

— «Нет», — отвечал дух. Фауст снова ему говорит: «Какая же тому причина? Скажи мне, любезнейший?» — «Надобно тебе знать, — отвечал дух, — что среди нас существует такое же правление и владычество, как на земле. Мы имеем своих правителей, и господ, и слуг, каковым я и являюсь.

И зовется наше царство Легион... Ибо, хотя собственная гордыня подвигла Люцифера к падению, владеет он Легионом, и ему подчинено множество демонов, составляющих его войско, и зовем мы его князем востока, ибо он властвует на восходе солнца. Также имеется княжество в зените, и на закате солнца, и в полуночи, и так как власть его и княжение распространяются также и на землю, то мы меняем свой облик, являемся к людям, служим им. Иначе, как ни пытайся человек, он со всем своим искусством не мог бы заставить служить себе Люцифера. И вот тогда он посылает духа, как и я был послан. Хотя мы никогда не открываем человеку истинное средоточие нашего местопребывания, так же как не говорим о нашем правлении и владычестве, однако же после кончины грешного человека ему это хорошо становится известным». Доктор Фа-

уст ужаснулся этому и сказал: «Не хочу я из-за тебя стать океанным грешником». Дух отвечал:

Хочешь ли, нет — один ответ,
Тебе от меня спасенья нет.
В небо метишь — просишь совет,
Сам не заметишь, что выбора нет.
С сердцем отчаянным — стал
неприкаянным.

Фауст сказал: «Ах, чтобы тебя падучаяхватила! Убирайся вон отсюда!» Однако только дьявол хотел удалиться, как Фауст принял другое отчаянное решение. И заклинал его, чтобы под вечер он снова явился к нему и выслушал, что Фауст ему предложит. Дух согласился и с этим исчез.

Доктор Фауст заклинает черта в третий раз

Из этого можно видеть, каково было сердце безбожного Фауста и какие помыслы он питал, и, хотя дьявол ему, как говорится, наперед его песенку спел и сказал, что его ожидает, все же Фауст коснел в своем упорстве.

● Второе прение Фауста с духом, называемым Мефистофелем

Вечером или между тремя и четырьмя часами пополудни явился летающий дух Фаусту снова и обещался быть ему во всем подвластным и покорным, ибо ему от господина его дана такая власть, и сказал доктору Фаусту: «Я принес тебе ответ, и ты должен мне дать ответ. Только я сначала хочу слышать твоё желание, ибо ты велел мне явиться к тебе об эту пору». Дал ему ответ Фауст, однако же отчаянный и губительный для его души, ибо он помышлял только о том, чтобы быть не человеком, а воплощенным дьяволом или частью его. Итак, потребовал он от дьявола следующее.

Во-первых, чтобы получил и имел он способность, форму и облик духа.

Во-вторых, чтобы дух делал все, что он пожелает и захочет от него.

В-третьих, чтобы он был ему послушен, покорен и усерден, как слуга.

В-четвертых, чтобы во всякое время, как только Фауст позовет его и прикажет, находился бы он в его доме.

В-пятых, чтобы, находясь в его доме, он незримо ведал его делами и чтобы никто его не видел, кроме самого Фауста, если только на это не будет его воли и желания.

И напоследок, что дух должен являться к нему всякий раз, как он его позовет, и в том образе, как он ему прикажет.

На эти шесть статей дух ответил Фаусту, что он ему во всем готов покориться и быть послушным, если только за это он тоже выполнит несколько поставленных условий, и как только он это сде-

лает, ему не придется больше ни о чем заботиться. И вот что это были за условия.

Требования дьявола к Фаусту

Во-первых, он, Фауст, обещает и поклянется, что он предается в собственность этому духу.

Во-вторых, что для большей силы он это напишет и удостоверит своею собственной кровью.

В-третьих, что всем верующим христианам он будет враждебен.

В-четвертых, что он отречется от христианской веры.

В-пятых, если кто-то вновь захочет его обратить, чтобы он этим не соблазнялся.

За это берется дух выполнить все желания Фауста сроком на определенное число лет. Когда же срок истечет, он явится за ним. И если Фауст эти условия выполнит, он будет иметь все, чего только душа его пожелает и захочет, и тотчас почувствует в себе способность принять вид и обличие духа. Доктор Фауст был настолько дерзок в своем высокомерии и гордыне, хотя и раздумывал с минуту, что не стал беспокоиться о блаженстве своей души, а дал свое согласие злему духу на такое дело и все условия обещался выполнить. Он думал, что не так черен дьявол, как его малюют, и не так жарок ад, как о том рассказывают, и т. п.

● Третье собеседование доктора Фауста с духом

После того как доктор Фауст принял это обязательство, на следующий день рано утром вызвал он духа и обязал его, как только он его призовет, появляться к нему в образе и одежде францисканского монаха с колокольчиком и подавать весть, чтобы по звону он узнавал заранее о его приходе. Спросил он потом у духа, как его имя и прозвание. Отвечал дух, что зовется он Мефистофелем.

В тот самый час отступился этот безбожный человек от своего Господа и Творца, сотворившего его, и стал частью окаян-

ного дьявола. И это отступничество его есть не что иное, как его высокомерная гордыня, отчаяние, дерзость и смелость, как у тех великанов, о которых пишут поэты, что они гору на гору громоздили и хотели с Богом сразиться, или у злого ангела, который ополчился против Бога, и за это, за его гордыню и высокомерие, прогнал его Господь. Ибо кто дерзает подняться высоко, тот и падает с высоты.

После того составляет доктор Фауст в своей наглости и дерзости договор, письменное обязательство и соглашение.

Доктор Фауст подписывает договор с чертом

Страшное и омерзительное это было дело! И бумага эта после его злополучной кончины была найдена в его доме. Это я хочу сообщить всем добрым христианам для примера и предостережения, чтобы они не давали воли дьяволу и не вредили бы своему телу и душе, как вскоре после того доктор Фауст соблазнил своего бедного фамулуса и слугу подобным дьявольским делом.

Когда обе стороны так друг с другом договорились, взял Фауст острый нож, отворил себе жилу на левой руке, и поистине говорят, что на этой руке появились запечатленные, окровавленные письма: *O Homo fuge*, то есть беги от него, человек, и будь праведным, и т. п.

?! Вопросы и задания

- Как образ Фауста связан с характером культурных и исторических событий первой трети XVI в.?
 - Какие научные открытия эпохи послужили материалом народной фантазии?
 - Меняется ли образ Фауста в книге и отношение к нему повествователя?
 - Служит ли трагический финал знаком безусловного осуждения героя?
 - С какими жанрами народной литературы можно сопоставить историю доктора Фауста?
-

Темы для докладов и сочинений

Характер Северного Возрождения в литературе и живописи.

Умная глупость и глупый ум.

Фауст — образ человека Нового времени.

Почему О. Шпенглер в книге «Закат Европы» назвал всю западноевропейскую цивилизацию Нового времени «фаустовской»?

НОВЫЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ

- «Декамерон»: открытие современности
- Дж. Боккаччо. Декамерон
- «Гаргантюа и Пантагрюэль»: дорога, уводящая из Утопии
- Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль

Повторение пройденного

О **повествовательной памяти культуры** нам уже не раз приходилось говорить. С того, что человек помнит и как рассказывает о том, что он помнит, мы начинали разговор в пятом классе. Теперь в нашем хронологическом путешествии по эпохам мы подошли к ключевому моменту, когда *устное* слово перестало быть основным носителем памяти, когда сама память перестала быть достоянием рода — коллективным *преданием*. Это важнейшее событие происходит при переходе от одной эпохи к другой: от Средневековья к Возрождению.

Вспомните: *в связи с каким литературным жанром мы заговорили о появлении автора, о праве на вымысел?* **Подсказка:** это было в учебнике для 5—7-го классов, там, где речь шла о переходе от старого эпоса к эпосу Нового времени.

● «Декамерон»: открытие современности

Когда хотят воспеть современность, ее сравнивают с прошлым: внуки подобны отцам и дедам. Однако чаще всего в Средние века современное соотносили с великим и вечным в целях дидактики и сатиры: чтобы сослаться на моральный образец или посмеяться над отступлениями от него.

В эпоху Возрождения одновременно с тем, как человек в своем земном существовании предстает достойной личностью, изменяется и *достоинство современности*. Она все более привлекает новизной и разнообразием. Идея новизны звучит в названии одного из литературных жанров, с которого начинается Возрождение, — *новелла*.

Жанр короткого рассказа существовал и ранее, но с наступлением Ренессанса он резко меняет свой речевой облик. В Средние

века составляли сборники поучительных историй, переложенных на язык культуры — на латынь: притчи, примеры, истории о деяниях. Там цель рассказа все еще была дидактической.

Рассказчик не имел лица, он не говорил, а поучал, наставляя в вечных истинах, требовавших *авторитетного слова*, которое не зависит от того, кем оно в данный момент произносится. Безличность персонажей соответствовала повествовательной безличности рассказчика.

Ренессансная новелла заговорила на национальном языке. Родное слово, прежде устное, фольклорное, теперь обрело формы литературной речи, из единственного хранителя памяти превращалось в предмет изображения. Новая повествовательная форма окрашивалась *характерной речью рассказывающего*.

Боккаччо как будто подслушал истории, которые происходили и пересказывались на улицах итальянских городов: Флоренции, где он родился и прожил большую часть жизни, Неаполя, где прошла его юность, — и соединил их в своем сборнике с другими историями — с теми, что сохранила память культуры со времен Античности. Античное смешалось с сегодняшним, возрождаясь в этом соединении. Иначе и не могло быть в эпоху Возрождения.

Новелла родилась, когда у рассказа появился автор, когда *рассказывающий человек* стал непременным участником повествования, когда он сам сделался персонажем, то есть предметом внимания и интереса. Новеллы складываются в сборники, воспроизводящие саму ситуацию рассказывания. Первым и величайшим сборником ренессансных новелл стал «Декамерон».

Сборник «Декамерон» не свод неизвестно кем и когда рассказанных новелл, а книга. У нее есть автор — Джованни Боккаччо. У каждой новеллы есть рассказчик.

Книга — автор — рассказчик — так составилась ряд понятий, отмечающих новизну «Декамерона» на фоне сборников средневековых новелл, случайных, анонимных, безличных.

НОВЕЛЛА (от итал. *novella* — новость) представляет собой малую повествовательную форму. Еще о ней говорят как о *малом эпосе*, поскольку новелла — рассказ о событии. Новелла стремилась подавать любой сюжет как новость: обновить известное, узнать сегодняшнее.



Ренессансная новелла делает устное слово предметом литературного изображения. **Джованни Боккаччо** (1313–1375), великий современник и друг Петрарки, создал образ *рассказывающего человека*. Новеллистическое слово рождалось с *установкой на устную речь*, на ее воспроизведение литературными (то есть письменными) средствами.

Всего рассказчиков десять: семь молодых женщин и трое юношей, сошедшихся вместе в досточтимом храме Санта Мария Новелла, что во Флоренции, в годину великого бедствия (1348), поразившего всю Европу чумой — «черной смертью».

Составившееся благородное общество решает на время оставить город и укрыться на одной из близ расположенных вилл, чтобы избежать печального зрелища смерти, а быть может, и ее самой, забывшись в пристойных развлечениях, танцах, играх. Ежедневно каждый рассказывает одну новеллу, а всего дней — десять. Следовательно, общее число новелл — сто.

Книга названа по числу дней — «Декамерон», или, если перевести название с греческого языка, «Десятоднев». Книга с подобным названием существовала в средневековой Европе и была широкочитаемой — «Шестоднев»: история сотворения мира и человека Богом, занявшая, согласно Библии, именно

такой срок — шесть дней. Она была популярным изложением христианской версии устройства мироздания, направленной против любого философского и еретического умствования.

Все десять рассказчиков носят условные, однако значимые для Боккаччо имена, приближающие персонажей к автору, придающие им личный оттенок. Большинство имен, включая рассу-

дительную Пампинею и весельчака Дионео, уже использовались Боккаччо в ранних произведениях. Фьямметта — имя, которым он обозначал собственную возлюбленную. Рассказчики представлены в авторском вступлении к первому дню, принадлежащему той сюжетной части книги, которую обычно именуют «рамой». Если принять эту метафору, то надо сказать, что «рама» пластично охватывает не только сам сборник, но и переходит на каждую его отдельную часть, поскольку в момент передачи слова перед нашими глазами всякий раз возникает все общество: «...дамы иной раз немного краснели, иной смеялись...» (II, 2)¹. Порой звучат оценивающие реплики, а затем тот, кто председательствует в этот день, назначает следующего рассказчика.

Вольно или невольно, названием **«Декамерон»** Боккаччо бросил вызов, пообещав **сотворение нового мира и нового человека**. Столь важное дело должно совершиться в процессе рассказывания, *облеченное словом*. У Боккаччо, как и в Библии, «вначале было слово...». Только здесь не Божественное слово, а принадлежащее *рассказывающему человеку*.

¹ На русском языке равноправно сосуществуют и переиздаются два перевода «Декамерона». В данном случае за основу был принят перевод А. Н. Веселовского. Все цитаты, приводящиеся по переводу Н. М. Любимова, оговариваются особо.

Пампинейя, будучи избранной королевой первого дня, задает нравственный тон, а Дионео, с общего согласия, получает право заключительной новеллы каждого дня как человек, умеющий развеселить уставшее от рассуждений «общество... какой-нибудь смехотворной новеллой» (I, 10). Впрочем, не все новеллы Дионео «смехотворны». По его положению последнего рассказчика Дионео доверена и финальная новелла

всего сборника — о добродетельной Гризельде, которая произвела столь сильное впечатление на Петрарку, что он переложил ее на латинский язык. Все новеллы последнего дня исполнены особой важности и достоинства, ибо повествуют «о тех, которые совершили нечто щедрое или великодушное в делах любви или в иных». Впрочем, эта тема так или иначе проходит через весь сборник, присутствует в нем и организует его.

Не вина Боккаччо, если его книга лучше всего помнится историями забавными, а быть может, и фривольными, составившими ей репутацию в веках. По крайней мере, треть всех новелл повествует о событиях серьезных, трогательных и порой драматичных. Подобно своим рассказчикам, автор — Боккаччо — хотел бы удержать равновесие, развлекая и поучая, повествуя о людях, каковы они есть и какими должны быть.

Идея посвящать каждый день какой-то достаточно вольно установленной теме возникла не сразу. Ее высказала избранная королевой второго дня Филомена, определившая, что все будут рассуждать «о тех, кто после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг благополучной цели». С этого момента стало принято определять сюжетное задание на весь день. Оно, правда, формулируется самым общим образом, а иногда прямо допускает, как в девятый день, чтобы каждый рассказывал, «о чем угодно и что более ему нравится». Таким образом, девятый день композиционно симметричен дню первому и подтверждает, что если и есть какой-то главенствующий сюжетный принцип, то это *принцип свободы выбора*, предоставленный рассказчикам. Он заявлен в начале и подтвержден в конце сборника. За пределами этой кольцевой композиции оставлен лишь последний день, выступающий финалом, итогом, моралью ко всей книге.

Это не единственный, впрочем, целиком серьезный день. День четвертый — «о тех, чья любовь имела несчастный ис-

Рассказчики имеют имена, но еще почти не имеют характеров. Все они более или менее на одно лицо — юное, прекрасное, исполненное учтивости и благородства. Серьезность Пампинейи и веселость Дионео — это даже не столько черты их личности, сколько крайние оттенки общего настроения тех, кто бежал от чумы, чтобы не отказывать себе в удовольствии, но и не переступать в нем разумной грани.

ход». Он вклинивается, одновременно превращаясь в центр композиционной симметрии, между вторым и третьим, пятым и шестым днями, посвященными торжеству удачи и счастья человека. Что же касается седьмого и восьмого дней, то они наиболее проказливы и остроумны: «...о шутках, которые, из-за любви либо во свое спасение, жены проделывают над своими мужьями...», «о шутках, которые ежедневно проделывают друг над другом: женщина над мужчиной, или мужчина над женщиной, либо мужчина над мужчиной».

Любопытно и едва ли случайно, что в *шестой день*, день сотворения человека по Библии, у Боккаччо главным героем становится слово: «...говорится о тех, кто, будучи задет каким-нибудь острым словом, отплатил за то либо скорым ответом и находчивостью избежал урона, опасности или обиды».

Новый человек рождается говорящим, рассказывающим и способным постоять за себя словом. Новый повествовательный жанр не с безличностью эпоса, а во всей непосредственности увиденного, услышанного, запомнившегося сохраняет и передает события, способные быть предметом всеобщего интереса. Они различны, но есть и главный центр притяжения — *любовь*. Она правит сюжетом в «Декамероне», о ней рассказывают более всего, о ней спорят.

«Декамерон» — книга, **рассказывающая о любящем человеке**, о том, что человек способен совершать под воздействием этого чувства, каким оно делает его.

Пожалуй, самая показательная в этом отношении новелла та, которой открывается пятый день. Ее герой носит не имя, а прозвище — Чимоне, то есть «скотина», звероподобный человек. Таков он и есть: «...ни усилиями учителя, ни ласками и побоями отца, ни чьей-либо дру-

гой какой ссорой невозможно было вбить ему в голову ни азбуки, ни нравов, и он отличался грубым и неблагозвучным голосом и манерами, более приличными скоту, чем человеку...»

Но вот Чимоне увидел прекрасную девушку и полюбил ее. Что за этим последовало?

Во-первых, он попросил отца дать ему такие же платья и убранство, в каких ходили и его братья, что тот и сделал с удовольствием. Затем, вращаясь среди достойных юношей и услышав о нравах, которые подобает иметь людям благородным и особенно влюбленным, к величайшему изумлению всех, в короткое время не только обучился грамоте, но и стал наидостойнейшим среди философствующих.

Любовь открывает путь к достоинству, благородству и даже к образованности, тем самым уже непосредственно воплощая

гуманистическую программу. Любовь делает Чимоне *деятельным*, ибо заставляет бороться за нее, поскольку полюбившаяся девушка просватана за другого. Правда, деятельность ради любви, хотя и выглядит героической, приходит в прямое противоречие с законом и справедливостью. Чимоне снаряжает корабль, чтобы силой похитить возлюбленную (которая пока что вовсе не стремится быть похищенной), проливает немало крови и, наконец, едва не погибнув, в результате заговора добывается желаемого: он и его сообщник «женились на тех дамах и, справив великий пир, весело наслаждались своей добычей».

Таков счастливый финал. Счастливый? Рассказчиками он не обсуждается. И все-таки вызывает вопросы. Допустим, мы поверили автору, что любовь проливает в душу человека свет жизни, дает ему силу действовать, но всегда ли в соответствии с понятиями нравственности и справедливости? Любовь делает человека деятельным, но далеко не идеальным, поскольку он действует в том мире, каков он есть, следуя его привычкам и установлениям. Она лишь оставляет надежду, что в ее присутствии мир и человек будут становиться лучше, нравственнее, просвещеннее. Однако пока что рассказчики знают: «В нашем городе... царит обман, а не любовь и верность...» (III, 3; перевод Н. Любимова).

Что собой представляет новелла у Боккаччо, как она рассказывается?

Отвечая на этот вопрос, обычно вспоминают о девятой новелле пятого дня. Федерико дель Альбериги питает любовь к монне Джованне, оставшейся богатой вдовой с малолетним сыном. Именно сыну отец завещал огромное состояние, но в случае его смерти оно должно перейти к матери (все эти подробности сыграют свою сюжетную роль). Федерико растрчивает все, что у него было, на празднества и подарки в честь любимой дамы, так и не завоевав ее признательности. У него остается единственная драгоценность — его прекрасный сокол.

Этого сокола очень полюбил и сын Джованны, который решается попросить его, лишь когда опасно заболевает. Мать, исполняя желание больного сына, вместе с подругой отправляется к Федерико, застав его врасплох, ибо в своей теперешней нищете ему нечем их даже угостить. Сокол — последний знак благополучия и достоинства (символ дворянского быта, чести), но служанке приказано посадить его на вертел. После поданного на стол угощения дама решается высказать свою запоздалую просьбу. Услышав о содеянном Федерико, Джованна «на первых порах упрекнула его за то, что он заколол такого сокола,

чтобы угостить им женщину, а затем стала восхвалять про себя его великодушие, которое не в силах была умалить бедность».

Сокола уже не вернуть, как, оказывается, и не помочь больному ребенку, который умирает. Однако то, что не смогли сделать подарки и празднества, совершил сокол: дама полюбила великодушного поклонника и спустя приличествующее время вышла за него замуж, принесла немалое приданое. Так драматически состоялась благополучная развязка.

Сокол — хороший метафорический образ жанра новеллы, но, как и всякая метафора, он противится буквальному прочтению. Иногда роль сюжетного ключа выполняет остроумная и вовремя сказанная фраза. Новелла, как и анекдот, должна иметь неожиданное завершение, замыкающее сюжет таким образом, чтобы развязка позволила как бы единым взглядом заново охватить все происходящее, представив его в новом свете. Степень неожиданности и замкнутости различна в новеллах Боккаччо.

Новеллистический сюжет предполагает замкнутость, но он совсем не обязательно ограничивает сюжетное пространство единственным эпизодом, напротив, он все более начинает тяготеть к тому, чтобы дать перспективу отношений, наметить судьбу человека. «Сокол» у Боккаччо взлетает там, где средневековые повествовательные формы предполагали *мораль*.

В некоторых новеллах обилие повествовательного материала, множество эпизодов выводит их на тот жанровый предел, на котором они уже предстают «зародышем романа» или беглым изложением романного сценария (подобно предваряющим их собственное содержание кратким аннотациям).

Ренессансный роман рождается позже новеллы. Ей следует и ей родствен. Он также берет за исходную точку в оценке событий современность, настраивает свое звучание на разговорное слово.

Отсюда выводят **закон новеллистического сюжета: у каждой новеллы должен быть свой сокол**, то есть та деталь, вокруг которой сосредоточено действие.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- *Ренессансная новелла:*
книга
автор
рассказчик

современность
сюжетная рама
«теория сокола»

?! Вопросы и задания

- Как в самом названии жанра «новелла» сказывается ее отличие от старых форм эпоса, от предания?
 - Что отличает ренессансную новеллу от малых повествовательных форм Средневековья?
 - Ренессансная новелла — письменный или устный жанр? Каким образом она связана с устным словом?
 - Что обеспечивает цельность сборнику «Декамерон» и превращает его в книгу?
 - Какое значение имеет тема любви и является ли она единственной в «Декамероне»?
 - В какой степени «теория сокола» объясняет жанр новеллы у Боккаччо?
 - Применима ли она ко всем новеллам сборника?
-

Что прочитать?

Шкловский В. На пути создания характера как нового единства // Шкловский В. Повести о прозе. — Т. 1. — М., 1966.

Ауэрбах Э. Брат Альберт // Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М., 1976.

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

Д. Ж. БОККАЧЧО

Декамерон

Перевод А. Н. Веселовского

● Введение

Соболезновать удрученным — человеческое свойство, и хотя пристало всякому, мы особенно ожидаем его от тех, которые сами нуждались в утешении и находили его в других. Если кто-либо ощущал в нем потребность и оно было ему отрадno и приносило удовольствие, я — из числа таковых. С моей ранней молодости и по сию пору я был воспламенен через меру высокою, благородною любовью, более, чем, казалось бы, приличествовало моему низменному положению — если я хотел о том

рассказать; и хотя знающие люди, до сведения которых это доходило, хвалили и ценили меня за то, тем не менее любовь заставила меня претерпевать многое, не от жестокости любимой женщины, а от излишней горячности духа, воспитанной неупорядоченным желанием, которое, не удовлетворяясь возможной целью, нередко приносило мне больше горя, чем бы следовало. В таком-то горе веселые беседы и посильные утешения друга доставили мне столько пользы, что, по моему твердому убеждению, они одни и причиной тому, что я не умер. Но по благоусмотрению того, который, будучи сам бесконечен, поставил непреложным законом всему существу иметь конец, моя любовь, — горячая паче других, которую не в состоянии была повредить или поколебать никакая сила намерения, ни совет, ни страх явного стыда, ни могущая последовать опасность, — с течением времени сама собою настолько ослабела, что теперь оставила в моей душе лишь то удовольствие, которое она обыкновенно приносит людям, не пускающимся слишком далеко в ее мрачные волны. Насколько прежде она была тягостной, настолько теперь, с удалением страданий, я ощущаю ее как нечто приятное. Но с прекращением страданий не удалась память о благодеяниях, оказанных мне теми, которые, по своему расположению ко мне, печалились о моих невзгодах; и я думаю, память эта исчезнет разве со смертью. А так как, по моему мнению, благодарность заслуживает, между всеми другими добродетелями, особой хвалы, а противоположное ей — порицания, я, дабы не показаться неблагодарным, решился теперь, когда я могу считать себя свободным, в возврат того, что сам получил, по мере возможности уготовить некое облегчение, если не тем, кто мне помог (они по своему разуму и счастью, может быть, в том и не нуждаются), то, по крайней мере, имеющим в нем потребу. И хотя моя поддержка или, сказать лучше, утешение окажется слабым для нуждающихся, тем не менее мне кажется, что с ним надлежит особливо обращаться туда, где больше чувствуется в нем необходимость, потому что там оно и пользы принесет больше, и будет более оценено. А кто станет отрицать, что такого рода утешение, каково бы оно ни было, приличнее предлагать престестным дамам, чем мужчинам? Они от страха и стыда таят в нежной груди любовное пламя, а что оно сильнее явного, про то знают все, кто его испытал; к тому же, связанные волею, капризами, приказаниями отцов, матерей, братьев и мужей, они большую часть времени проводят в тесной замкнутости своих покоев и, сидя почти без дела, желая и не желая в одно и то же время, питают различные мысли, которые не могут же быть все-

гда веселыми. Если эти мысли наведут на них порой грустное расположение духа, вызванное страстным желанием, оно, к великому огорчению, останется при них, если не удалят его новые разговоры; не говоря уже о том, что женщины менее выносили, чем мужчины. Всего этого не случается с влюбленными мужчинами, как то легко усмотреть. Если их постигнет грусть или удручение мысли, у них много средств облегчить его и обойтись, ибо, по желанию, они могут гулять, слышать и видеть многое, охотиться за птицей и зверем, ловить рыбу, ездить верхом, играть или торговать. Каждое из этих занятий может привлечь к себе душу, всецело или отчасти, устранив от нее грустные мысли, по крайней мере, на известное время, после чего, так или иначе, либо наступает утешение, либо умалется печаль. Вот почему, желая отчасти исправить несправедливость фортуны, именно там поскупившейся на поддержку, где меньше было силы, — как то мы видим у слабых женщин, — я намерен сообщить на помощь и развлечение любящих (ибо остальные удовлетворяются иглой, веретеном и мотовилом) сто новелл, или, как мы их назовем, басен, притч и историй, рассказанных в течение десяти дней в обществе семи дам и трех молодых людей в губительную пору прошлой чумы, и несколько песенок, спетых этими дамами для своего удовольствия. В этих новеллах встретятся забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествия, приключившиеся как в новейшие, так и в древние времена. Читая их, дамы, в одно и то же время, получают и удовольствие от рассказанных в них забавных приключений, и полезный совет, поскольку они узнают, чего им следует избегать и к чему стремиться. Я думаю, что и то и другое обойдется не без умаления скуки; если, даст Бог, именно так и случится, да возблагодарят они Амура, который, освободив меня от своих уз, дал мне возможность послужить их удовольствию.

● День первый

Начинается первый день Декамерона, в котором после того, как автор рассказал, по какому поводу собрались и беседовали выступающие впоследствии лица, под председательством Пампинеи, рассуждают о чем кому заблагорассудится.

Всякий раз, прелестные дамы, как я, размыслив, подумаю, насколько вы от природы сострадательны, я прихожу к убеждению, что вступление к этому труду покажется вам тягостным и

грустным, ибо таким именно является начертанное в челе его печальное воспоминание о прошлой чумной смертности, скорбной для всех, кто ее видел или другим способом познал. Я не хочу этим отвратить вас от дальнейшего чтения, как будто и далее вам предстоит идти среди стенаний и слез: ужасное начало будет вам тем же, чем для путников неприступная, крутая гора, за которой лежит прекрасная, чудная поляна, тем более нравящаяся им, чем более было труда при восхождении и спуске. Как за крайнюю радость следует печаль, как бедствия кончаются с наступлением веселья, — за краткой грустью (говорю: краткой, ибо она содержится в немногих словах) последуют вскоре утеха и удовольствие, которые я вам наперед обещал и которых, после такого начала, никто бы и не ожидал, если бы его не предупредили. Сказать правду: если бы я мог достойным образом повести вас к желаемой мною цели иным путем, а не столь крутою тропой, я охотно так бы сделал; но так как нельзя было, не касаясь того воспоминания, объяснить причину, почему именно приключились события, о которых вы прочтете далее, я принимаюсь писать, как бы побужденный необходимостью.

Итак, скажу, что со времени благотворного вочеловечения Сына Божия минуло 1348 лет, когда славную Флоренцию, прекраснейший из всех итальянских городов, постигла смертоносная чума, которая, под влиянием ли небесных светил или по нашим грехам посланная праведным гневом Божиим на смертных, за несколько лет перед тем открылась в областях востока и, лишив их бесчисленного количества жителей, безостановочно двигаясь с места на место, дошла, разрастаясь плачевно, и до запада. Не помогали против нее ни мудрость, ни предусмотрительность человека, в силу которых город был очищен от нечистот людьми, нарочно для того назначенными, запрещено ввозить больных, издано множество наставлений о сохранении здоровья. Не помогали и умиленные моления, не однажды повторявшиеся, устроенные благочестивыми людьми, в процессиях или другим способом. Приблизительно к началу весны означенного года болезнь начала проявлять свое плачевное действие страшным и чудным образом. Не так, как на востоке, где кровотечение из носа было явным знамением неминуемой смерти, — здесь в начале болезни у мужчин и женщин показывались в пахах или под мышками какие-то опухоли, разраставшиеся до величины обыкновенного яблока или яйца, одни более, другие менее: народ называл их *gavoccioli* (чумными бубонами); в короткое время эта смертельная опухоль распространялась от указанных частей тела

безразлично и на другие, а затем признак указанного недуга изменялся в черные и багровые пятна, появлявшиеся у многих на руках и бедрах и на всех частях тела, у иных большие и редкие, у других мелкие и частые. <...>

● День пятый

Новелла девятая

Федериго дельи Альбериги любит, но не любим, расточает на ухаживание все свое состояние, а у него остается всего один сокол, которого, за неимением ничего иного, он подает на обед своей даме, пришедшей его навестить; узнав об этом, она изменяет свои чувства к нему, выходит за него замуж и делает его богатым человеком.

Уже смолкла Филомена, когда королева, увидев, что рассказывать более некому, за исключением Дионео в силу его льготы, весело сказала: Теперь мне предстоит рассказывать, и я, дорогие дамы, охотно исполню это в новелле, отчасти похожей на предыдущую, и не для того только, чтобы вы познали, какую силу имеет ваша красота над благородными сердцами, но дабы вы уразумели, что вам самим надлежит, где следует, быть подательницами ваших наград, не всегда предоставляя руководство судьбе, которая расточает их не благоразумно, а, как бывает в большинстве случаев, несоразмерно.

Итак, вы должны знать, что жил, а, может быть, еще и живет в нашем городе Коппо ди Боргезе Доменики, человек уважаемый и с большим влиянием в наши дни и за свои нравы и доблести, более чем по своей благородной крови, весьма почтенный и достойный вечной славы; когда он был уже в преклонных летах, он часто любил рассказывать своим соседям и другим о прошлых делах, а делал он это лучше и связнее и с большею памятью и красноречием, чем то удавалось кому другому.

В числе прочих прекрасных повестей он часто рассказывал, что во Флоренции проживал когда-то молодой человек, сын мессера Филиппо Альбериги, по имени Федериго, который в делах войны и в отношении благовоспитанности считался выше всех других юношей Тосканы. Как то бывает с большинством благородных людей, он влюбился в одну знатную даму, по имени монну Джованну, считавшуюся в свое время одной из самых красивых и приятных женщин, какие только были во Флоренции; и дабы заслужить ее любовь, являлся на турнирах и воен-

ных играх, давал празднества, делал подарки и расточал свое состояние без всякого удержу; но она, не менее честная, чем красивая, не обращала внимания ни на то, что делалось ради нее, ни на того, кто это делал. Итак, когда Федериго тратился свыше своих средств, ничего не выгадывая, вышло, как тому легко случиться, что богатство иссякло, он очутился бедняком, и у него не осталось ничего, кроме маленького поместья, доходом с которого он едва жил, да еще сокола, но сокола из лучших в мире. Вот почему, влюбленный более чем когда-либо, видя, что не может существовать в городе так, как бы ему хотелось, он отправился в Кампи, где находилась его усадьба; здесь, когда представлялась возможность, он охотился на птиц и, не прибегая к помощи других, терпеливо переносил свою бедность.

Когда Федериго уже дошел до последней крайности, случилось в один прекрасный день, что муж монны Джьованны заболел и, видя себя приближающимся к смерти, сделал завешание. Будучи богатейшим человеком, он назначил в нем своим наследником сына, уже подростка, затем определил, чтобы монна Джьованна, которую он очень любил, наследовала сыну, если бы случилось, что тот умрет, не оставив законного потомства; а сам скончался. Оставшись вдовою, монна Джьованна, по обычаю наших дам, ездила с своим сыном на лето в деревню, в одно свое поместье, в очень близком соседстве от Федериго, вследствие чего вышло, что тот мальчик начал сблизиться с Федериго, забавляясь птицами и собаками; не раз он видел, как летает сокол Федериго, он сильно ему приглянулся, и у него явилось большое желание приобрести его, но попросить о том он не решался, зная, как он был дорог хозяину.

Так было дело, когда случайно мальчик заболел; это страшно опечалило мать, ибо он у нее был один, и она любила его, как только можно было любить. Проводя около него целые дни, она не переставала утешать его и часто спрашивала, нет ли чего-нибудь, что бы он пожелал, и просила сказать ей о том, ибо, если только возможно то достать, она наверно устроит, что оно у него будет. Мальчик, часто слышавший такие предложения, сказал: «Матушка, если вы устроите, что у меня будет сокол Федериго, я уверен, что скоро выздоровлю». Мать, услышав это, несколько задумалась и начала соображать, как ей поступить. Она знала, что Федериго долго любил ее и никогда не получил от нее даже взгляда, вот почему она сказала себе: «Как пошлю я или пойду просить у него этого сокола, который, судя по тому, что я слышала, лучше из всех, когда-либо летавших, да, кроме того, его и содержит? Как буду я

так груба, чтобы у порядочного человека, у которого не осталось никакой иной утехи, захотеть отнять именно ее?» Остановленная такою мыслью, хотя и вполне уверенная в том, что получила бы сокола, если бы попросила, не зная, что сказать, она не отвечала сыну и при том и осталась. Наконец, любовь к сыну так превозмогла ее, что она решилась удовлетворить его и, что бы там ни случилось, не посылать, а пойти за ним самой и принести, и она ответила ему: «Утешься, сынок мой, и постарайся поскорее выздороветь, ибо я обещаю тебе, что первой моей заботой завтра утром будет пойти за ним, и я принесу его тебе». У обрадованного этим мальчика в тот же день обнаружилось некоторое улучшение.

На следующее утро монна Джованна, в сопровождении одной женщины, как бы гуляя, направилась к маленькому домику Федериги и велела вызвать его. Так как время тогда не благоприятствовало охоте, да он не ходил на нее и в прошлые дни, он был в своем огороде, занимаясь кое-какой работой. Услыхав, что монна Джованна спрашивает его у дверей, страшно изумленный и обрадованный, он побежал туда. Та, увидя его приближающимся, встала навстречу ему с женственной приветливостью и, когда Федериги почтительно приветствовал ее, сказала: «Здравствуй, Федериги». И она продолжала: «Я пришла вознаградить тебя за те убытки, которые ты понес из-за меня, когда любил меня более, чем тебе следовало; и награда будет такая: я намерена вместе с этой моей спутницей пообедать у тебя сегодня по-домашнему». На что Федериги скромно ответил: «Мадонна, я не помню, чтобы получил от вас какой-либо ущерб, напротив, столько блага, что если я когда-либо чего стоил, то случилось это благодаря вашим достоинствам и той любви, которую я к вам питал, и я уверяю вас, ваше любезное посещение мне гораздо дороже, чем если бы я вновь получил возможность тратить столько, сколько я прежде потратил, хотя вы и пришли в гости к бедняку». Сказав это, он, смущенный, принял ее в своем доме, а оттуда повел ее в сад и там, не имея никого, кто бы мог доставить ей общество, сказал: «Мадонна, так как здесь нет никого, то эта добрая женщина, жена того работника, побудет с вами, пока я пойду и велю накрыть на стол».

Несмотря на то, что бедность его была крайняя, он никогда не сознавал, как бы то следовало, что без всякой меры расточил свои богатства; но в это утро, не находя ничего, чем бы мог учествовать свою даму, из-за любви к которой он прежде чествовал бесконечное множество людей, он пришел к сознанию всего; безмерно тревожась, проклиная судьбу, вне себя, он метался туда и сюда, не

находя ни денег, ни вещей, которые можно было бы заложить; но так как час был поздний и велико желание чем-нибудь угостить благородную даму, а он не хотел обращаться не то что к кому другому, но даже к своему работнику, ему бросился в глаза его дорогой сокол, которого он увидал в своей комнатке сидящим на насесте; вследствие чего, не долго думая, он взял его и, найдя его жирным, счел его достойной снедью для такой дамы. Итак, не раздумывая более, он свернул ему шею и велел своей служанке посадить его тотчас же, ошипанного и приготовленного, на вертел и старательно изжарить; накрыв стол самыми белыми скатертями, которых у него еще осталось несколько, он с веселым лицом вернулся к даме в сад и сказал, что обед, какой только он был в состоянии устроить для нее, готов. Та, встав с своей спутницей, пошла к столу; не зная, что они едят, они вместе с Федеригио, который радушно угощал их, съели прекрасного сокола.

Когда убрали со стола и они провели с ним некоторое время в приятной беседе, монне Джьованне показалось, что наступило время сказать ему, зачем она пришла, и, ласково обратившись к нему, она начала говорить: «Федеригио, если ты помнишь свое прошлое и мое честное отношение к тебе, которое ты, быть может, принимал за жестокость и резкость, то, я не сомневаюсь, ты изумишься моей самонадеянностью, узнав причину, по которой главным образом я пришла сюда. Если бы теперь или когда-либо у тебя были дети и ты познал через них, как велика бывает сила любви, которую к ним питают, я уверена, ты отчасти извинил бы меня. Но у тебя их нет, а я, у которой есть ребенок, не могу избежать закона, общего всем матерям; и вот, повинуясь его власти, мне приходится, несмотря на мое нежелание и против всякого приличия и пристойности, попросить у тебя дара, который, я знаю, тебе чрезвычайно дорог, и не без причины, потому что твоя жалкая доля не оставила тебе никакого другого удовольствия, никакого развлечения, никакой утехи; и этот дар — твой сокол, которым так восхитился мой мальчик, что, если я не принесу его ему, боюсь, что его болезнь настолько ухудшится, что последует нечто, вследствие чего я его утрачу. Потому прошу тебя, не во имя любви, которую ты ко мне питаешь и которая ни к чему тебя не обязывает, а во имя твоего благородства, которое ты своею щедростью проявил более, чем кто-либо другой, подарить его мне, дабы я могла сказать, что этим даром я сохранила жизнь своему сыну и тем обязана тебе навеки».

Когда Федеригио услышал, о чем просила его дама, и понял, что он не может услужить ей, потому что подал ей сокола за

обедом, принялся в ее присутствии плакать, прежде чем был в состоянии что-либо ответить. Дама на первых порах вообразила, что происходит это скорее от горя, что ему придется расстаться с дорогим соколом, чем от какой-либо другой причины, и чуть не сказала, что отказывается от него, но, воздержавшись, обождала, чтобы за плачем последовал ответ Федериги, который начал так: «Мадонна, с тех пор как по милости Божией я обратил на вас свою любовь, судьба представлялась мне во многих случаях враждебной, и я сетовал на нее, но все это было легко в сравнении с тем, что она учинила мне теперь, почему я никогда не примирюсь с ней, когда подумаю, что вы явились в мою бедную хижину, куда, пока она была богатой, вы не удостоивали входить; что вы просите у меня небольшого дара, а судьба так устроила, что я не могу предложить вам его; почему, об этом я скажу вам вкратце. Когда я услышал, что вы снизошли прийти пообедать со мною, я, принимая во внимание ваши высокие достоинства и доблесть, счел приличным и подобающим учествовать вас, по возможности, более дорогим блюдом, чем какими вообще чествуют других; потому я вспомнил о соколе, которого вы у меня просите, о его качествах, и счел его достойной для вас пищей, и сегодня утром он был подан вам изжаренным на блюде; я полагал, что достойно им распорядился; узнав теперь, что вы желали его иметь в другом виде, я так печалюсь невозможностью услужить вам, что, кажется мне, никогда не буду иметь покоя». Так сказав, он велел, в доказательство всего этого, бросить перед ней перья и ноги и клюв сокола.

Когда дама увидела и услышала это, на первых порах упрекнула его за то, что он заколол такого сокола, чтобы угостить им женщину, а затем стала восхвалять про себя его великодушие, которое не в силах была умалить бедность. Затем, утратив надежду получить сокола, а вследствие этого полная сомнений относительно здоровья ребенка, она, печально расставшись, вернулась к сыну, который, вследствие ли горя, что не мог получить сокола, или привела его к тому болезнь, по прошествии немногих дней скончался, к величайшей скорби матери. Пробыв некоторое время в слезах и горести, она, оставшаяся богачихой и еще молодой, несколько раз была побуждаема братьями снова выйти замуж. Хотя она того и не желала, но, видя, что к ней пристают, вспомнила о доблести Федериги и о его последней щедрости, когда он заколол, чтобы учествовать ее, такого сокола, и сказала братьям: «Если б вы на то согласились, я охотно осталась бы так, как есть: но если уж вам угодно, чтобы я вышла замуж, я по чести не изберу никого другого, кроме Федериги дельи Альбери-

ги». На это братья ответили, глумясь над ней: «Глупая, что ты говоришь, как хочешь ты выйти за человека, у которого нет ничего на свете?» А она на это им в ответ: «Братцы мои, я отлично знаю, что все так, как вы говорите, но я предпочитаю мужчине, нуждающегося в богатстве, богатству, нуждающемуся в мужчине». Братья, узнав о ее решении и зная доблести Федериги, хотя он был и беден, выдали ее за него со всем ее богатством, как она того желала. Получив в жены такую женщину, которую он любил, став, кроме того, богачом и лучшим, чем прежде, хозяином, он в радости и веселии провел с ней остаток своих дней.

?! Вопросы и задания

- Можно ли доверять историческим подробностям, именам, когда их сообщает Боккаччо?
- Что такое «двойная истина» и как она сказывается в нравственной оценке происходящего?
- В каком смысле к «Декамерону» может быть отнесено понятие «человеческая комедия»?
- Можно ли сказать, что «Декамерон» — книга о любящем человеке? И всегда ли любовь сопутствует человеческому достоинству?
- В чем и как проявляет себя гуманистическая природа творчества Боккаччо?

Темы докладов и сочинений

Ренессансная новелла — малый эпос Нового времени.

Устное слово в литературном жанре: автор — рассказчик — слушатель.

Можно ли сказать, что ситуация в «Декамероне» — это пир во время чумы?

Кто он — любящий человек?

● «Гаргантюа и Пантагрюэль»: дорога, уводящая из Утопии

Черты повествовательной новизны выступают в романе еще отчетливее, чем в новелле, отличая его от старого эпоса. Характерными, или, как говорит Бахтин, «конститутивными» чертами эпопеи

(то есть героического эпоса) можно считать три. Во-первых, ее предметом «служит национальное эпическое прошлое». Во-вторых, «источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел)...» И наконец, третье: «...эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и слушателей), абсолютной эпической дистанцией»¹. Абсолютной, ибо старый эпос не знает движущегося времени, он знает одно застывшее, неизменное прошлое.

Старый эпос представлял собой *авторитетное слово*, не допускающее сомнения как в истинности происходящего, так и в его исходе. Роман представляет собой многоголосый диалог, распадающийся на множество равноправных точек зрения. Герой романа — «говорящий и беседующий человек»².

Первая книга романа Рабле появилась осенью 1532 года и называлась: «Ужасающие и устрашающие деяния и подвиги достославного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого гиганта Гаргантюа. Новое сочинение мэтра Алькофрибаса Назье».

Для любителей простонародного чтения среди этих имен новым было только имя автора, составленное из букв подлинного имени Франсуа Рабле (то есть представляющее его *анаграмму*).

Все остальные знакомы по народным преданиям и книгам, одна из которых появилась на весенней ярмарке в Лионе всего лишь несколькими месяцами ранее и послужила Рабле непосредственным источником. Героем народной книги был Гаргантюа. Рабле написал о его сыне — Пантагрюэле. К отцу он вернется поз-



Книгу **Франсуа Рабле** (ок. 1494–1553) нередко называют первым *романом Нового времени*. Во всяком случае, книга Рабле послужила поводом для создания самой убедительной на сегодняшний день **теории романа** в исследовании М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (первое изд. 1965).

В романе все иначе, вплоть до полной противоположности. **Роман** — воплощение не безличного, а *личного* начала, сказывающегося и в том, что у него есть автор, и в том, что его герой не обобщенный образ родовой силы, а в большей или меньшей мере *индивидуальность*. Новый роман волен выбирать предметом своего изображения любое время, но, о чем бы он ни повествовал, в нем звучит голос *современности*.

АНАГРАММА — слово, составленное из букв, входящих в состав другого слова.

¹ Бахтин М. М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 456.

² Там же. — С. 467.

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ МОТИВ — важнейший в сюжете романа, сосредоточенного не только на том, что совершает герой, но и на том, что он собой представляет. Внешний, событийный план действия дополняется внутренним — *формированием личности*. Этот мотив подсказан гуманистическим опытом эпохи.

же (в 1534), после успеха своей первой по времени создания книги, которая будет второй в окончательном плане его романа, состоявшего из пяти книг.

Рабле пишет прозой и нагружает сюжет историей не только подвигов, но и *воспитания героя*.

Гуманизм, *studia humanitatis*, имеет в своей основе изменение образовательной программы. Знание освобождает разум, оно создает свободного человека. Церковь противится этому. Как это происходит, Рабле знал по собственному опыту, ибо с 1510 года воспитывался во францисканском монастыре. Его увлечение античной, в особенности греческой, классикой приводит к конфликту. Его келью обыскивают, у него конфискуют книги. В 1525 году он переходит к доминиканцам, где беспрепятственно занимается естествознанием и медициной. Затем отправляется в Париж, в Монпелье для продолжения образования. В 1530 году он слагает с себя церковный сан и объявляет собственный медицинский курс, построенный на комментировании древних медицинских авторитетов: Гиппократ и Галена.

Это был краткий период, когда гуманистические идеи не представляли во Франции прямой опасности. Король Франциск I не прекращал вражды с императором Карлом V и был в натянутых отношениях с Римом. Однако скоро в Париже зажжет костры инквизиция. Две первые книги Рабле были осуждены богословами парижского университета — Сорбонны.

Таков исторический фон романа, открывшего свой сюжет для гуманистических идей, с небывалой свободой и многоголосием заговорившего на национальном языке — почти одновременно с тем, как на нем заговорила Библия. Она также *пародийно* присутствует в книге Рабле о Пантагрюэле — как один из ее эпических источников.

ПАРОДИЯ — литературный жанр, построенный на воспроизведении приемов, стиля другого жанра или произведения, но применительно к неподобающему материалу.

В первой же главе романа Рабле родословие героя дается по ветхозаветной формуле:

«...Фариброт родил Хуртали, великого охотника до супов, царствовавшего во времена потопа.

Хуртали родил Немврода.

Немврод родил Атласа, подпиравшего плечами небо, чтобы оно не упало.

Атлас родил Голиафа.

Голиаф родил Эрикса, первого фокусника...»

И так далее, смешивая героев античных и библейских с теми, что созданы фантазией Рабле, пока Грангузье не родит Гаргантюа, а от него не появится грозный Пантагрюэль.

Как и следует пародии, она вполне точно воспроизводит сюжетную основу пародируемого материала. Эпический сюжет предполагает несколько обязательных стадий: чудесное рождение героя, первое проявление его силы, воспитание и, наконец, сами подвиги. Пантагрюэль рождается во время великого бедствия — страшной засухи, длившейся тридцать шесть месяцев, три недели, четыре дня и тринадцать с лишком часов... Эпос любит хронологический размах, но что-то в этом временном обозначении есть настораживающее, особенно когда счет пошел на часы. Какая-то избыточная, пародийная степень точности.

Столь же невероятна и избыточна сила в Пантагрюэле, чье рождение стоило жизни его матери. После того как он позавтракал громадным медведем, его отец Гаргантюа, «полагая, что так недолго и до беды, велел привязать младенца четырьмя железными цепями, а над колыбелью устроить надежный свод». Автор, дорожающий точностью своей хроники, подробно рассказывает о судьбе этих четырех цепей и о том, как от них освободился Пантагрюэль.

Детство кончается, начинаются юные годы — Пантагрюэль отправляется учиться. Как и чему его учат, в этой книге романа не раскрывается подробно. Ясно лишь, что учение не отбивает здравого смысла, доставшегося ему от природы, и Пантагрюэль на всю жизнь задает трепку студенту-лимузинцу, набравшемуся университетской тарабарщины. Сам он, однако, демонстрирует, насколько не трудно овладеть этим искусством: с успехом разрешает давнюю тяжбу — благодаря тому, что выносит приговор на том же бессмысленном судебском наречии, на каком изъясняются истец Лижизад и ответчик Пейвино.

Главные подвиги Пантагрюэля совершаются в ратном деле. Он получает известие о том, что в земли его отца Гаргантюа, короля амавров, вторгся король дипсодов Анарх. Пантагрюэль со своим наставником Эпистемоном и несколькими верными друзьями срочно оставляет Париж, возвращается домой и принимает бой с несметным воинством, среди которого триста великанов в каменных латах и ужаснейший Вурдалак. С ними бьется Пантагрюэль, их повергает и, довершая дело, своим языком накрывает целое войско. Тут конец подвигам и, казалось бы, книге, но неожиданно появляется автор — Алькофрибас, совершивший путешествие во *внутренний мир своего героя*.

Путешествие автора во внутренний мир героя — красноречивая метафора с важными жанровыми последствиями: в ней легко увидеть обещание романа, создаваемого обязательно в присутствии автора (в отличие от безличного эпоса), создаваемого с повышенным вниманием к психологии героя — его *внутреннему миру*. Однако у Рабле психологическая метафора реализуется пока что буквально: автор побывал во рту у своего героя и даже дошел до двух больших городов — Ларинга и Фаринга («вроде Руана и Нанта»), будучи не в силах следовать далее из-за губительного и зловонного испарения, происходящего оттого, что герой наелся чеснока с мясом.

УТОПИЯ — это слово, поставленное в заглавие книги (1517) английским гуманистом **Томасом Мором**, его неологизм. Созданное на основе греческого языка из отрицательной частицы и слова «место» (топос), оно означает некую страну, не имеющую места, то есть нигде не существующую. Это понятие чрезвычайно важно в истории культуры. Им обозначают мечту о справедливом устройстве общества, свойственную той или иной эпохе. Ренессанс с его стремлением утвердить идеал достойного человека был изначально склонен к утопизму.

КАРНАВАЛ — это пир на весь мир, это праздник, когда все переворачивается с ног на голову по закону народной смеховой культуры. О карнавале нам уже приходилось говорить в связи с литературой Средневековья. Однако ни один средневековый жанр не мог соперничать с романом в умении дать цельный образ карнавального мира.

Карнавальное крещение героя

На крик новорожденного его отец Грангузье откликнулся изумленным: «*Ке гран тю а!*», что означало: «Ну и здоровенная же она у тебя!..» Он имел в виду глотку. По этой фразе новорожденного и крестили — Гаргантюа.

Так завершается книга о Пантагрюэле. Задумывал или нет Рабле продолжение, когда начинал свою первую книгу, но оказалось, что она легко может быть продолжена, причем хронологически как вперед, так и назад. Прежде чем продолжать сюжет, Рабле напишет его предысторию, создав книгу, которая будет стоять первой в общем плане повествования, — о Гаргантюа, короле Утопии: «Повесть о преужасной жизни Великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, некогда сочиненная Алькофрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции. Книга, полная пантагрюэлизма».

Книги о Гаргантюа и Пантагрюэле писались по единой сюжетной схеме, воспроизводящей эпическую биографию героя. Тем отчетливее видны изменения. Книга о Пантагрюэле более откровенно пародийна в отношении эпоса. Книга о Гаргантюа в своем начале более *карнавальна*.

Книга открывается праздничным поеданием (не будет преувеличением сказать — пожиранием) требухи и колбас, приготовленных из бычьих кишок, сопровождаемым всеобщим пьянством, разговорами во хмелю и, наконец, рождением Гаргантюа, явившегося на свет не вполне обычным образом и с истошным воплем: «*Лакать! Лакать! Лакать!*»

Рожденный среди разгула плоти, в изобилии нарочито сниженных земных удовольствий, Гаргантюа, однако, совершает первые подвиги не благодаря физической силе, а благодаря силе живого природного ума (глава «Об игрушечных лошадах Гаргантюа»). В этом нет ничего странного: *плоть и смех — две стороны карнавального бытия*. Еще до рождения Гаргантюа плотские радости сменяются главой «Беседа во хме-

лю», где карнавал одухотворяется смеющимся, играющим разговорным словом. В этой главе не назван ни один из беседующих, никому не приписаны реплики. Они следуют сплошным потоком. Они принадлежат самому карнавалу, значит, они принадлежат всем, они принадлежат языку. Речевой поток прерывается рождением Гаргантюа, *явившегося как будто из языковой стихии и естественно ставшего ее носителем*.

В романе о Гаргантюа этап воспитания дан более подробно. Воспитатель Пантагрюэля Эпистемон является неизвестно как и откуда. Воспитателя для Гаргантюа ищут — и не сразу делают правильный выбор. По мере того как герой овладевал курсом латыни и богословия под руководством Тубала Олоферна, а затем магистра Дурако Простофиля, отец Гаргантюа, добряк Грангузье, «стал замечать, что сын его, точно, оказывает большие успехи, что от книг его не оторвешь, но что впрок это ему не идет и что к довершению всего он глупеет, тупеет и час от часу становится рассеянное и бестолковое». Спасение приходит вместе с воспитателем нового типа — Понократом, чей принцип — не подавлять природу воспитуемого, а поощрять ее.

Понократ — основоположник той идеальной системы гуманистического воспитания, программу которой изложит Гаргантюа в письме своему сыну Пантагрюэлю, побуждая его достичь «совершенства не только в добродетели, благонравии и мудрости, но и во всех областях вольного и благородного знания...» (Книга вторая, гл. VIII).

Когда первая и вторая книги романа встали друг за другом в правильном хронологическом порядке, их герои должны были представить развитие гуманистической идеи, демонстрируя плоды нового просвещения. Первым в ряду стоит патриархальный простак и добряк Грангузье, за ним — его сын Гаргантюа. Пантагрюэль рождается в то время, о котором его отец говорит в письме к нему: «...науки восстановлены, возрождены языки... Ныне разбойники, палачи, проходимцы и конюхи более образованны, нежели в мое время доктора наук и проповедники...»

За оптимистической видимостью этой фразы скрыт очень горький смысл: палачи и проходимцы стали куда более образованными, но от этого не перестали быть ни палачами, ни проходимцами. Мир стал просвещеннее, но стал ли он от этого лучше? Рабле пишет в тот момент, когда не только в Италии, но и по всей Европе нарастает разочарование, нет, не в гуманизме, а в возможности его осуществления как жизненной общественной программы. Она все более осознается как утопическая. Утопией Рабле называет страну, где царствует Гаргантюа, патриархальный мир ко-

О второй книге романа

Вторая книга была написана первой, написана с пародийным заданием. Замысел в ней еще не вполне созрел, не вполне определился. Она не столько изображает мир, отпадающий от гуманистического идеала (как это будет в последующих книгах романа — с третьей по пятую), сколько живущий по понятиям старого эпоса, хотя и пародийно переиначенного.

торой ближе гуманистическому идеалу, ибо природная доброта, человечность — более важные для него условия, чем изощренность ума и обширность знаний. Идеал остается в прошлом, а устремленный в будущее герой Пантагрюэль постепенно удаляется от него, теряя с ним связь. Так намечается смысловая перспектива всего романа.

Это совершенно очевидно при сравнении батальных сцен: война с Анархом, которую ведет Пантагрюэль, и война с Пикрохолом, которую ведет Гаргантюа. Пантагрюэль действует по эпическому сценарию, сокрушая врагов с преувеличенно пародийным героизмом. Гаргантюа и в особенности Грангузье делают все, чтобы никого не сокрушать, чтобы прийти к миру и не вести войну.

Грангузье готов сторицей возместить ущерб пекарям Пикрохола, нанесенный его виноградарями. Но не таков Пикрохол, чтобы кончить дело миром, а в особенности же его мудрые советники Фанфарон и Бедокур. Война ведется и описывается не с любовью к подвигам, а с ненавистью к войне. Главный триумф по случаю ее окончания — основание Телемской обители, каковым Грангузье отблагодарил храброго монаха Жана, оборонившего от врагов монастырский сад и не сложившего оружия до полной победы.

Телемская обитель — осуществленная утопия. Девиз ее обитателей: «ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ».

В годы своей юности Рабле был увлечен двумя книгами, тогда же и появившимися: «Похвалой глупости» и «Утопией». Увлечен, видимо, в равной мере,

во всяком случае, воспринимает их настолько серьезно, что свой план идеального сообщества в духе Мора делает одной из заключительных глав книги, выдержанной в смеховой манере Эразма. Рабле, как и Эразм, умел не только высмеивать глупость, но и видеть, как под ее маской выступает сама природа человека, его естество: *«Глупость — это вольная праздничная мудрость, свободная от всех норм и стеснений официального мира, а также и от его забот и его серьезности»*¹. Вот почему, создавая устав Телемского аббатства, Рабле отступил от нравственной строгости Мора, дозволив большую свободу его обитателям, не лишая их целиком удовольствий карнавального веселья. Его утопия возникает как завершение книги, начатой во славу карнавального бытия.

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... — М., 1988.

Сюжетное пространство в книге Рабле изменчиво. Все большую роль в нем начинает играть *дорога* — путь, уводящий из Утопии. Гаргантюа уходит из нее, чтобы вернуться. Пантагрюэль также возвращается, но чтобы затем навсегда уйти вслед одному из своих спутников — Панургу, по сути дела, главному герою последних книг.

В этом мире совсем иной смысл приобретают прежние, карнаваловые ценности. Например, *смех*, например, *свобода*. Источник смеха теперь не радостный избыток жизни, а ее несовершенство, открывающееся под взглядом пристальным и отнюдь не снисходительным. Насмешник Панург как будто выносит в большой мир принцип Телемской обители и делает что хочет. *Деяния сменяются проделками*, порой весьма сомнительными и жестокими, хотя и веселыми.

Панург раз и навсегда покори́л Пантагрюэля еще при первой встрече на большой дороге, предложив лингвистическую игру, блеснув знанием множества языков, которое не погубило в нем веселого нрава и не притупило желания выпить. В третьей книге Панург решает жениться, но колеблется, ищет советчиков. Женитьба — событие, отмечающее перевод происходящего в план частной, бытовой жизни, то есть непосредственно в романский план, ибо этот жанр не случайно будет впоследствии определен как *эпос частной жизни*.

Между публикацией первых книг и появлением третьей прошел большой срок. Первые две были созданы в Лионе, центре французского гуманизма, где Рабле практиковал как врач. В 1534 году он побывал в Италии в свите епископа дю Белле. По возвращении была написана вторая книга, как и первая, вызвавшая гнев и осуждение Сорбонны. Теперь это было много страшнее. Рабле, по выражению его героя Панурга, был готов обнаруживать свои убеждения «вплоть до костра (только не включительно, а *исключительно*)...» Вот почему он предпочел исчезнуть из Лиона и, сопровождая кардинала, на несколько месяцев вновь оказаться в Италии. По возвращении у него завязываются отношения с королем, литературным проводником политики и взглядов которого он становится в последующие годы, пользуясь его покровительством.

«Гаргантюа» и «Пантагрюэль» имеют успех, и в 1542 году Рабле издает обе книги вместе, предварительно смягчив оригинальный текст. Он ссорится с Этьеном Доле, в своем издании

Судьба карнавального мира

Карнавальный мир принципиально демократичен: во время карнавала все равны. Карнавал *уравнивает*, но не лишает величия. То, что происходит в романе, начиная с третьей книги, вернее определить словом *выравнивание*: Пантагрюэль уже не сказочный великан, и мир уже не волшебное пространство Утопии. Он все более реален, все более узнаваемо современен. В нем нет места величию.

не принимающим поправок автора. Ученый-гуманист Доле в 1546 году погибнет на костре инквизиции, а Рабле тогда же издаст третью книгу романа — впервые под своим именем. Вероятно, он полагал, что «памфлетист короля» более не должен опасаться церковной цензуры, а к тому же в книге о Панурге он оставил в покое богословов. Однако они не были согласны последовать примеру писателя: книга вновь осуждена, король Франциск при смерти, и Рабле опять должен подумать о своей безопасности. Но и теперь он не оставляет работу над романом. Первые главы четвертой книги увидят свет в самом начале 1548 года, а вся она — в 1552 году.

Рабле начинал ее, когда король Франциск поссорился с Папой Римским, а издал, когда они помирились. Сатира, казавшаяся возможной, оказалась совершенно недопустимой. Снова пришлось скрываться. Ходили слухи, что Рабле арестован, но эта доля его миновала. Рабле умер в 1553 году. Пятая книга романа осталась незаконченной.

Ее фрагменты появились в печати в 1562 году под названием «Остров Звонкий». Два года спустя книга вышла полностью, но едва ли она целиком принадлежит Рабле. Звонкий остров еще одно прозрачное иносказание о папском Риме, его нравах, его иерархии, еще одна опасность на пути к Божественной Бутылке. И не последняя: за ней встретится Остров плутней, на котором водятся Пушистые Коты с их эрцгерцогом Цаццарапом. Этой аллегорией Рабле посчитался с судейскими: мягкие лапы, острые когти, из которых не вырвешься...

Но вот препятствия позади, и верховная жрица Будбук подводит Панурга к Божественной Бутылке, из которой исторглося заветное пророчество, выраженное единственным словом: «Тринк» — словом, которое означает: «Пей».

Жрица истолковывает его: «Мы здесь придерживаемся того мнения, что не способность смеяться, а способность пить составляет отличительное свойство человека, и не просто пить, пить все подряд — этак умеют и животные, — нет, я разумею доброе холодное вино» (глава XLV). Пьющие его становятся как боги, ему дана «власть наполнять душу истиной, знанием, любомудрием».

Роман подошел к концу. Он начинался карнавальным переименованием эпоса. Внутри карнавала родился герой, которому предстояло стать мудрым, просвещенным, гуманным. Карнавал и гуманность вновь соединились в финале. Соединяя их, Рабле, следуя лучшим убеждениям эпохи, попытался сказать, что чем более верен своей человеческой природе человек, тем более открыт он воспитанию и гуманности.

- ренессансный роман:
карнавальность
говорящий человек

воспитание героя
утопия

Проверка памяти

Персонажи: Грангузье, брат Жан, Алькофрибас, Эпистемон, Олоферн, Понократ, Панург, Пикрохол, Анарх

Место действия: Лерне, Телемское аббатство, Утопия, Дипсодия, Звонкий остров

Даты: 1530, 1532, 1534, 1536, 1546, 1552

?! Вопросы и задания

- Какое место темы воспитания героя и военных подвигов занимают в сюжете первых двух книг романа?
- В каких сценах романа присутствует пародийное использование приемов и стиля героического эпоса?
- Каким был распорядок жизни в Телемской обители?
- Как путь, уводящий из Утопии, связан с развитием всей эпохи и ее отношением к гуманистическим идеалам?
- Как изменяется смех в романе? Остается ли он в полной мере карнавальным?

Темы для докладов и сочинений

Вначале была пародия: возникновение жанра романа.

Роман Рабле в традиции гуманистической мысли.

Что прочитать?

Ауэрбах Э. Мир во рту Пантагрюэля // Мимесис. — М., 1976.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965, 1990.

Пинский Л. Е. Смех Рабле // Л. Е. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961.

Гаргантюа и Пантагрюэль

Перевод Н. Любимова¹

Повесть о преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, некогда сочиненная магистром Алькофрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции. Книга, полная пантагрюэлизма.

● ГЛАВА XII об игрушечных лошадках Гаргантюа

Потом, чтобы из него на всю жизнь вышел хороший наездник, ему сделали красивую большую деревянную лошадь, и он заставлял ее гарцевать, скакать, круто поворачивать, брыкаться, танцевать, и все это одновременно; ходить шагом, бегать рысью, сбитой рысью, галопом, иноходью, полугалопом, тропотом, по-верблюжьему и по-ослиному. Он заставлял ее менять масть, как иеродиаконы меняют в соответствии с праздниками стихари, и она у него была то гнедой, то рыжей, то серой в яблоках, то мышинной, то саврасой, то чалой, то соловой, то игреневой, то пегой, то буланой, то белой.

Сам Гаргантюа своими руками сделал себе из толстого бревна на колесах охотничью лошадь, из балки от давильного чана — коня на каждый день, а из цельного вяза — мула с попной, для комнатных игр. Еще было у него около десятка лошадей для подставы и семь почтовых. И всех он укладывал с собой спать.

Однажды, в тот самый день, когда отца Гаргантюа посетили герцог де Лизоблюд и граф де Приживаль, в сопровождении пышной и блестящей свиты к нему приехал сеньор де Скупердьяй. Откровенно говоря, помещение оказалось тесновато для такого множества гостей, а уж про конюшни и говорить нечего. По сему обстоятельству дворецкий и конюший вышеупомянутого сеньора де Скупердьяй, желая узнать, нет ли где тут свободных стойл, обратились к маленькому Гаргантюа и спросили его украдкой, куда бы поставить строевых коней, ибо они были уверены, что уж ребенок-то им все выложит. Гаргантюа повел их по главной лестнице замка, а затем через вторую залу и ши-

¹ Использованы примечания С. Артамонова.

рокую галерею они проникли в большую башню; когда же они стали подниматься еще выше, конюший сказал дворецкому:

— Обманул нас мальчонка: наверху конюшен не бывает.

— Ты ошибаешься, — возразил дворецкий, — мне точно известно, что в Лионе, Бамете, Шиноне и в других местах есть такие дома, где конюшни на самом верху. Наверно, где-нибудь сзади устроен особый выход для посадки. Впрочем, я его еще раз спрошу для верности.

И он обратился к Гаргантюа:

— Куда ты ведешь нас, малыш?

— В стойло, где мои строевые кони, — отвечал тот. — Это совсем близко отсюда: еще несколько ступенек, и все.

И тут он, пройдя еще одну большую залу, подвел их к своей комнате и, распахнув дверь, сказал:

— Вот она, конюшня. Это мой испанский жеребец, это мерин, это лаведанский жеребец, а это иноходец. — С этими словами он протянул им здоровенную балку. — Дарю вам этого фризского скакуна, — объявил он. — Мне его пригнали из Франкфурта, но теперь он ваш. Это добрая лошадка, очень выносливая. Заведите себе еще кречета, пяток испанских легавых да пару борзых, и вы будете грозой всех зайцев и куропаток.

— Святые угодники! — воскликнули те двое. — Вот тебе раз! Что ж ты, милый, дурака валял?

— Да разве я кого-нибудь из вас валял? — спросил Гаргантюа.

Посудите сами, как в сем случае надлежало поступить дворецкому и конюшему: сквозь землю провалиться от стыда или посмеяться над этим приключением. <...>

● ГЛАВА XXV

о том, как между лернейскими пекарями* и подданными Гаргантюа возгорелся великий спор, положивший начало кровопролитным войнам

В эту пору, а именно в начале осени, когда на родине Гаргантюа идет сбор винограда, местные пастухи сторожили виноградники и смотрели, чтобы скворцы не клевали ягод.

В это самое время по большой дороге не то на десяти, не то на двенадцати подводах лернейские пекари везли в город лепешки.

Помянутые пастухи вежливо попросили пекарей продать им по рыночной цене лепешек. А ведь надобно вам знать, что для людей, страдающих запором, виноград со свежими лепешками — это воистину пища богов, особливо «пино», «фьер», «мюскадо», «бикан» или же «фуарар»; от этого кушанья их так несет, что они иной раз не успевают донести до отхожего места, — вот почему их зовут недоносками.

Просьбу пастухов пекари не соизволили удовлетворить, — более того, они начали изрыгать на них самую зазорную брань: обозвали их беззубыми поганцами, рыжими-красными — людьми опасными, ерниками, за.рями, прощелыгами, пролазами, лежебоками, сластенами, пентюхами, бахвалами, негодьями, дубинами, выжигами, побирушками, задирами, франтами — коровьи ножки, шутами гороховыми, байбаками, ублюдками, балбесами, оболдуями, обормотами, пересмешниками, спесивцами, голодранцами, с.ными пастухами, г..ными сторожами, присовокупив к этому и другие оскорбительные названия и прибавив, что они, мол, хороши с отрубями да с мякиной, а такие вкусные лепешки не про них писаны.

В ответ на подобные оскорбления один из пастухов, по имени Фрожье, юноша именитый и достойный, кротко заметил:

— С чего это вы стали так нас заирать? Скажите, пожалуйста! Бывало, раньше сколько угодно продавали, а нынче не желаете? Это не по-добрсоседски, мы с вами так не поступаем, когда вы приезжаете покупать нашу отборную пшеницу, из которой вы печете пирожки и лепешки. А мы еще хотели дать вам за них винограду в придачу! Нет, клянусь раками, вы потом пожалеете. Не зарекайтесь, вам еще придется с нами дело иметь, а мы вот так же с вами обойдемся, — тогда вы меня вспомните.

На это Марке, великий жезлоносец братства пекарей, ему сказал:

— Что это ты нынче уж больно распетушился? Видно, проса на ночь наелся. А ну, поди сюда, я тебе дам лепешку!

Тут Фрожье, ничего не подозревая, приблизился к нему и достал из-за пояса монету, ибо он был уверен, что Марке продаст ему лепешек; однако вместо лепешек он получил кнутом по ногам, да так, что на них тотчас же выступили рубцы. Засим Марке попытался улепетнуть, но в эту минуту Фрожье, истошным голосом завопив: «Караул!», — запустил в него здоровенной дубиной, которая была у него под мышкой, и угодил прямо в шов лобной кости, над правой височной артерией, так что Марке замертво свалился с кобылы.

Тем временем сбежались хуторяне, сбивавшие поблизости длинными шестами орехи, и начали молотить пекарей, как недоспелую рожь. Заслышав крики Фрожье, налетели со своими пращами другие пастухи и пастушки и принялись осыпать пекарей градом камней. В конце концов они догнали пекарей и отняли у них штук шестьдесят лепешек, заплатив им, однако ж, по обычной цене и надавав им в придачу орехов и три корзины белого винограду. Пекари помогли тяжело раненному Марке сесть верхом, а затем двинулись, но уже не в Парелье, а обратно в Лерне, и тут с языка у них сорвались мрачные и недвусмысленные угрозы сенийским и сийейским хуторянам и пастухам.

А пастухи и пастушки досыта наелись лепешек и отменно-го винограду, потом заиграла приятная для слуха волынка, и они начали веселиться, со смехом вспоминая заносчивых пекарей, которым так не повезло, очевидно, потому, что они нынче не с той ноги встали, а что касается Фрожье, то ему с крайним тщанием промыли раны на ногах соком простого винограда, и он тут же выздоровел.

Примечание

**...между лернейскими пекарями... — Лерне — деревня близ Шинона в Турени, родина Рабле. О возможных событиях, послуживших сюжетной основой для сатиры Рабле, см. выше в статье.*

● ГЛАВА XXVI

о том, как жители Лерне под предводительством короля Пикрохола* без объявления войны напали на пастухов Гаргантюа

Пекари, как скоро возвратились в Лерне, так прямо, ни пивши, ни евши, отправились в Капитолий, принесли жалобу своему королю Пикрохолу Третьему, показали ему сломанные корзины, измятые шляпы, разорванные плащи, раздавленные лепешки, а главное, тяжелораненого Марке, и объявили, что это дело рук пастухов и хуторян Грангузье, которые-де учинили побоище на большой дороге, за Сейи.

Все это привело короля в совершенное неистовство, и, даже не потрудившись доискаться причины, он велел кликнуть по всей стране клич, чтобы в полдень все под страхом смертной казни «через повешение явились в полном вооружении на глав-

ную площадь, что возле королевского замка. В подтверждение сего приказа он велел бить в барабаны по всем улицам города, а сам в это время, пока ему готовили обед, пошел распорядиться, чтобы все орудия были поставлены на лафеты, чтобы знамя его и орифламма** были развернуты и чтобы всего было запасено вдоволь: как военного снаряжения, так и провианта.

За обедом король подписал назначения. Согласно его указу сеньор Плюгав должен был принять командование авангардом, насчитывавшим шестнадцать тысяч четырнадцать пикальников и тридцать пять тысяч одиннадцать добровольцев. Обер-шталмейстеру Фанфарону было поручено командовать артиллерией, располагавшей девятьюстами четырнадцатью тяжелых медных орудий, пушек, двойных пушек, василисков, серпантин, кулеврин, бомбард, фальконетов, пасволанов, спиролей и других орудий. Арьергард был отдан под начало герцогу Грабежи. Над главными силами приняли командование сам король и принцы королевской крови.

Когда же войско было более или менее приведено в боевой порядок, то, прежде чем выступить в поход, решено было выслать отряд легкой кавалерии численностью в триста всадников под командой военачальника Жру, с целью обследовать местность и удостовериться, нет ли где-нибудь засады. Однако ж тщательная разведка показала, что кругом царят тишина и спокойствие, и никаких воинских частей она не обнаружила.

Получив таковые сведения, Пикрохол приказал всем сей же час становиться под знамена.

И тут сразу все смешалось: Пикрохолово воинство в беспорядке и впопыхах устремилось вперед, все на своем пути ломая и круша и не щадя ни бедного, ни богатого, ни храмов, ни жилищ. Угоняли быков, коров, волов, бычков, телок, овец, баранов, козлов и коз, кур, каплунов, цыплят, гусят, гусаков, гусынь, хряков, свиней, подсвинков, сбивали орехи, обрывали виноград, уносили с собой целые лозы, отрясали плодовые деревья. Бог знает что они творили, и никто не оказывал им ни малейшего сопротивления; все сдавались на милость победителей и молили только о том, чтобы победители обходились с ними по-человечески, приняв в соображение, что подданные Грангузье исстари были для них добрыми и дружественными соседями и никогда не чинили им ни обид, ни оскорблений, те же, мол, здорово живешь, так их утесняют, а ведь Бог-то за такие дела наказывает неукоснительно. В ответ на эти предостережения враги твердили одно: они, мол, хотят научить их, как нужно есть лепешки.

Примечания

* *Пикрохол* — от греч. «пикрос» — горький, «холе» — желчь.

** *Орифламма* — так назывался небольшой штандарт, бывший боевым знаменем французских королевских войск.

● ГЛАВА XXVII

о том, как некий монах из Сейи спас от неприятеля монастырский фруктовый сад

Так, буйствуя и бесчинствуя, промышляя разбоем и грабеджом, дошли они наконец до Сейи и принялись обирать до нитки мужчин и женщин и хватать все, что попадалось под руку: ничем они не брезговали и ничем не гнушались. Почти во всех домах свирепствовала чума, однако ж они врывались всюду, все решительно отбирали, и при этом никто из них не заразился, а это случай исключительный, ибо священники, викарии, проповедники, лекари, хирурги и аптекари, навещавшие, лечившие, пользовавшие, исповедовавшие и увещевавшие больных, все до одного заразились и умерли, а к этим чертовым грабителям и убийцам никакая зараза не приставала. Что это за притча, господа? Право, тут есть над чем призадуматься.

Разграбив селение, они с шумом и грохотом двинулись к аббатству, однако же аббатство оказалось на запоре: по сему обстоятельству главные силы двинулись дальше, к Ведскому броду, а семь отрядов пехоты и две сотни копейщиков остались для того, чтобы, сломав садовую ограду, произвести полное опустошение на виноградниках.

Бедняги монахи не знали, какому святому молиться. На всякий случай они стали звонить *ad capitulum capitulantes*¹. На этом совете было решено устроить торжественную процессию, а также молебствие с чтением особых молитв *contra hostium insidias*² и с прекрасными песнопениями *pro pace*³.

В то время в аббатстве находился монах по прозванию брат Жан Зубодробитель, человек молодой, прыткий, щеголеватый, жизнерадостный, разбитной, храбрый, отважный, решительный, высокий, худощавый, горластый, носатый, мастак отбара-

¹ Созывая членов капитула на капитул (лат.).

² Против вражеских козней (лат.).

³ Во славу мира (лат.).

банить часы, отжарить мессу и отвалять вечерню, — одним словом, самый настоящий монах из всех, какими монашество когда-либо монашественнейше омонашивалось. Помимо всего прочего, по части служебника он собаку съел.

Вот этот-то самый монах, услышав шум, производимый неприятелем на виноградниках, вышел узнать, в чем дело; когда же он обнаружил, что враги обрывают виноград и что, таким образом, монастырь лишится годового запаса вина, то побежал на клирос, где в это время монахи с видом литейщиков, у которых от колокола остались одни черепки, тянули:

— I-im-pe-e-e-e-tu-um i-ini-imi-so-o-o-o-o-o-gu-um...¹

— Славные вы певуны-п..уны, накажи меня Бог! — молвил он. — Только не лучше ли вам спеть:

Прощай, корзины, кончен сбор?

Пусть меня черт возьмет, если они уже не в нашем саду, и так они здорово режут лозы вместе с кистями, что — вот как Бог свят! — нам еще несколько лет придется одни хвостики подбирать. Ах ты, Господи, что же мы теперь, горемычные, пить-то будем? Боже милостивый, da mihi potum²!

Тут заговорил настоятель:

— Что здесь нужно этому пьянчуге? Отведите его в темницу! Как он смеет мешать нам воспевать Богу?

— Не должно мешать ни воспеванию, ни воспеванию, — возразил монах. — Ведь вы сами, отец настоятель, любите хорошее вино, как и всякий порядочный человек. Ни один благородный человек не станет хулить вино — такая у нас, у монахов, существует апофтегма*. А эти ваши песнопения, ей-богу, сейчас не ко времени! Почему же тогда в пору жатвы и сбора винограда у нас читаются краткие часы, а в течение всей зимы длинные? Блаженной памяти покойный брат наш Маса Пелос, истинный ревнитель благочестия (пусть меня черт унесет, если я вру!), объяснял мне это, сколько я помню, так: летом и осенью мы-де отжимаем виноград и делаем вино, зимой же мы его потребляем. Слушайте меня, все любители хмельного: с нами Бог, за мной! Пусть меня спалит антонов огонь, если я хоть разок позволю хлебнуть тем из вас, которые не помогут мне отбить виноградник! Мать честная, да ведь это же церковное достояние! Но только вот что: святой Фома Английский решился умереть за церковное достояние. Дьяволь-

¹ Натиск врагов (лат.).

² Даруй мне питье! (лат.).

щина! Стало быть, если и я за него умру, меня тоже причислят к лику святых? Нет уж, я умирать не стану, пусть лучше по моей милости будут помирать другие.

С этими словами он скинул рясу и схватил перекладину от ясеневоего креста: перекладина была длинная, как копьё, и толстая, как здоровенный кулак; в некоторых местах на ней были нарисованы лилии, ныне почти уже стершиеся. Итак, сделав из своей рясы перевязь, он вышел в одном подряснике и, взмахнув перекладinou от креста, внезапно ринулся на врагов, а враги между тем, нарушив боевой порядок, без знамен, без трубача и барабанщика обирали в саду виноград, ибо знаменщики прислонили знамена и стяги к стене, барабанщики продырявили с одного боку барабаны, чтобы было куда сыпать виноград, в трубы тоже понапихали гроздий, — словом, все разбрелись кто куда, и вот брат Жан, не говоря худого слова, обрушился на них со страшною силой и, по старинке колотя их по чему ни попало, стал расшвыривать, как котят. Одних он дубасил по черепу, другим ломал руки и ноги, третьим сворачивал шейные позвонки, четвертым отшибал поясницу, кому разбивал нос, кому ставил фонари под глазами, кому заезжал по скуле, кому пересчитывал зубы, кому выворачивал лопатки, иным сокрушал голени, иным вывихивал бедра, иным расплющивал локтевые кости.

Кто пытался укрыться среди густолиственных лоз, тому он, как собаке, перебивал спинной хребет и переламывал крестец. Кто пытался спастись бегством, тому он ударом по ламбдовидному шву раскалывал на куски черепную коробку.

Кто лез на дерево, полагая, что там безопаснее, тому он загонял перекладину в прямую кишку.

Если кто-нибудь из его старых знакомцев кричал: «Эй, брат Жан, брат Жан, друг мой милый, я сдаюсь!» — то он говорил: «Да у тебя другого выхода нет. Сдавай заодно и свою душу чертовой матери!» И тут же его ухлопывал.

Смелчаку, который решался с ним переведаться, он охотно показывал силу мышц своих, а именно пробивал ему средогрудную перегородку и сердце. Кого ему не удавалось поддеть под ребро, тому он выворачивал желудок, и смерть наступала мгновенно. Иных он со всего размаху бил по пупку, и у них вываливались кишки. Иным протыкал мошонку и задний проход. Свет еще не видел столь ужасного зрелища, можете мне поверить!

Одни зывали: «Святая Варвара!»

Другие: «Святой Георгий!»

Третьи: «Святая Недотрога!»

Четвертые: «Кюноская Божья Мать! Лоретская! Благовестница! Ленуйская! Ривьерская!»

Одни поручали себя св. Иакову.

Другие прибегали под покров шамберийской плащаницы, которая, кстати сказать, три месяца спустя сгорела дотла, так что от нее ровно ничего не осталось.

Третьи — под покров плащаницы кадуинской.

Четвертые поручали себя Иоанну Предтече Анжелийскому.

Пятые — св. Евтропию Сентскому, св. Месму Шинонскому, св. Мартину Кандскому, св. Клавдию Синейскому, жаварзейским святыням и разным другим святым, помельче.

Одни умирали, ничего не говоря, другие говорили, но не умирали. Одни умирали говоря, другие, умирая, говорили.

Иные громко кричали: «Исповедника! Исповедника! Confiteor! Miserere! In manus!»¹.

Услышав громкие стоны поверженных, настоятель со всею братией направился в сад; когда же они увидели этих несчастных, смертельно раненных, распростертых среди виноградных лоз, то поспешили некоторых из них исповедать. А пока иеромонахи возились с исповедью, молодые послушники побежали к брату Жану спросить, не могут ли они чем-либо ему помочь. Он же на это ответил, что нужно дорезать тех, кто валяется на земле. Тогда послушники, развесив долгополые свои подрясники на изгороди, принялись дорезывать и приканчивать тех, кого он уходил насмерть. И знаете, каким оружием? Просто-напросто резачками, маленькими ножичками, которыми дети в наших краях шелушат зеленые орехи.

Затем брат Жан стал со своею перекадиною у стены, возле самого того места, где она была проломлена неприятелем. Кое-кто из послушников уже успели растащить по своим кельям знамена и стяги себе на подвязки. Когда же те, кто исповедался, попытались юркнуть в пролом, брат Жан стал их приканчивать одного за другим, да еще приговаривал:

— Кто исповедался, покался и получил отпущение грехов, те — прямым путем в рай, прямым, как серп, как спина у горбуна!

Так благодаря его отваге были перебиты враги, проникшие в монастырский сад, перебиты все до одного, а их тут было тринадцать тысяч шестьсот двадцать два человека, не считая, как водится, женщин и детей.

¹ Каюсь! Помилуй! В руки [твои предаю дух мой]! (лат.).

Даже отшельник Можис, о котором говорится в Деяниях четырех сыновей Эмона**, и тот, пойдя со своим посохом на сарацин, не выказал такой доблести, как наш монах, с перекладиною от креста вышедший на врагов.

Примечания

* *Апофтегма* (греч.) — изречение или меткое слово.

** *Деяния четырех сыновей Эмона* — одна из наиболее знаменитых поэм французского средневекового эпоса.

● ГЛАВА LV о том, как было устроено жилище телемитов

Посреди внутреннего двора был дивный алебастровый фонтан, увенчанный изображением трех граций, причем каждая грация держала в руках рог изобилия, а вода лилась у них из сосков, рта, ушей, глаз и прочих отверстий.

Стены, выходившие во двор, поддерживались массивными колоннами из халцедона и порфира, которые соединялись прекрасными античными арками, а под этими арками были устроены прелестные галереи, длинные и широкие, украшенные живописью, а также рогами оленей, единорогов, носорогов, клыками гиппопотамов и слонов и другими достопримечательностями.

Помещения для женщин были расположены между башнями Арктикой и Мессембриной. Мужчины занимали все остальные. Напротив женской половины, между двумя первыми башнями, были устроены для развлечения ристалище, ипподром, театр, бассейн для плавания и изумительные трехъярусные бани, где ни в чем не было недостатка, между прочим и в благоуханной смолистой воде.

У реки был разбит для прогулок красивый парк с чудным лабиринтом посредине. Между двумя другими башнями помещались манежи для игры в маленький и в большой мяч. Возле башни Криэры был сад, где росли всевозможные плодовые деревья, рассаженные по косым линиям. Сад переходил потом в большой парк, где была пропасть всяких зверей.

Между двумя следующими башнями помещалось стрельбище, где стреляли из лука, пищали и арбалета; за башней Гесперией находились одноэтажные службы, за ними — конюшня, а перед службами — соколий двор, коим ведали испытанные сокольничие; туда ежегодно поступали с Крита, из Венеции и

Сарматии лучшие образцы разных птичьих пород: орлы, кречеты, ястребы, балабаны, сапсаны, соколы, ястребы-перепелятники, дербники и другие, которых так искусно приручали и обучали, что, вылетев из замка порезвиться в поле, они ловили все, что придется. Псарня помещалась поодаль, ближе к парку.

Все залы, покои и кабинеты были убраны коврами, менявшимися в зависимости от времени года. Полы были застелены зеленым сукном. Кровати — вышитыми покрывалами. В каждой уборной стояло хрустальное зеркало в усыпанной жемчужом раме из чистого золота, и такой величины оно достигало, что человек виден был в нем во весь рост. Перед залами женской половины находились помещения для парфюмеров и цирюльников, через руки которых непременно должны были пройти мужчины, навещавшие женщин. Парфюмеры каждое утро доставляли в женские покои розовую, апельсинную и миртовую воду и вносили туда драгоценные курильницы, от коих исходил дым всяческих благоуханий.

● ГЛАВА LVII

о том, какой у телемитов был уклад жизни

Вся их жизнь была подчинена не законам, не уставам и не правилам, а их собственной доброй воле и хотению. Вставали они, когда вздумается, пили, ели, трудились, спали, когда заблагорассудится; никто не будил их, никто не неволил их пить, есть или еще что-либо делать. Такой порядок завел Гаргантюа. Их устав состоял только из одного правила:

ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ,

ибо людей свободных, происходящих от добрых родителей, просвещенных, вращающихся в порядочном обществе сама природа наделяет инстинктом и побудительною силой, которые постоянно наставляют их на добрые дела и отвлекают от порока, и сила эта зовется у них честью. Но когда тех же самых людей давят и гнетут подлое насилие и принуждение, они обращают благородный свой пыл, с которым они добровольно устремлялись к добродетели, на то, чтобы сбросить с себя и свергнуть ярмо рабства, ибо нас искони влечет к запретному и мы жаждем того, в чем нам отказано.

Благодаря свободе у телемитов возникло похвальное стремление делать всем то, чего, по-видимому, хотелось кому-ни-

будь одному. Если кто-нибудь из мужчин или женщин предлагал: «Выпьем!» — то выпивали все; если кто-нибудь предлагал: «Сыграем!» — то играли все; если кто-нибудь предлагал: «Пойдемте порезвимся в поле» — то шли все. Если кто-нибудь заговаривал о соколиной или же другой охоте, женщины тотчас садились на добрых иноходцев, на парадных верховых коней и сажали ястреба-перепелятника, сапсана или же дербника себе на руку, которую плотно облежала перчатка; мужчины брали с собой других птиц.

Все это были люди весьма сведущие, среди них не оказалось ни одного мужчины и ни одной женщины, которые не умели бы читать, писать, играть на музыкальных инструментах, говорить на пяти или шести языках и на каждом из них сочинять и стихи и прозу. Нигде, кроме Телемской обители, не было столь отважных и учтивых кавалеров, столь неутомимых в ходьбе и искусных в верховой езде, столь сильных, подвижных, столь искусно владевших любым родом оружия; нигде, кроме Телемской обители, не было столь нарядных и столь изящных, всегда веселых дам, отменных рукодельниц, отменных мастериц по части шитья, охотниц до всяких почтенных и неподневольных женских занятий.

Вот почему, когда кто-нибудь из мужчин бывал вынужден покинуть обитель, то ли по желанию родителей, то ли по какой-либо другой причине, он увозил с собою одну из женщин, именно ту, которая благосклонно принимала его ухаживания, и они вступали в брак; они и в Телеме жили в мире и согласии, а уж поженившись, еще того лучше; до конца дней своих они любили друг друга так же, как в день свадьбы. <...>

Проверка памяти

Персонажи: Грангузье, брат Жан, Алькофрибас, Эпистемон, Олоферн, Понократ, Панург, Пикрохол, Анарх

Место действия: Лерне, Телемское аббатство, Утопия, Дипсодия, Звонкий остров

?! Вопросы и задания

- Какое место занимают в сюжете первых двух книг романа воспитание героя и свершение им военных подвигов?
- В каких сценах романа присутствует пародийное использование приемов и стиля героического эпоса?

- Каким был распорядок жизни в Телемской обители?
 - В чем особенность карнавального смеха, можно ли считать его основной функцией сатирическое изображение действительности, или он выполняет более разнообразную роль?
 - Чем вы объясните пристрастие Рабле к точным цифрам и большим числам, можно ли считать это чертой эпического стиля вообще?
 - Каким было отношение романиста к Церкви?
 - Какие гуманистические идеи становятся предметом обсуждения в романе? Как проявляет себя гуманистический стиль?
 - Можно ли считать, что Панург — образ, отвечающий гуманистическому идеалу личности?
-

Темы для докладов и сочинений

Какое место в истории романного жанра занимает книга Рабле?

Утопическая идея и ее преломление в романном жанре: Ф. Рабле и Т. Мор.

Пародия как путь создания романного жанра.

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР: ПОРТРЕТ НА ФОНЕ ЭПОХИ

- Эпоха трагического гуманизма
 - Человек из Стрэтфорда
 - В споре с макиавеллизмом
 - Завершение творчества — итог эпохи
-
- Эпоха трагического гуманизма
-

Эпоха, некогда начавшаяся в Италии, ранее всего обнаружила там и близость трагического финала. Перемены особенно наглядно проступили в пластических искусствах, еще недавно, казалось, столь прекрасно запечатлевших формы тела и лица богоподобного человека. Мыслью о нем вдохновлен победоносный Давид **Микеланджело** (1474—1564), раннее произведение мастера. В начале его творчества не только торжество человека, но и горе исполнены гармонии и совершенства, как ранняя «Пьета» — оплакивание Христа. Этот сюжет Микеланджело повторит еще несколько раз, последний незадолго до своей кончины: «В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огромном мире»¹. Затерянных? Даже как будто бы еще и не явившихся, не пробившихся в этот мир сквозь серую косную массу камня: композиция условна, формы тела едва намечены...

Гораздо ранее Микеланджело написал четверостишие, навеянное собственной скульптурой — фигурой Ночи на гробнице Юлиана Медичи во Флоренции.

Микеланджело умер в тот год, когда родился Шекспир. Эпоха, начавшаяся в Италии великим ожиданием, завершалась два с половиной столетия спустя в Англии, Испании — ощущением великой трагедии, трагедии гуманизма.

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать —

удел завидный...

Отрадно спать, отрадней камнем быть.

Перевод Ф. Тютчева

¹ Лазарев В. Титан. — М., 1977. — С. 239.

Меняется общеевропейский климат эпохи. Меняется соотношение между возможным и желаемым. Испанский философ XX века Х. Ортега-и-Гассет об этом сказал так: «Люди Возрождения хотели лишь того, что могли, и могли все, что хотели... Но с 1560 года некое беспокойство, неудовлетворенность начинает снедать дух европейца, порождая сомнение в том, так ли совершенна и гармонична жизнь, как полагал предыдущий век. Становилось ясно, что существование желаемое лучше существования действительного, что наши стремления выше и больше наших достижений».

Гуманистические ценности не были пересмотрены, но отвергнуты самой действительностью. Смысл трагедии в том, что «сам Ренессанс не воплотился, не приобрел пластической законченности», а «лучшим возможностям эпохи не дано отстоять себя в качестве ее реальностей»¹.

Не было дано отстоять себя в качестве исторической реальности тем утопическим проектам, которыми вдохновлялась эпоха, независимо от того, достались ли они ей в наследство от Средневековья, облеченные в рыцарские доспехи и добродетели, или же были почерпнуты со страниц античных рукописей. Под занавес, в финале эпохи Возрождения, рыцарственность и гуманность соединятся в одном трогательном и печальном образе — Дон Кихота, с копьем наперевес пытающегося защитить достоинство человека и воплощающего то мироощущение, которое будет определено как *трагический гуманизм*.

Повторение пройденного. Как трагизм эпохи осознается в образе трагического героя? Перечитайте главу о Шекспире в учебнике 8—9-го классов.

Принято считать, что термин «трагический гуманизм» возник у русского философа Н. А. Бердяева в знаменательный момент — в 1918 году в отношении Достоевского, у которого как извечный принцип осознается равновесие в мире Добра и Зла, их нескончаемая борьба. Борьба не может быть завершена, но сама по себе дарит герою чувство очищения, *трагического катарсиса*.

Что такое катарсис? **Подсказка:** вспомните о древнегреческой трагедии.

Трагический гуманизм предполагает прежде всего не трагедию гуманизма (подобную той, что переживет XX век), не

¹ Берковский Н. Я. «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // Н. Я. Берковский. Литература и театр: Статьи разных лет. — Л., 1969. — С. 32, 46.

разочарование в нем, а *разочарование в воплотимости идеала*. Складывается новый климат эпохи, который мы по имени ее героя называем духом *гамлетизма*.

Гамлет и Дон Кихот — два центральных героя эпохи трагического гуманизма. Иногда их противопоставляют как два вечных типа личности. Так сделал И. С. Тургенев в знаменитой статье «Гамлет и Дон Кихот» (1859), увидев в Гамлете прежде всего «эгоизм, а потому безверье», в противоположность нравственному идеализму Дон Кихота. Однако, взятые в контексте своего времени, эти два героя при всем своем различии кажутся родственными. Они представляют грани общей судьбы, выпавшей на долю гуманистического идеала: «Гамлет некогда считал, что „человек безграничен способностями, значителен и чудесен, в деяниях подобен ангелу, в разумении — Богу“, а Дон Кихота под конец охватывает меланхолия от сознания своего бессилия. Гамлет начал „донкихотом“, Дон Кихот кончил „гамлетом“». В другой своей работе замечательный русский шекспировед Л. Е. Пинский так подвел итог: Гамлет «единственный из трагедийных героев, который не хочет оказаться „донкихотом“».

Время распорядилось таким образом, что некогда необходимые составляющие идеала достойной личности распались: герою предлагается выбирать между совестью и действием. Либо действовать, не обращая внимания на мораль, либо предаться размышлению и уйти от мира.

Как этот выбор отразился в теории Макиавелли, которая, по сути дела, провозгласила наступление эпохи трагического гуманизма?

Можно еще попытаться, невзирая на обстоятельства реально-го мира, встать на защиту нравственной утопии, поднять знамя рыцарственного благородства. Но тогда тебя скорее всего сочтут сумасшедшим. Такое поведение на века вперед получило прозвание донкихотства. В Дон Кихоте преобладает порыв. В Гамлете — мысль. Говорят, что характер Гамлета Шекспир создает под влиянием последнего великого жанра, оставленного эпохой Возрождения, — *эссе*.

Эссе (франц. *essai*) — опыт. Это слово француз **Мишель Монтень** (1533—1592) поставил в название сборника своих размышлений о жизни, смерти, делах вечных и повседневных. *Эссе* — жанр опытного познания мира.

Эссе — жанр, современный эпохе Великих географических и научных открытий, которые потребовали от человека заново познать себя и свое место в мире. В эссе говорящий пристально вглядывается вовне, но в то же время нимало не претендует на то, что его зрение непогрешимо, объективно. Напротив, оно в высшей степени субъективно, ибо *мир дан в присутствии говорящего*, под его взглядом, и он все время подчеркивает: *я так вижу*. «Мир» и воспринимающее «Я» действу-

ют в жанре эссе на равных правах, как два героя, ведущие между собой заинтересованный диалог.

Последующим векам Монтень завещал найденный им жанр, а современников научил вглядываться в самих себя. Принято считать, что единственная дошедшая до нас книга с владельческой надписью Уильяма Шекспира — монтеневские «Опыты» в переводе на английский язык.

КРУГ ПОНЯТИЙ

- **Трагический гуманизм:**
воплотимость идеала
ДОНКИХОТСТВО
ГАМЛЕТИЗМ

трагедия
роман
эссе



О **Уильяме Шекспире** (1564–1616) мы говорили уже довольно подробно в учебнике для 8–9-го класса. Там речь шла и о биографии, и о творчестве, эволюция которого была рассмотрена в связи с темой любви. Сейчас, завершая разговор об эпохе Возрождения, мы посмотрим, как Шекспир отозвался на **трагедии человеческой личности и подвел итог эпохе Возрождения**. Мы еще раз вспомним о том, какой была эта эпоха в Англии и каким был автор, которого мы знаем под именем Уильяма Шекспира. И поговорим о том, что такое «*шекспировский вопрос*»!

● Человек из Стрэтфорда

Что представляла собой Англия второй половины XVI века и какие шансы имел мальчик из Стрэтфорда-на-Эйвоне вырасти во всемирного гения?

Современников **Уильяма Шекспира** и его самого обычно называют *елизаветинцами*, по имени королевы, занявшей английский престол за шесть лет до рождения поэта. Дочь Генриха VIII от Анны Болейн, она будет названа Елизаветой Великой, а годы ее правления (1558–1603) станут временем, когда Англия из второразрядного европейского государства окончательно превратится в ведущую политическую силу и обретет статус владычицы морей.

Елизавета много сделала для славы Англии и ее будущего процветания. Но Елизавета не была первой. В каком-то смысле она была последней, то есть завершала усилия династии Тюдоров, которая взошла на трон в 1485 году и прекратила существование со смертью вели-

кой королевы. Елизавета закрепила успехи Англии, сделала их фактом европейской политики, когда английский флот разгромил испанскую Непобедимую Армаду в 1588 году. По возрасту Шекспир мог бы принять участие в этой славной битве. Принял ли? Об этом периоде его жизни нам мало что известно, кроме того, что, вероятно, в это время он впервые появляется в Лондоне и попадает в театр.

С каким запасом знаний и опыта он мог вступить на театральное поприще?

Мы не знаем, какое образование получил Шекспир. Но мы знаем, какое образование он мог получить, посещая школу в Стрэтфорде. В школе учили писать. Каждый человек в то время должен был уметь приготовить к письму гусиное перо. Нужно было отобрать достаточно твердое, нагреть, чтобы оно еще более затвердело, соскоблить поверхностный грубый слой, затем расщепить, заточить, выбрать нужный наклон...

Роль прописи играла «роговая книга» (horn book). Она представляла собой деревянную доску с ручкой (по форме напоминающую ручное зеркало). Доска служила основанием для листа бумаги (или пергамента) с написанными на нем образцами букв, цифр и молитвой «Отче наш». Чтобы пропись служила дольше, сверху ее покрывали тонкой пластиной, сделанной из кости. Отсюда и название.

Двухэтажное здание школы, которую мог посещать Шекспир, сохранилось в Стрэтфорде. Типичная архитектура: каркас из бруса, покрашенный в черный цвет. Пространство между балками заполняется смесью из глины и водорослей, а сверху белится. Темный скелет дома ясно виден и снаружи, и изнутри. Несущие балки, как ребра, выступают из стен.

Школьное образование (Grammar school) предназначалось только для мальчиков; для девочек учителей приглашали на дом, что могли позволить себе немногие (стоит ли удивляться, что и дочери Уильяма Шекспира остались неграмотными?). В школе была одна классная комната, где в начальных классах преподавал младший учитель, а со старшими занимался основной наставник. Имена стрэтфордских учителей этого времени известны. Это все выпускники Оксфорда.

Сначала проходили азы латыни: грамматику Лили и диалоги Эразма Роттердамского. Затем наступало время риторики и римских классиков: читали Цицерона, нравоучительную прозу Катона (отредактированную Эразмом), басни Эзопа, комедии Плавта и Теренция. Любимым чтением были «Метаморфозы» Овидия.

Хотя в памяти потомков остались слова из стихотворения друга Шекспира, драматурга Б. Джонсона: **«...Он плохо знал латынь и еще хуже греческий...»**, не забудем, это говорится одним из величайших эрудитов эпохи, и не для того, чтобы унизить Шекспира, а чтобы подчеркнуть природность его таланта, независимого от уровня образованности. Вопрос лишь в том, как долго, в силу наступивших финансовых трудностей в семье, Шекспир смог посещать школу.

Многое Шекспир мог прочесть и в появившихся английских переводах. Не только с классической ученостью он знакомился, не покидая родного Стрэтфорда. Прежде чем Шекспир пришел в театр, театр пришел к нему. Почти ежегодно в Стрэтфорд наезжали лучшие актерские труппы, носящие имена высоких покровителей (без них не могли обойтись актеры, на которых косо смотрели блюстители нравственности). Может быть, примкнув к одной из них, Шекспир покинул родной Стрэтфорд.

Какие пьесы они могли привозить? В большинстве случаев мы можем лишь догадываться по сохранившимся названиям. Тексты до нас не дошли. Это были переделки сюжетов античных и восходящих к рыцарским романам. Не умерла назидательно-аллегорическая традиция моралите.

Ко времени прибытия Шекспира в Лондон в нем было уже несколько театральных зданий и конкурирующих актерских трупп. Это был так называемый общедоступный театр (public theatre), вынужденный отбивать зрителя у петушиных боев и медвежьей травли. Театр ушел с городской площади, но и в характере сценической условности, и в своем устройстве сохранял с ней связь. Большая часть зрителей по-прежнему располагалась под открытым небом; лишь ложи для более состоятельной публики и сцена, где не только играли актеры, но и любили заказывать себе кресло светские щеголи, были крытыми.

Сцена трапецией или овалом выдавалась в партер, напоминая, что театр ведет свое начало от площадного действия, где колесную повозку для исполнителей со всех сторон окружала толпа. Занавеса не было, ничто не отделяло актера от зрителей. Это определяло его манеру, гораздо более непосредственную, импровизационную, особенно в комическом амплуа. Великий комик шекспировской труппы Уильям Кемп не гнушался отсебятиной и был готов ответить на шутку, прилетевшую из зала. Когда его место в труппе занял более сдержанный и склонный к тонкому юмору Роберт Армин (1599), изменился и характер шекспировской комедии, появились мудрые шуты.

Видимо, Гамлет не случайно просит трагического Актера не рвать страсти в клочья. Исполнительская манера основывалась на преувеличенном жесте, на громких эмоциях. Однако актеры умели чувствовать и произносить поэтическое слово. Предполагают, что для этого существовала специальная постановка голоса, приспособленного к музыкальному тону речи.

И зритель в гораздо большей степени, чем сегодня, умел доверяться слову. Ничто не отвлекало его глаз: декораций практически не было. Зато подлинными были костюмы, стоившие больших денег. Иногда предполагают, что место действия могло обозначаться соответствующей надписью, скажем «Лес» или «Площадь». Но если эта практика и существовала, едва ли она имела широкое распространение.

В шекспировском театре женские роли исполнялись молодыми людьми. Когда спектакль задерживался, в ходу была шутка: «Королева бреется».

Устройство сцены было простым, но рациональным. В пространство под сценой вели люки, откуда, скажем, в «Гамлете» появлялся Призрак отца, создавая впечатление, что он повсюду, что он преследует живых. В глубине сцены открывалось несколько дверей, отделенных колоннами, над которыми нависал балкон. Он был необходимым, когда действие происходило на нескольких ярусах, как в ночной сцене: Ромео в саду, Джульетта на балконе.

К моменту приезда Шекспира в Лондон там во второй половине 80-х годов складывается группа драматургов, известная под названием «университетские умы» (*university wits*). Она составила из молодых людей, успевших поучиться в университете, талантливых, беспутных. Театральная богема, в среде которой явился первый гений английского театра.

Кристофер Марло (1564–1593), ровесник Шекспира, намного обогнал его своей ранней славой. По приезде в Лондон Шекспир, быть может, более всего был поражен этим новым талантом в «Тамерлане Великом» и в «Фаусте».

В «Тамерлане» много событий, но все еще мало действия, поскольку оно происходит за сценой, а со сцены звучат многостраничные монологи персонажей, повествующие о деяниях богоравного полководца и завоевателя Тамерлана (в России его больше знают под именем Тимура). Марло был склонен в духе *Макиавелли* возвеличивать сильного государя, признавая, что власть — это та ценность, обладание которой служит залогом человеческого достоинства. Само же понятие достоинства (*virtu*) Марло трактует не как добродетель, а как «военную доблесть».

Но самой прославленной пьесой Марло была и остается «Трагическая история доктора Фауста». Под пером Марло сюжет *народной немецкой книги* (см. раздел *Северное Возрождение*) впервые стал достоянием литературы. Марло усиливает в образе Фауста черты ученого-гуманиста, глубоко постигшего суть университетской премудрости — «свободных искусств», включающих все дозволенное знание, но не нашедшего в них высшей мудрости и вынужденного разочарованно признать: «И все же ты лишь человек...» (*перевод К. Бальмонта*). Фауст пытливо задает вопросы Мефистофелю о сути мироздания, в том числе и такие, на которые дьявол не хочет ответить: «Скажи мне теперь, кто создал мир?» Ответить означало бы признать власть и силу Бога, а именно о нем заставляют адские силы забыть Фауста.

Фауст не сразу оставлен людьми и Богом. К нему приходят студенты, с беспокойством видящие, как он предается «проклятому искусству»; на протяжении всей трагедии о его душе ведут спор Добрый и Злой Ангел. Окончательный выбор, однако, за самим Фаустом. Он его сделал и в конце концов должен заплатить своей душой. Раскаяние наступает слишком поздно, когда истекают последние часы до установленного срока. Поразителен заключительный монолог Фауста — один из шедевров английской драматической поэзии, в котором новое ощущение быстротекущего времени мучительно переживается перед лицом вечности.

С выяснения отношений человека со Временем начинается и Шекспир, полемизируя с Марло и Макиавелли.

?! Вопросы и задания

- Мог ли Шекспир, выросший в провинциальном городке, не учившийся в университете, быть образованным человеком?
 - Какой была школа и что включала в себя школьная программа?
 - Каким был театр и сценическая условность?
-

● В споре с макиавеллизмом

Знаменательно, что Шекспир начал в жанре хроники — с событий национальной истории. Одним из духовных свершений эпохи Возрождения явилось понимание хода земных событий не

как цепи разрозненных фактов и поступков, а как внутренне связанной последовательности того, что было, есть и будет. Две пьесы составляют ранний цикл шекспировских хроник — первую *тетралогию*: «Генрих VI» и «Ричард III».

Хотя «Генрих VI» и возбудил ревнивое чувство собратьев по сцене, но это было еще медленное, в духе дошекспировского театра растянутое действо. Смена батальных и дворцовых сцен представляла вражду двух линий королевского дома: Йорков и Ланкастеров. Вражда завершилась Войной Алой и Белой розы (1455—1485). В 1470-х годах восторжествовали Йорки во главе с Эдуардом IV, но мир оказался непрочным. После смерти короля его брат герцог Глостер вырвал корону из рук малолетних принцев и, пройдя по трупам, захватил трон под именем Ричарда III.

«**Ричард III**» (1592—1593) открывается монологом Глостера. Это своеобразный Пролог, каковой был обычным в дошекспировской драме, чтобы предварить действие и объяснить его. Ричард не скрывает ни своих планов, ни своего характера: «Решился стать я подлецом и проклял / Ленивые забавы мирных дней» (*перевод А. Радловой*).

Ричард открывается зрителю, но не другим персонажам. С ними у него — двойная игра. Только залу он должен быть ясен с самого начала и до самого дна своей душевной низости, не человеческой, а дьявольской. Ассоциация с дьяволом не случайна для понимания характера, восходящего к аллегорическому персонажу средневекового театра — Пороку (*Vice*). Шекспир, как всегда, рассказывает старую историю на новый лад. Характер персонажа приобретает небывалую убедительность, наглядность. Никогда прежде зритель не видел врага рода человеческого столь виртуозным и вдохновенным. Никогда — столь *человечным*.

Что видел и слышал шекспировский зритель, придя в театр на спектакль «Ричард III»? На выдвинутую в зал авансцену выходил уродливый, сгорбленный, зловещий человек и произносил следующие слова:

Самая известная книга итальянца **Никколо Макиавелли** (Макьявелли; 1469—1527) — «Государь» (1513). Все его творчество представляет собой самый странный поворот гуманистической мысли, настолько странный, что уже непонятно — можно ли считать ее гуманистической. Самый известный ее принцип: **цель оправдывает средства**. Макиавелли был проницательным политиком. На основе своего опыта он впервые показал, «как люди обычно поступают, а не то, как они должны поступать» (Ф. Бэкон). Не Макиавелли рекомендовал разделить политику от морали; он констатировал, что желающий достичь успеха в политике должен знать ее законы, а они отличны от моральных. Однако учение итальянца стало известно под названием макиавеллизма как воплощение безнравственности, и с ним широко вступали в спор.

ТЕТРАЛОГИЯ — цикл, состоящий из четырех произведений. Каждая из трех частей «Генриха VI» представляет собой отдельную пьесу.

Здесь нынче солнце Йорка злую зиму
В ликующее лето превратило;
Нависшие над нашим домом тучи
Погребены в груди глубокой моря.
У нас на голове — венок победный;
Доспехи боевые — на покое;
Весельем мы сменили бранный клич
И музыкой прелестной — грубый марш.
И грозноликий бой чело разгладил;
Уж он не скачет на конях в броне,
Гоня перед собой врагов трусливых,
А ловко прыгает в гостях у дамы
Под звуки нежно-сладострастной лютни.
Но я...

Прервем фразу на полуслове, так как в этом месте в монологе говорящего происходит важный поворот смысла. Для читателя не составит труда узнать, кто этот человек: Ричард, герцог Глостер. Его брат Эдуард IV после одержанной победы над Ланкастерами становится королем. Об этом напоминает первая фраза.

Знание зрителя — через слух, который порой открывает меньше глаза, но порой — больше. Так, для зрителя во второй строке многозначительно неразличимы в произношении два английских слова; son (сын) и sun (солнце). Которое здесь подразумевается? Правильно ли перевела А. Радлова, выбрав метафорическое значение — «солнце», а не буквальное — «сын Йорка»?

На фоне затянувшейся династической распри Йорк — клич победы. Солнце — символ короля: его изображение — на гербе Эдуарда в память о битве, накануне которой, согласно легенде, предвестием удачи ему явились сразу три солнца. Победа Йорков представлена мифологическим образом обновления мира.

Сказанное звучит в высоком стиле эпоса, повествующего о столь грандиозных событиях на земле, что им вторят небеса и на них откликается природа. В оригинале смысловое движение в этой части монолога продублировано повтором слова и

звука. Первое произнесенное слово — now (теперь, сейчас). Вынесенное в сильную позицию, оно затем повторяется дважды (этот повтор не сохранен в переводе). Однако еще более раз повторяется тот же звук в притяжательном местоимении our. Этим звуком пропит весь отрезок текста.

Природная метафора лучше передана в одном из старых русских переводов — Вильгельма Кюхельбекера: «Сменило ж солнце Йорка, наконец, / Блестящим летом зиму наших распрей». Еще памятнее эта метафора для русского читателя по названию известного романа американца Дж. Стейнбека — «Зима тревоги нашей».

Звуковой акцент тем более очевиден, что после ритмического слома на словах «А я...» («But I...») первоначальный звук не появится уже ни разу (!), ни в едином слове. Он вытеснен точно так же, как местоимение первого лица **множественного** числа, возникшее на этой звуковой волне (our), навсегда вытеснено местоимением первого лица **единственного** числа — I.

Под звуковой аккомпанемент происходит смена действующего лица. Сначала властвовало безлично коллективное, родовое: мы — Йорки. Наш король — воплощение всех нас, всего рода. В своем *эпическом* величии он родствен природе; он в такой же мере сын рода, как воплощение солнца: sun было равно son.

Повтор есть риторический прием, характерный для *эпического стиля*. Сначала монолог взял безличный тон, каким ему и должно быть в Прологе. Пролог — это речевая роль Хора, говорящего голосом предания и скупое комментирующее значение происходящих событий. Именно в этой роли и в этом качестве первоначально является Глостер, чтобы измениться на наших глазах.

Эпос для нас всегда отодвинут в прошлое, всегда отделен абсолютной временной дистанцией. Для нас он — *абсолютное прошлое*; для героя — *вечное настоящее*. В эпическом повествовании между событием и слушателем стоит рассказчик, который самым фактом рассказывания отодвигает в прошлое событие, о котором он повествует. Совсем иначе в драме, где рассказчика нет. В начале монолога все дышит эпосом: его повествовательный тон, его коллективный дух, его настойчиво акцентированное настоящее. Это момент эпического настоящего, которое на наших глазах рассказывается и отступает в прошлое.

В монологе Ричарда Глостера нам со всей наглядностью представлен *конец эпоса* и явление нового понятия — *Время* (Time). С ним и будут выяснять свои отношения герои. Вначале Ричард Глостер не принял Время, ибо не был принят им. Ричард ощущает наступивший мир ничтожным, «слабым» и враждебным себе. Солнце победивших Йорков не согревает его душу, а лишь позволяет полюбоваться на уродство собственной тени.

Ричард впервые заговорил о времени: чтобы сказать, что он явился на свет

Согласно **поэтической логике**, созвучные слова вступают в смысловое родство. Созвучным местоимению our было и обозначение времени — poi. Бытие рода, пребывающего в вечном настоящем, — это образ **эпического состояния мира**.

Смысл исторической трагедии у Шекспира состоит в том, что она разыгрывается в **момент крушения эпического мира**. Жанры хроники и трагедии запечатлевают этот момент, когда безличный эпос вдруг срывается с размеренного пути неизменного повторения событий, подобного круговращению в природе, и ускоряется, подхваченный движением изменчивого *Времени*.

не ко времени, до своего срока. Так ему кажется. И в соответствии с этим «кажется» он обещает начать действовать.

В отличие от предшествующего ему средневекового театра, где действие и поступок еще в основном были рассказом о действии и поступке, Шекспир не верит персонажу на слово и предлагает подтвердить намерение, дурное или хорошее, действием. Так поступает и Ричард в сценах, последовавших за его монологом. Первая — с братом, герцогом Кларенсом, которого, притворно любя и жалея, наговором отправляет на смерть в Тауэр.

Следующая встреча — с леди Анной, одна из замечательных сцен шекспировского театра. Ричард — убийца ее жениха, принца из династии Ланкастеров, и его отца Генриха VI, за чьим гробом она следует с проклятиями убийце. Что же заставило ее закончить сцену фактическим согласием на притворную любовь Ричарда? Зритель убеждается, что Ричард не только намерен прокладывать себе путь к трону лицемерием, но он в полной мере способен это сделать. Ричард не остановится перед тем, чтобы протянуть леди Анне собственный кинжал и подставить под него грудь — для мщения, доказывая, что все злодеяния совершены им якобы ради любви. Ричард — актер, умеющий убедить.

После этих двух сцен Ричард поверил в себя. Он перестанет страшиться солнечного света, в его лучах как будто бы уже ощущая обещание королевского достоинства. Во всяком случае, он поверил, что знает, как восторжествовать над Временем.

С этим мотивом меняется и сценическое амплуа героя. Покидая образ вневременного сатанинского воплощения зла, он приобретает гораздо более современное обличье. Как и многие герои хроники «Ричард III», герцог Глостер уже появлялся в трехчастной хронике Шекспира «Генрих VI». Она была не только написана ранее, но и повествовала о событиях, хронологически непосредственно предшествующих. Еще там Ричард, назвав имя своего учителя, обещал, что сможет превзойти его и даже преподать ему урок («set the murderous Machevil to school»; часть 3, III, 3, 193).

Макьявель — это, конечно, искаженное имя Никколо Макиавелли. Перерастая Дьявола старого театра, Ричард вырастает в Макьявеля современной политики, исходящей из того, что цель оправдывает средства, а политика отделена от морали. Героем этой политики станет тот, кто сильной рукой обуздывает Время.

С этого знания герой начинает. Открытием для него будет собственная сила и способность противостоять как Судьбе, так и Времени. Ричард — первый в ряду шекспировских героев, кто

воспринял свое жизненное призвание как роль. Ричард — *сознательный актер*. Он пытается не только участвовать в историческом спектакле, но и режиссировать его. Таково следствие свободы, которую ощутил человек, осознавший себя личностью, отдельной от своего рода, не подвластной коллективному закону, а диктующей свой закон Времени.

Если окончательная победа не достанется Ричарду, то потому лишь, что, как истинный Макьявель, он исключил соображения морали из своей деятельности. А без этого Шекспир полагал любое торжество временным и непрочным.

В финале Ричард погибает, сражаясь с новым претендентом — будущим королем Англии Генрихом VII, основателем новой династии — Тюдоров. Этой гибелью Шекспир напоминает о неизбежности нравственного возмездия. Уже в сцене коронования Ричард обречен безмолвием, которым лондонские горожане откликаются на призыв: «Да здравствует король!» Эту сцену, как и общее направление нравственной оценки, Шекспир позаимствовал из истории Ричарда III, написанной Томасом Мором (см. раздел о нем в главе «Северное Возрождение»).

Этот шекспировский мотив явственно прозвучит в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Дурной человек, убеждает Шекспир, не сможет стать хорошим королем. Соединяя проблему власти с проблемой личности, «Ричард III» открывает путь к «великим трагедиям».

В отличие от макиавеллизма и в споре с ним Шекспир не признает за великим человеком права отделить политику от морали. Шекспир напоминает о неизбежности нравственного возмездия. Но у него есть и другой аргумент против злодейства — исторический, даже политический. Цель злодея — власть, но ее достижение лишь видимость, ибо ее не удастся удержать окровавленными руками.

?! Вопросы и задания

- Какую роль играет слово в шекспировском спектакле? Как через слово устанавливаются важнейшие смысловые связи?
 - Как меняется звуковой и смысловой лейтмотив в монологе Ричарда Глостера, обозначая переход из эпического Времени и родового сознания к современности и герою-индивидуалисту, выбирающему свою роль?
 - Что отличает шекспировское понимание истории от теории макиавеллизма?
-

● Завершение творчества — итог эпохи

Три шекспировские трагедии обычно объединяют в цикл «великих»: «Гамлет», «Король Лир», «Макбет» (1600—1606). Когда-то к ним, чтобы характеризовать их общность, применяли определение — *тронные*. Термин неточен в том смысле, что смещает тему в другой жанр — в хронику. Там корона и трон — атрибуты не только власти, но и жанра. У трагедии другой центральный сюжет — Человек.

Впрочем, термин верен в том смысле, что один из мотивов, обязательно сопутствующих великой личности, — ее отношение к власти. У Гамлета оно наиболее неопределенно, хотя и для него весь клубок проблем завязался вокруг трона, которого его незаконно лишили и который он не спешит, может быть, даже не хочет занять.

Отношения Лира и Макбета к власти противоположны. Лир — король, о чем сказано в самом заглавии трагедии, начинающейся с того, что он им более не хочет быть. Макбет мечтает о троне, но не имеет на него права, *наследственного права*, которому противопоставляет другое — *человеческое*. Не он ли единственный здесь достоин трона? За этим вопросом — весь ужас трагедии, но логика вопроса разве не продиктована гуманистической мыслью, все меряющей достоинством человека и призывающей освободиться от всего, что препятствует осуществлению достойной личности?

Снова заходит разговор о гении и злодействе, об их совместности, о том, есть ли и должен ли быть нравственный предел для поступков великого человека? Макбет знает ответ, и это знание заставляет его колебаться: «Решусь на все, что в силах человека. / Кто смеет больше, тот не человек» (I, сц. 7; *перевод Б. Пастернака*).

Макбет знает, колеблется и все-таки совершает злодеяние, возносящее его на вершину земного величия, но лишаящее права *быть человеком*.

Исполнилось открывающее пьесу предсказание ведьм: «Зло есть добро, а добро есть зло...» В оригинале: «Fair is foul, and foul is fair». Макбет не слышал песенки ведьм, но невольно откликнулся на ее припев в первых же словах, им произнесенных.

Еще ранее, в сонетах, заменив традиционно белокурую красавицу темно-

Первые слова героя обычно важны как задающие тон характеру, судьбе, значащие порой больше, чем ведомо самому герою. Макбет произносит их, имея в виду только что выигранную им битву: «So foul and fair a day, I have not seen». У Пастернака: «Прекрасней и страшней не помню дня». К сожалению, и другие русские переводы (А. Радловой, Ю. Корнеева) эту перекличку не улавливают, не сохраняют, а с нею и очевидность того, что ведьмы пророчествуют не больше, чем есть в душе, в тайных помыслах героя. Помыслы, которые сами по себе прекрасны и ужасны, — *fair and foul*.

волосой смуглянкой, Шекспир произвел смещение важного духовного понятия (*fair*). Там это была сложная, даже двусмысленная игра: с одной стороны — отвлеченно прекрасное переводилось в земной план («Но милая ступает по земле», сонет 130; *перевод С. Маршака*). С другой же — в этом земном воплощении ощущалась угроза духу, опасность, что чувственное возобладает и прорвется «похотью».

В «Макбете» прекрасное необратимо сливается со своей противоположностью, переходит в нее: что есть в трагедии выше, прекраснее Макбета, каким он был в начале, и что ужаснее его в конце? И самое ужасное в сознании эпохи было то, что перерождался объект ее высокой веры — Человек.

Вместе с этим сознанием приходила боязнь поступка, действия, ибо с каждым шагом человек все далее продвигался в глубь несовершенного мира, становился причастным его несовершенствам: «Так всех нас в трусов превращает мысль...» («Гамлет», III, сц. 1; *перевод Б. Пастернака*).

Материал для повторения

Почему медлит Гамлет? Почему его можно назвать «первым рефлексивным» героем мировой литературы?

Вернитесь к главе о Шекспире в учебнике для 8—9-го классов.

«Король Лир» — это трагедия героя, мечтающего о том, чтобы заставить окружающих увидеть в себе человека. Лир просит любви, а не почитания, но делает это по-королевски, не умея снизойти до чужой человечности, понять ее. Чтобы понять, он должен будет прожить всю трагедию.

С наступлением старости Лир решает разделить свое королевство между тремя дочерьми, поставив свою щедрость в зависимость от того, кто из них его больше любит. Две старшие — Гонерилья и Регана, покорные воле отца, произносят в присутствии двора и своих мужей слова любви. Младшая — Корделия отказывается доверить чувство словам и лишается наследства. Теперь Лир намерен со своей свитой делить время между двумя старшими дочерьми, но первый же визит к Гонерилье кончается ссорой. Визит к Регане с нее начинается.

Оставив трон и королевство, Лир все еще ощущает себя королем. Как он не сумел разглядеть истинную любовь Корделии без прикрасы слов, так в дальнейшем он не мыслит свое человеческое достоинство без атрибутов королевской власти. Свита менее чем в сто человек представляется ему унижением. Вначале Лир ошибся, не разглядев душевной низости старших дочерей, но за этой ошибкой он продолжает демонстрировать

свое полное непонимание собственного нового положения в мире, которое его Шут мудро комментирует — песенкой.

Ш у т. Кто дал тебе совет
Отдать свой край другим,
Тот от меня, сосед,
Умом неотличим.
Я злой дурак — и в знак
Того ношу колпак,
А глупость добряка
Видна без колпака.

Л и р. Ты зовешь меня дураком, голубчик?

Ш у т. Остальные титулы ты роздал. А это — природный (I, 4).

Раздав свое королевство, Лир покинул пределы иерархически упорядоченной действительности, вне которой стоит только шут — дурак. Лир совершил поступок, но не понял его последствий. Только когда он оставит стены замка, выйдет в ночь и в бурю, то вдруг осознает, чего он хотел. Поводом станет встреча с Бедным Томом, нищим, безумным (в действительности лишь притворяющимся таковым) сыном графа Глостера. Вид его тела, едва прикрытого лохмотьями, побуждает Лира к монологу о сущности человека, которую он разглядел при вспышках молний: «Лучше было бы тебе лежать в могиле, чем подставлять свое бедное тело под удары непогоды. Неужели вот это собственно и есть человек? Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя, ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи от мускусной кошки! Все мы с вами поддельны, а он — настоящий. Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое, двуногое животное, и больше ничего. Долой, долой с себя все лишнее! Ну-ка отстегни мне вот тут. *(Срывает с себя одежду)*» (III, 4).

Лир наконец вырвался за пределы человеческих установлений в стихию первозданной природности. В образном строе ей соответствует метафора бури, все захватившей, перевернувшей, разрушившей преграды между человеком и человеком, человеком и миром. Буря становится если не действующим лицом, то действующей силой этой шекспировской трагедии, а Лир — ее вестником, пророком, шутом и жертвой.

Вой, вихрь, вовсю! Жги, молния! Лей, ливень!
Вихрь, гром и ливень, вы не дочери мне,
Я вас не упрекаю в бессердечье.
Я царств вам не дарил, не звал детьми,

Ничем не обязал. Так да свершится
Вся ваша злая воля надо мной!
Я — ваша жертва... (IV, 2)

Буря, начавшаяся во втором акте, не утихает и в третьем. Параллельно сценам бури, перемежая их, в замках дочерей вершится неправый суд над Глостером, который помог бежать Лиру, вьется нить нового заговора, в котором Регана и Гонерилья уже не союзницы, а смертельные враги.

Наконец на помощь отцу с французскими войсками прибывает Корделия. Ей рассказывают о блуждающем в степи безумце, и по рассказам она узнает отца: «Да, это он. Сейчас мне очевидцы / Рассказывали. Распевает вслух, / Идет и буйствует, как море в бурю...» (IV, 4). Буря из состояния природы превратилась в состояние души, так и не способной до конца разобраться в себе, смешавшей бывшее и настоящее, желаемое и действительное.

Утешителем к Лиру является Корделия, смиряющая бурю души, но своей скорой гибелью она наносит последний удар сердцу Лира. Обретя некогда отвергнутую дочь, Лир готов повсюду следовать за ней, пусть и в темницу. Он снова король, снова любящий отец. Однако ему не будет дано защитить дочь от убийцы. Единственное, что он сможет сделать, собрав последние силы, — своей рукой покарать подлеца, повесившего Корделию, и выйти с ее телом.

Из сферы словесной образности метафора смещается непосредственно в план сценического действия, подчиняя его себе неистовством бури, а также параллелизмом двух сюжетных линий, в одной из которых прозрение рождается одновременно со слепотой (Глостер), а в другой, центральной, наступает в безумии. Буря бушует не только в природе, но и в душе, в сознании, разрывая привычные смысловые связи, опрокидывая старые мудрости.

Эта метафора, возникшая в «Лире», будет подхвачена самим названием последней шекспировской пьесы — «Буря» (1611—1612). Это своего рода сказочная попытка восстановить справедливость, ушедшую из исторической реальности, в области вымысла. В «Буре» сходятся многие мотивы великих трагедий: коварство, злодейство, узурпация трона и свободы, но все это до начала действия. Теперь же злодеи — в руках мудрого мага и волшебника Просперо, некогда герцога Милана,

В образе Лира завершено **движение трагического сюжета** у Шекспира **из сферы внешнего столкновения к внутреннему конфликту человеческой души**. Именно поэтому в этой трагедии возрастает значение **метафорического плана**.

ныне же обитателя пустынного острова, где, кроме него самого, его дочери и волшебных существ, никто не живет. В его власти казнить и миловать.

Просперо все знает, все видит: и отдельных людей, и человека в целом. Неужели человеческий образ теперь воплощен в Калибане? Существо, стоящее между Разумом и Природой, которая, однако, отзывается в нем не благостью, а зверством, поражая той самой раздвоенностью, что в XX веке откроет З. Фрейд, а в XVII веке, оказывается, уже знал Шекспир?

Просперо все видит, над всеми имеет власть, но, подобно королю Лиру, не желает ею воспользоваться. Он бросает в море свой волшебный посох и хочет быть равным со всеми, хотя едва ли обольщается вместе со своей юной дочерью Мирандой, впервые увидевшей людей как пришельцев из дивной страны.

О чудо! Сколько вижу я красивых
Созданий! Как прекрасен род людской!
О дивный новый мир, где обитают
Такие люди!

V, сц. 1; перевод О. Сороки

Реальность преобразается утопическим зрением, обещающим счастье. Однако часть этой цитаты известна современному читателю не столько по тексту Шекспира, сколько в качестве названия одной из самых прославленных и горьких антиутопий XX столетия — романа О. Хаксли «О дивный новый мир».

Каков бы он ни был — он новый и неизбежный. Прежде человек принадлежал в большей мере не себе, а всем: *Природе* и *Человечеству*. Но Время вышло из пазов, единство распалось, замелькало множеством лиц, быть может поражающих не прежним величием, но новым разнообразием.

?! Вопросы и задания

- В каком смысле верно и в каком неточно понятие «тронная трагедия»? Какой круг произведений Шекспира включается в этот цикл?
- В чем состоит смысл нравственного сомнения Макбета?
- Имеет ли Шут короля Лира основание уравнивать своего господина с самим собой, назвав его дураком?
- Что означает метафора бури и почему Шекспир прибегает к этому метафорическому способу выражения мысли в сценическом действии?

- Почему такие различные жанры, как трагедия и эссе, оказались соответствующими духу эпохи трагического гуманизма?
-

Что прочитать?

- Аникст А. Театр эпохи Шекспира. — М., 1965.
Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961.
Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. — М., 1971.
Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот.
Холлидей Ф. Е. Шекспир и его мир. — М., 1986.
Шайтанов И. О. Шекспир Уильям // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм. — М., 1998. — С. 508—693.
Шенбаум С. Шекспир: Краткая документальная биография. — М., 1985.

Что прочитать по эпохе Возрождения?

Учебники

- Шайтанов И. О. Зарубежная литература: Эпоха Возрождения. — М.: Просвещение, 1991.
Шайтанов И. О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: Учебник для вузов. В 2 т. — М., 2001.

Хрестоматия

- Зарубежная литература: Эпоха Возрождения / Сост. Б. И. Пуришев. — 2-е изд. — М., 1976.

Антологии

- Европейские поэты Возрождения. — М., 1974.
Книга песен: Из европейской лирики XIII—XVI веков. — М., 1986.

Издания общего характера

- История всемирной литературы. — М., 1985. — Т. 3.
Энциклопедия литературных героев. — Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / Под общ. ред. И. О. Шайтанова. — М., 1998.

Семнадцатый век



История мировой культуры до XVII века представляет собой последовательность эпох, каждая из которых охватывает несколько веков: Античность, Средневековье, Возрождение. Затем масштаб укрупняется и счет идет на столетия, причем каждое вмещает в свои хронологические пределы не то несколько эпох художественного мышления, не то несколько основных стилей: в XVII веке — *барокко* и *классицизм*; в XVIII — *Просвещение*, *сентиментализм*, *предромантизм*.

Тому есть по крайней мере две причины. Первая состоит в том, что по мере приближения к нам события видятся все более отчетливо, различимы в деталях и нюансах. Труднее бывает установить общую тенденцию в калейдоскопе разнообразных явлений и индивидуальностей.

Вторая причина — реальное убыстрение перемен. Там, где властвует не традиция и предание, а индивидуальность, стиль жизни и культуры изменяется стремительно. Внутри одного времени сосуществует несколько равноправных в своем противостоянии тенденций. Вот почему можно, конечно, говорить об «эпохе барокко», но она будет одновременно и «эпохой классицизма».

Глава 7

БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ

- Художественные стили эпохи
 - «Метафизическая поэзия»
 - Театр французского классицизма
 - Поэтическое искусство
 - Басня и сказка
-
- Художественные стили эпохи

Классицизм и барокко... Оба слова появились задолго до того, как в конце XIX века они стали терминами. О противоборствующих стилях в искусстве XVII столетия также начали спорить прежде, чем для них нашли подходящие названия.

Слово **барокко** французского происхождения. «Словарь Академии» впервые фиксирует его в 1718 году. В быту это слово и сейчас употребляется как синоним странного, причудливого, необычного, вычурного, неестественного. Этим термином пользовались ювелиры, обозначая им нестандартные жемчужины, которые мастера эпохи барокко умели использовать в декоративных целях; данный технический термин происходит из испанского *barrueco* или из португальского *barroco*¹.

Один из этих стилей связывали с подражанием античной классике. Другой — с отступлением от нее, с нарушением правил, сформулированных в трактатах об искусстве, а для искусства слова — в поэтиках. Позицию первых назовут классицизмом. Для вторых потребуется более причудливое слово.

Есть и другие этимологические версии, ведущие происхождение слова «барокко», скажем, от термина схоластической логики, обозначающего причудливое умозаключение. Оба смысловых источника дают хорошую подсказку для понимания того, что такое искусство барокко, ибо в нем есть и странное остроумие, и причудливость зрения. Хотя только этими чертами стиль не исчерпывался. Художник запечатлевает не вечное, а мгновенное, но так, чтобы в мгновении сквозила вечность.

Игнатий Лойола — основатель (1538) Общества Иисуса, более известного как **орден иезуитов**. Организация была призвана обновить католический мир и противостоять разрушительному действию Реформации. По сути, иезуиты тоже предприняли реформу, но не с тем, чтобы уничтожить старый церковный порядок, а — упрочить его. Для этого следовало найти новые способы воздействия: обострить в человеке чувство веры, потрясти его непосредственностью присутствия Бога.

Один из теоретиков искусства барокко немецкий исследователь Макс Дворжак связывает рождение нового стиля со следующим событием: «В 1554 году Игнатий Лойола оповестил циркулярным письмом всех провинциалов Общества Иисуса о том, что величайший художник христианского мира Микеланджело предложил ему безвозмездно построить при орденской резиденции коадьюторов в Риме церковь, которая стала бы символом нового католицизма».

Для внутренней жизни верующего Лойола разработал духовную дисциплину, по ступеням размышления (медитации) ведя его к религиозному восторгу. Внешней — церковной — стороне духовной жизни следовало также придать новый образ.

Микеланджело было за восемьдесят, когда он принял на себя строительство храма Иль Джезу. Проект был исполнен другими мастерами: «С момента вступления в храм посетитель все сильнее с каждым шагом поддается воздействию купола... Кажется, все успехи искусства... способствуют здесь этому движению к подкупольному пространству, туда, где сила тяжести лишается своей власти и где взор и дух возносятся в высшие сферы».

¹ Шпинарская Е. Н. Классицизм и барокко: историографический анализ. — СПб., 1998. — С. 61.

Возносящее дух усилие свойственно *религиозному барокко*. Оно устремлено вверх. Или, во всяком случае, оно дает земные события освященными сверху. В земном барочный взгляд прозревает быстротечность бытия, развивая в своих образах то свойство, которое назовут *динамичностью*.

Едва ли не самый влиятельный архитектор и скульптор эпохи — итальянец **Лоренцо Бернини** (1598—1680). Все монархи Европы мечтают быть запечатленными его резцом. Никто не умеет, подобно Бернини, передать движение — лица, души, тела. Он ваяет даже поток небесных лучей в «Экстазе святой Терезы».

Эпоха знает и другой живописный стиль — стремящийся передать не момент быстротечного бытия, а бытие вечности. Оно застыло на полотнах француза **Никола Пуссена** (1594—1665). Льющаяся вода на его полотнах не обещает пролиться, поднятая рука никогда не опустится, застывшая, как и все вокруг, в скульптурном жесте. Лицо не должно быть искажено излишним усилием или избытком страсти. Позы театральны, групповые мизансцены выстроены. Это называется не гармонией, а *декорумом*, то есть благопристойным порядком, внесенным в действия человека и природы.

Барокко центробежно: подражанию и норме оно предпочитает *разнообразие* и способность *изобретать новое*; разуму — *остроумие* и *страсть*; идеальному государству — ощущение *конфликтности общественного устройства*. Лишь одна воля принимается как высший закон — Божественная воля в религиозном барокко, но она лишь подчеркивает несовершенство природы человека и всех его дел.

Итак, полюса художественного пространства определены. Что остается? Разнести по ним всех творивших в эту эпоху? Каждый, кто попытается это сделать, увидит, как это трудно — и нужно ли? Чем отчетливее в теории обозначены крайности, тем решительнее сопротивляется отнесению к одной из них творчество каждого значительного художника. Полюса есть, но в искусстве, в отличие от физики, они не притягивают, а отталкивают. Об их наличии важно знать, но их не следует делать инструментом расчленения эпохи на две половинки, ибо

Уже с первых своих работ, выполненных в двадцатилетнем возрасте, Бернини делает акцент на **динамике**. Его Давид не похож на величаво-спокойного победителя, каким его изобразил Микеланджело: у Бернини герой дан в момент, когда камень еще не пущен из пращи, Голиаф не повержен. Лицо Давида едва ли можно назвать прекрасным: оно искажено усилием, выражает жестокость битвы.

ДЕКОРУМ лежит в основе стиля, который назовут **классицизмом**: это тенденция упорядочивающая, *центростремительная*. В эстетике классицизма — *двойное подражание*: *Античности и природе*, к которой так совершенно сумели приблизиться античные авторы; в этике — *разум поставлен выше страсти*; в политике — *долг выше личных чувств*.

главным было единство времени и его проблем. Ощущение мироздания, разбежавшегося множественностью миров, закрутившегося в хаосе, утратившего стабильность, — это ощущение было общим. Одни пытались компенсировать отсутствие естественной гармонии предписанием нормы и на ней основанного порядка. Другие принимали мир, каков он есть.

Одни, другие... В действительности же каждый крупный художник, поэт знал и моменты отчаяния, и моменты, в которые его посещала жажда во что бы то ни стало гармонизировать жизнь. А к тому же как много всего остается еще за пределами этих двух основных тенденций и стилей!

XVII век был слишком разнообразным, чтобы его можно было уложить в противоположность двух, пусть и великих, стилей. Многое не вписывается в их рамки и отзовется гораздо позже. *Разнообразие* стало открытием эпохи и ее проблемой.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- *Классицизм и барокко:*
двойное подражание

разум
долг
декорум
вечность

изобретение нового
остроумие
страсть
разнообразие
динамика

?! Вопросы и задания

- Вечное или изменчивое привлекает в искусстве XVII века?
- Барокко и классицизм — полюса художественного мышления эпохи, но в какой мере продуктивно и возможно расписать всю литературу по принадлежности к тому или иному полюсу?

● «Метафизическая поэзия»

Известный английский поэт и критик конца XVII века Джон Драйден упрекнул поэта, творившего в начале того же столетия, — **Джона Донна** за то, что в любовных стихах, где должна

царить одна лишь «естественность, он смущает умы представительниц прекрасного пола тонкими философскими рассуждениями, в то время как должен был бы обращаться к их сердцам, пленяя прелестью любви». В насмешку критик назвал такой стиль «метафизическим». Как это нередко бывает, слово, впервые произнесенное с насмешкой или в осуждение, приживается в истории литературы.

В поисках карьеры и приключений в 1596 и 1597 годах Донн участвует в обычных для того времени полупиратских экспедициях против Испании. Результатом стали два первых по времени замечательных стихотворных послания — «Шторм» и «Штиль». Исполненное опасностей морское плавание дало повод представить картину мироздания как вражду стихий, обращающих все сущее в хаос:

И дождь, как океан, что выпит был до дна,
Лился с небес. Одни в каютах без
Движенья звали смерть взамен дождя с небес.
Другие лезли вверх, чтоб выглянуть туда,
Как души — из могил в день Страшного суда,
И вопрошали мрак: «Что нового?» — как тот
Ревнивец, что, спросив, ответа в страхе ждет.
А третьи в столбняке застыли в люках враз,
Отталкивая Страх огнем безумных глаз.
Мы видели тогда: смертельно болен Флот.
Знобило мачты. Трюм разваливался от
Водянки ледяной. А дряхлый такелаж,
Казалось, в небесах читает «Отче наш».

«Шторм»; перевод И. Бродского

Движение стиха под стать хаотической картине: потрясенная речь забывает о паузе в конце строки и изобилует *анжамбеманами*.

Образы громоздятся, как волны, вздымающиеся перед глазами вконец перепуганного и измученного бурей че-



Джон Донн (1572–1631) — признанный родоначальник «метафизической поэзии» в Англии. Он происходил из небогатой, но гордившейся своей древностью семьи. По материнской линии Донн принадлежал к роду Томаса Мора.

Слово **метафизика** буквально означает «после физики» и было введено еще в античности для обозначения всего, что существует за пределами физического мира. Для стиля «метафизической поэзии» признали характерным пристрастие к остроумию, к сближению «далековатых идей», к сложным метафорам.

АНЖАМБЕМАН — перенос, возникающий, когда предполагаемая в конце строки ритмическая пауза не совпадает с паузой синтаксической. С такого рода вольностями будут бороться теоретики классицизма, считая, что они нарушают ясность смысла. Найдите примеры анжамбемана в приведенном выше тексте.

ловека. Круговращение ветра и океана, как воронка, засасывает зрителя. Русская поэзия — с ее идеалом гармоничной ясности — вплоть до самого последнего времени не была готова к такого рода стихотворной речи, и лишь Иосиф Бродский сделал переводы поэтов-метафизиков в полной мере возможными.

Немногочисленные сохранившиеся отзывы современников о характере Донна и тот образ, который складывается в его ранней любовной лирике, рисуют нам светского человека, любителя театра, остро слова, усердного поклонника прекрасных дам. Однако его служение прекрасным дамам отличается от рыцарственной любви трубадуров или от петраркистского поклонения донне — существу почти неземному. У Джона Донна — земная любовь, духовная и плотская одновременно, позволяющая себе мистические прозрения наряду с весьма нескромными подробностями. Эта любовь оставляет весь мир во власти только двух людей. Еще сравнительно недавно у поэтов Возрождения любовь гармонизировала отношения любящего человека со всей Вселенной, теперь не так. Любовь заслоняет собой мироздание, по отношению к которому влюбленный испытывает в лучшем случае снисходительное презрение, даже к восходящему солнцу обращаясь с дерзкой речью:

Ты нам велишь вставать? Что за причина?
Ужель влюбленным
Жить по твоим резонам и законам?
Прочь, прочь отсюда, старый дурачина!
Ступай, детишкам проповедай в школе,
Усаживай портного за работу,
Селян сутулых торопи на поле,
Напоминай придворным про охоту;
А у любви нет ни часов, ни дней —
И нет нужды размениваться ей!

«К восходящему Солнцу»;
перевод Г. Кружкова

Все ценности: власть, слава, богатство — в сравнении с любовью ничтожны, а потому солнце получает в финале такой совет:

Ты, Солнце, в долгих странствиях устало,
Так радуйся, что зришь на этом ложе

Весь мир: тебе заботы меньше стало:
Согреешь нас — и мир согреешь тоже.

Любовь подчиняет себе весь мир, который — характерная деталь — замкнулся в пространстве ложа, где солнце потревожило пробуждение мужчины и женщины. За эту дерзость солнце и получило строгий выговор.

Какой бы сложной и причудливой ни была образность, в тексте «метафизического» стихотворения она возникает как будто непринужденно, в процессе говорения. При этом речь всегда взвешенна, аргументированна, нередко выстраивается по законам того или иного риторического жанра, скажем «Лекции о тени»:

Постой, прошу, — тебе тогда
Теорию любви я преподам.
Все три часа, что здесь мы провели,
Прогуливаясь, две тени шли
За нами следом — наше порожденье.
Но солнце поднялось, в зените день;
Свою мы топчем тень,
И мир открылся в блеске дерзновенном.
Любовь в младенчестве росла
В тени и от докучных глаз,
И от забот, но вот — пора прошла.

«Лекция о тени»;

перевод И. Шайтанова

Лекция о тени превращается в еще одно поэтическое размышление — о любви. Тон колеблется, то склоняясь к важности рассуждения, то срываясь в песенный припев. Донну свойственно в поэзии размышлять, читать лекцию, выстраивать теорию, то есть исследовать с помощью разума то, что, казалось бы, незримо, неуловимо и противится рациональному постижению. Донн продолжает возводить конструкции доказательств над разверзшейся бездной бесконечности, готовой поглотить все человеческое, столь хрупкое и незащищенное. Иногда, как в «Лекции о тени», он готов признать, что общему закону изменчивости подвластна даже любовь, растущая вместе с восходом солнца и, достигнув своего зенита, мгновенно обреченная угаснуть: «Любовь — рост дня и света полнота, / Но шаг лишь за полдень, и сразу — темнота».

Но, пожалуй, чаще Донн, как бы продолжая традицию ре-

нессансного восприятия любви, мыслит ее непреходящей ценностью и неразрывной связью. Так, в одном из самых известных его стихотворений — «Прощание, запрещающее печаль» героиней, расставаясь с возлюбленной, берется доказать, что печалиться не нужно, и для этого нанизывает ряд метафорических аргументов. Сначала он говорит о том, что души истинно праведных людей отлетают беззвучно; потом сравнивает слезы с земными наводнениями, а вздохи с бурями; но разве эти земные потрясения сопоставимы по своему масштабу с движением небесных сфер, всегда бесшумным и не причиняющим вреда? Точно так же влюбленные, чья любовь носит исключительно земной характер, боятся разлуки, разрывающей их хрупкую связь, а истинная любовь не рвется при растяжении, но, подобно золоту, раскатанному до воздушной тонкости, способна заполнить собой все пространство, разделяющее влюбленных. И наконец, чтобы придать доказательству законченность, наглядность, научность, Донн в качестве остроумного образа — *кончетти* (или по-англ. — *концепт*) находит циркуль:

Как ножки циркуля, вдвойне
Мы нераздельны и едины:
Где б ни скитался я, ко мне
Ты тянешься из середины.

Кружась с моим круженьем в лад,
Склоняешься, как бы внимая,
Пока не повернет назад
К твоей прямой моя кривая.

Перевод Г. Кружкова

Описывая окружность, циркуль завершает путь путешествующего поэта и путь образа в его стихотворении. Важно и то, что последний аргумент против печали — вещный, *зримый*.

Любовь властно вторгалась и в жизнь Донна. Он полюбил знатную девушку и, вопреки воле ее родных, женился на ней в 1601 году, тем самым потеряв приданое и разрушив свою карьеру. Последующие десять лет были временем бедности и унижительной зависимости от милостей родственников, покровителей. А семья росла. Письма Донна исполнены неизменной любви к жене и заботы о детях.

Меняется тон поэзии. Печальны раздумья о земном. Мир по-гамлетовски вышел из пазов, распался на части, утратил цельность: «Tis all in pieces, all

Таков **барочный рационализм**, направляющий разум и риторику на познание иррационального, то есть неподвластного слову и разуму.

coherence gone», — признается Донн в поэме «Анатомия мира». Однако скорбь обещает мудрость, возвращающую надежду на спасение в вечной жизни.

Это именно тот путь, который Донн видит перед собой в создаваемой им теперь религиозной поэзии. Наиболее известный цикл — «Священные сонеты». Донн не изменяет характерным чертам «метафизического» стиля, скорее обостряет его, ибо теперь «далековатые» идеи сопрягают небо и землю. Действие происходит «здесь» — на земле, но мольба восходит «туда» — к Богу. Все происходящее — факт жизни отдельного человека и одновременно всех людей в их человечности и смертности. Слово звучит исповедально, но мысль обращена к вечности. Такова ситуация «метафизического» стихотворения, светского по тону, глубоко религиозного по духу:

С углов Земли, хотя она кругла,
Трубите, ангелы! Восстань, восстань
Из мертвых, душ неисчислимый стан!
Спешите, души, в прежние тела! —
Кто утонул и кто сгорел дотла,
Кого война, суд, голод, мор, тиран
Иль страх убил... Кто Богом осиян,
Кого вовек не скроет смерти мгла!..
Пусть спят они. Мне ж горше всех рыдать
Дай, Боже, над виной моей кромешной:
Там поздно уповать на благодать...
Благоволи ж меня в сей жизни грешной
Раскаянью всечасно поучать:
Ведь кровь твоя — прощения печать!

Сонет VII; перевод Д. Щедровицкого

Поэт внутренним взглядом окидывает пределы Вселенной, чтобы затем резким жестом прервать зачин и резко перейти к самому себе. В оригинале еще отчетливее звучит просьба помедлить с последним мгновением, оставить надежду говорящему на раскаяние, а значит, на прощение: «But let them sleepe, Lord, and mee mourn a space...» Раскаяться должно *здесь* — на земле, чтобы *там* — на небе — заслужить прощение.

В 1614 году король Яков I ответил отказом на последнюю попытку Донна

Поэтический текст строится по закону **медитации** — внутренней молитвы. Для размышления избрана тема Страшного суда. Сначала сознание настраивается на присутствие Бога, добивается зримой отчетливости той картины, по поводу которой предполагает медитировать: трубят ангелы, смертные, какими бы ни были их жизнь и их кончина, покидают свои могилы, готовые предстать пред Богом.

получить место при дворе, сказав, что не предоставит ему никакой должности, кроме церковной. К этому времени и сам Донн уверовал в свое религиозное призвание и в конце концов согласился принять сан. Он рукоположен в дьяконы 23 января 1615 года, а вскоре назначен придворным капелланом. Вершиной пути на этом призвании была должность настоятеля собора Св. Павла, полученная Донном 22 ноября 1621 года. Свои обязанности он исполнял ревностно и истово.

Этому повороту судьбы сопутствовали и немалые личные горести. Через два года после принятия Донном сана, родив мертвого ребенка, в возрасте тридцати трех лет умирает жена Энн. Убитый горем Донн еще беззаветнее отдается своим обязанностям священника. Красноречие и сила воздействия его проповедей на слушателей скоро принесли ему славу выдающегося проповедника, и он пользовался расположением как Якова I, так и Карла I.

В 1623 году Донн серьезно заболел. Во время болезни он размышлял о существующей связи между духовным и физическим недомоганием. Итог этих размышлений он воплотил в прозаиче-

ских «Молениях на случай крайней нужды». Именно там, а не в стихах возник самый известный образ Донна, представляющий человека в единстве всего мира, связанного таинством Христова тела.

Тяжело страдая раком желудка, Донн поднялся с постели, чтобы произнести прощальную проповедь при дворе 25 февраля 1631 года. Она будет опубли-

кована под названием «Поединок со смертью» и считается надгробным словом Донна самому себе. Донн возвратился домой и, как сообщает его биограф Уолтон, позировал для рисунка, изображающего его завернутым в саван, возможно желая достовернее медитировать по поводу предстоящего физического небытия. Запрещавший печаль по поводу земной разлуки, мог ли Донн позволить себе выказать сожаление при расставании с бренным миром, столь несовершенным, порочным, но в то же время столь прекрасным и исполненным радости любви?

Сила поэзии Донна — в трагическом переживании крайностей: в ощущении напряжения между духом и плотью, любовью и страданием. И в то же время в неослабевающем желании удержать человеческое бытие в его единстве, соединив землю с небом, а человека с человеком: «Не спрашивай, по ком звонит колокол...»

«Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе». А следовательно, «смерть каждого человека умаляет меня, ибо я часть человечества. И поэтому **никогда не посылай узнавать, по ком звонит колокол, ибо он звонит по тебе**». Этот образ в XX веке Э. Хемингуэй использовал для названия романа «По ком звонит колокол».

- «Метафизическая поэзия»: кончетти (концепт) остроумие метафорическое доказательство далековатые идеи

?! Вопросы и задания

- Что значит слово «метафизика»? Почему именно это слово послужило для обозначения определенного поэтического стиля?
- Как преломляются в поэзии Джона Донна ренессансные понятия и такие ценности, как любовь, личность, разум?
- Иногда говорят, что если бы мы знали, какие стихи писал принц Гамлет, то они показались бы нам похожими на стихи Донна. Какие черты гамлетизма проступают в личности Донна?
- Докажите барочный характер поэзии Донна.

Тема для доклада

Джон Донн и Иосиф Бродский.

Что прочитать?

Антологии и сборники

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

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

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

Бродский И. Бог сохраняет все. — М., 1992 (переводы из Дж. Донна см. также в собраниях сочинений и других изданиях И. Бродского).

Критика

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

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

● Театр французского классицизма

Классицизм — стиль если не возникший, то во всем блеске и законченности сформировавшийся в эпоху правления **Людовика XIV** (1643—1715). Это был не придворный стиль в узком смысле слова, но стиль, в свете которого власть хотела предстать остальному миру, демонстрируя величие Франции. Это было искусство, должное являть образец человека и гражданина подданным великого короля.

Пожалуй, никогда прежде политика в области культуры не была столь сознательной, хорошо продуманной и контролируемой. Людовик искренне любил и ценил искусство, но еще более он понимал, что без великого искусства его правление никогда не станет таким, каким он хотел его видеть, — *абсолютной монархией*.

Личность короля занимала центральное место в этом грандиозном плане. Людовик — первый среди равных, **король-солнце**. Эта эмблема, традиционный символ королевского величия (впервые избранная Людовиком в 1662 году), сохранилась как его личный знак, образ, соединивший власть и совершенство. Еще Людовику приписывают известный афоризм: «Государство — это я».

Придворный ритуал Людовик лично продумал и осуществил как грандиозный спектакль. На декорации для этого спектакля тратятся баснословные средства. Версаль из небольшого охотничьего угодья превращен в новое «чудо света». Его творят французские мастера:

художник **Лебрен**, архитектор **Лево**, создатель геометрически правильных садов Версаля **Ленотр**. Первый грандиозный версальский праздник устроен в мае 1664 г. и длится целую неделю. Людовику двадцать пять лет. Уже четвертый год как он женат на испанской принцессе Марии-Терезии, но сейчас в разгаре его роман с Луизой де Лавальер. Для нее устроен этот праздник, выдержанный в духе рыцарского турнира. Автор сценария и постановщик — **Мольер**.

Именно в это время при дворе начинают появляться те, кто составит литературную славу своего века и создаст его стиль. Выходит из печати сборник нравственных афоризмов — «Максимы» герцога **Ларошфуко**. Принят при дворе и баснописец **Жан Лафонтен**. Он еще не написал своих басен, но уже прославился как поэт, воспевавший красоты другого знаменитого дворца, отстроенного суперинтендантом финансов Никола Фуке, по приказу короля отбывающего теперь пожизненное заключение. Он не был прощен: Фуке посягнул на то величие, которое Людовик мыслил возможным лишь для самого себя. (Кто не помнит истории Фуке в передаче Александра Дюма? Не Фуке ли был таинственным узником — Железной Маской?)

При дворе ставятся комедии **Мольера** и трагедии **Жана Расина**. Здесь же и его друг — **Никола Буало**, поэт-сатирик, но более всего прославивший себя тем, что наиболее памятно сформулировал законы поэтического искусства.

Материал для повторения

Об искусстве Мольера мы говорили уже в учебнике для 8—9 класса. Вспомните: что характерно для комедии классицизма? Чем она отличается от шекспировской комедии в отношении характеров и природы ее смеха?

Однако начало как абсолютистской государственности, так и искусству классицизма было положено раньше. У их истоков стоял министр Людовика XIII — **Жан Арман дю Плесси, кардинал де Ришелье** (1585—1642).

Ришелье посвятил себя собиранию сил. Считается, что именно Ришелье ввел в употребление в качестве политического термина понятие «родина» (*patrie*). Подавляется любая оппозиция, но прежде всего исходящая от дворянства, в том числе и самого высшего, вплоть до принцев крови. Карается своеволие в его любой форме — от дуэли до мятежа.

Та же централизация происходит и в сфере культуры. Накануне вступления в войну с Испанией учреждается официальная «Газета» — положено начало периодической печати в борьбе за общественное мнение.

10 февраля 1635 г. учреждается академия с целью создать словарь французского литературного языка и тем самым установить единую норму. Одно из ее первых громких деяний — спор вокруг Корнелева «Сида». Первое великое произведение нового искусства обсуждается придирчиво и строго.

Обязательным становится деление драмы на **пять актов**, для ее речи — **александрийский стих**: парнорифмованный двенадцатисложник с обязательной паузой (цезурой), соответствующий в системе русского силлаботонического стиха шестистопному ямбу. Как принцип драматической композиции утверждается правило **трех единств** — действия, места и времени.



Пьер Корнель (1606—1684) постановкой «Сида» 7 января 1637 года прославил себя как **создатель классицистической трагедии**. Успех «Сида» был полным, несмотря на строгий разбор академии, указавшей на отступления от правил. В язык с тех пор вошло выражение: «Прекрасно, как „Сид“».

Закон трех единств — самое известное из правил классицистической поэтики. Однако это лишь частное проявление общего стремления к **правдоподобию** в области драматических жанров. Критики требовали, чтобы действие укладывалось в пределы 24 часов, совершалось в одном помещении и не дробилось на второстепенные сюжетные линии. А. Пушкин заметил на этот счет: «Посмотрите, как смело Корнель поступил в „Сиде“: „А, вам угодно соблюдать правило о двадцати четырех часах? Извольте“. И тут же нагромождает события на четыре месяца».

Корнель берет сюжет не из Античности, а из испанского героического эпоса, повествующий о подвигах Родриго Диаса (XI век), прозванного его поверженными врагами — маврами — «сидом», то есть господином. С первых сцен пьесы автор блестяще осуществил основной сюжетный принцип классицистической трагедии, известный как *вершинность конфликта*, когда в действие вынесены лишь заключительные моменты в отношениях персонажей, их непосредственное противостояние, поединок сильных

характеров. Это условие обеспечивает событиям напряженность, речи — ораторскую значительность, а всей трагедии — тон высокого героизма.

Явлению героя в «Сиде» предшествует обмен мнениями о нем, обещание ему счастья и неожиданный трагический поворот событий. Сначала из беседы Химены, дочери графа Гормаса, с ее воспитательницей Эльвирой мы узнаем, что граф не против брака Химены с доном Родриго, влюбленным в нее и любимым ею.

Затем следует столь же краткая параллельная сцена между королевской дочерью — инфантой — доньей Урракой и ее воспитательницей. Такого рода беседы с наставником, наперсником, другом будут обычным в классицистическом театре *приемом психологизма*. Монологи (подобные тем, что произносил в зал шекспировский Гамлет) показались бы теперь неестественными, нарушающими главный закон искусства — *правдоподобие*. Он будет соблюден, если герои говорят не в пустое пространство, а исповедуются близкому человеку.

Инфанта также влюблена в Родриго, но, увы, он не королевской крови: «Мне слаще всех надежд — знать, что надежды нет» (I, 2; *перевод М. Лозинского*). Ее любовь — дополнительное свидетельство благородства и достоинства героя. Именно инфанта предсказывает будущее величие Родриго, пока еще ничего не свершившего.

Счастливое течение событий прерывается в третьей сцене. В качестве воспитателя наследника первый король Кастилии дон Фернандо, успешно отвоевывавший у мавров испанские территории, избрал отца Родриго — дону Диего, славного прошлыми подвигами, но под грузом лет уже утратившего физическую доблесть. Этим выбором оскорблен отец Химены граф

Гормас, нынешний защитник королевства. Вся сцена представляет собой обмен высокомерными репликами, завершающийся тем, что граф дает пощечину дону Диего. Нанесено страшное оскорбление, перечеркивающее всю прежнюю жизнь, отнимающее честь не только у того, кто получил пощечину, но у всего рода, к которому он принадлежит.

Только теперь и является на сцене Родриго, встреченный отчаянным вопросом отца: «Родриго, храбр ли ты?» Ответ исполнен горячности и гнева: «Я бы не ждал с ответом, / Не будь вы мой отец». У Родриго есть случай доказать свое достоинство. Тяжесть предстоящего испытания для него не в том, что вызов предстоит бросить прославленному подвигами бойцу, а в том, что победа для Родриго будет означать крушение любви, так как он всем обязан отцу и долг перед ним ставит выше своей верности возлюбленной: «Je dois tout a mon pere avant qu'a ma maitresse». Выбор сделан со всей непреклонностью: «Не все ль равно, раз оскорблен отец, / Что оскорбившим был отец Химены!»

Этими строками завершается первое действие, в котором столкнулись *любовь* и *честь*. Мщенье — другого пути для Родриго нет. Он вызывает графа на поединок и убивает его. После этого и у Химены нет иного пути, как требовать казни для убийцы отца, хотя она не в силах забыть, что убийца — тот, кого она любит. Король не склонен удовлетворить ее желание, ибо — это ясно всем — граф сам дал повод для праведного возмездия. Он не только оскорбил дону Диего, но, отказываясь принести извинения, пошел против воли короля, который вынужден был напомнить о своем значении, прибегая к распространенной метафоре: государство — тело, голова которого — правитель (II, 6). Если продолжить метафору, все подданные короля подобны отдельным частям тела, которым не пристало своевольно нарушать гармонию и здоровье целого.

Во имя общего блага король обещает вершить справедливый суд и требует разыскать Родриго. Их встреча произойдет лишь в четвертом действии, когда перед королем предстанет не дерзкий юноша, а великий герой, новый защитник отечества.

А пока что в течение всего третьего действия продолжается борьба любви и чести. Родриго добровольно приходит в дом Химены, чтобы подставить грудь под острие клинка. Химена отказывается свершить мщение, говоря: «Я обвинитель твой, но я не твой палач».

Взаимная игра благородных чувств связывает и разъединяет героев. Если первоначальная ссора была спровоцирована

тщеславию отцов, то противостояние детей разворачивается как *конфликт нравственных ценностей*, равно достойных, но непримиримых. Прекрасны и любовь, и честь, но одна требует, чтобы другая была принесена ей в жертву. Вместе им не дано осуществиться. Ценность жертвы определяется достоинством того, чем готовы поступиться. И любовь, и честь — неотъемлемые качества достойной личности. Забвение любой из них — позор и крах. Именно так отвечает Родриго отцу, пытающемуся примирить его с утратой любимой: «Честь у мужчин одна, возлюбленных так много! / Любовь забыть легко, но честь нельзя никак». — «Бесчестье равное волочит за собой / Тот, кто предаст любовь и кто покинет бой».

Не умаляя своего достоинства, а вознося его на новую героическую высоту, пытается Родриго найти выход из трагической ситуации. Единственное, чем он безусловно готов пожертвовать, это собственной жизнью. Он явится перед королем не ранее, чем во главе нескольких сотен храбрецов спасет Севилью от внезапно явившегося у ее стен войска мавров. Их пленные вожди и будут первыми, кто обратятся к своему победителю «Сид». Если прежде единственным подвигом Родриго был поединок с графом Гормасом, то Сид доказал, что способен занять место графа в качестве национального героя и даже превзойти его. Тем самым искуплена вина за поединок в глазах короля, но не в глазах Химены.

Любовь продолжает бороться с честью, не в силах ни победить, ни уступить. Химена не боится обнаружить свою любовь, но во имя ее она не может пожертвовать честью, ибо это означало бы и конец любви: любить способен только достойный человек, следующий законам чести. Таков трагический парадокс, представший у Корнеля в небывалой новизне, демонстрирующий неизвестную ранее сложность внутреннего выбора, перед которым поставлена личность. Каждый новый виток действия не приближает к разрешению конфликта, но позволяет острее почувствовать нравственную высоту людей, в него вовлеченных.

Король произнес приговор. Он дает согласие на то, чтобы Химена назвала человека, который в поединке с Родриго защитит ее честь. Химена ранее обещала дону Санчо, влюбленному в нее, что он будет ее избранником, а в случае победы удостоится ее руки. В противном же случае, объявляет король, мужем Химены станет Родриго. Достойный ли дон Санчо противник для увенчанного славой героя? Однако у Санчо есть безусловное преимущество: Химена отказывается отложить поединок, и Родриго вступит в него измученный битвой с маврами. По воле

короля он получает лишь два часа отдыха, которыми пользуется, чтобы снова явиться в дом Химены и предложить ей свою жизнь. Он готов добровольно уступить победу дону Санчо.

В этой сцене отчетливо выступает различие между Хименой, в духе старой морали безусловно приверженной идеалу родовой чести, и Родриго, обладающим уже более высоким достоинством. Об этом он и говорит, когда Химена пытается пристыдить его: неужели он боится дона Санчо? Ответ Родриго: «Я не на бой иду, я принимаю казнь». А как же позор поражения? «Убитый ваш отец и мавров смятый флот — / Для гордости моей достаточный оплот». И только последний ее довод — не уступить во имя достоинства их любви — заставляет его принять бой.

С известием о его исходе к Химене явится дон Санчо. Однако ему не удастся произнести ни слова, ибо, увидев его, Химена сочла, что Санчо — победитель, а Родриго повержен и мертв. Не хвала и благодарность звучат из ее уст, а проклятие и плач о любимом. Лишь с появлением короля в окружении свиты ситуация прояснится: победил Родриго, но сохранил жизнь противнику, чтобы тот сам поведал о своем поражении и о благородстве победителя. *Выше дворянской чести должно быть поставлено чувство гражданского долга.*

Итак, казалось бы, честь восстановлена и взаимная любовь обнаружена перед всем миром. Однако Химена, признавая, что обязана сдержать данное королю обещание, обращает к нему вопрос: неужели он обречет ее быть женой того, на чьих руках кровь родного отца? Дон Фернандо неумолим. Он согласен дать лишь отсрочку на один год, в течение которого само время утишит скорбь Химены, а Сид свершит новые подвиги.

Определенностью этого обещания завершался первоначальный вариант «Сида», жанр которого был обозначен автором как *трагикомедия*. Позже (1660) Корнель изменит звучание финала, подчеркнув невозможность для героев соединиться, и по-новому обозначит жанр — трагедия. Тем самым было подтверждено изначально очевидное: в «Сиде» «Корнеля гений величавый» (А. С. Пушкин) выступил творцом нового жанра — *классицистической трагедии*, утверждающей *героизм подвига и гражданского долга*.

Однако утверждение этого идеала было отсрочено ходом исторических событий во Франции — почти одновременной смертью Ришелье и короля. Годы малолетства Людовика XIV чреватые смутой: крестьянскими восстаниями, Фрондой (1648—1653) сначала городов, а затем принцев, забывших уро-

ки Ришелье. И все-таки его наследник и ставленник кардинал Мазарини помог Анне Австрийской удержать власть в руках ее сына. Мазарини умер в 1661 году, в тот момент, когда Людовик пожелал и смог править самостоятельно.

Повторение пройденного: имена Ришелье, Мазарини, Анны Австрийской современному читателю лучше всего известны даже не из истории, а из романов. Какого писателя? (О нем шла речь в учебнике для 8—9-го классов.)

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- *Трагедия классицизма:*
 пять актов
 александрийский стих
 три единства

исторические события
вершинность конфликта
чувство долга

● Поэтическое искусство

При Людовике XIV у стареющего Корнеля в театре появился удачливый молодой соперник — **Жан Расин** (1639—1699). И по сей день Расина называют если не самым великим, то в числе самых великих французских поэтов, восхищаясь ясной безупречностью его стиха. Расин пишет о любви без слащавости и высокопарности.

Мориак говорит о совершенстве стиха, не позволившем современникам почувствовать всю меру откровенности, с которой Расин представлял страсть, — таково совершенство, отве-

чающее канону классицизма. Поэт подражает природе, но умеет скрыть в ней то, что могло бы оскорбить изящный вкус, набрасывает на природу покров искусства. В результате достигается *декорум*, то есть разумная благопристойность, в то же время не препятствующая поэту быть искренним и откровенным. Если таков идеал, то никто не соответствует ему лучше и полнее, чем Расин.

Он сохраняет серьезность Корнеля, но освобождается от его громогласной

Отзыв о Расине знаменитого романиста XX столетия Франсуа Мориака: «Жан Расин первым во Франции осмелился посмотреть в лицо любовной страсти, первым сорвал ту маску, в которой любовь представляла на театре до него, и если современники не осознали этого в должной мере, причина тому — без сомнения — неподражаемое совершенство его стихов, совершенство, которое так велико, что кажется нам предустановленным, а иные строки Расина — не сочиненными, а существовавшими от века».

риторики. Того требует и новое понимание долга. Долг для Расина не деяние, не подвиг, а *нравственное чувство*, скорее — память о подвиге, о прошлом величии. Именно таков сюжет первой великой трагедии Расина — «Андромаха» (1667). В прошлом — Троянская война. В настоящем действуют дети героев. Андромаха, вдова троянского героя Гектора, — исключение среди них. Она принадлежит прошлому и хранит ему верность. Она торжествует над своими противниками, не плетя интриг, не посягая ни на чью жизнь. Ее сила — в ее нравственной стойкости.

Образом невольной победительницы — Андромахи — Расин открывает великое десятилетие своего творчества. Образом невольной преступницы — Федры — он завершит его в 1677 году. Федра еще одна героиня греческого мифа и трагедии Еврипида. Полюбившая своего пасынка и отвергнутая им, она оклеветала Ипполита перед своим мужем Тесеем, обрекла на изгнание и — опять невольно — на гибель.

Пожалуй, нет другой трагедии, где бы действие пресловутых трех единств проявляло себя столь последовательно и столь бы мало сковывало драматурга в осуществлении замысла.

Все пространство, которое автор оставил Федре, — пространство ее души, обнаруживаемое словом. Время спрессовано в момент высшего напряжения душевных сил. Пространство ограничено до предела — до предела одиночества и безысходности. К Федре более всего относятся слова выдающегося драматурга XX века Мориса Метерлинка, сказанные им о героях Расина: «Они отчаянно одиноки на поверхности планеты, остановившейся в своем времени».

Буало отчасти подводит итог сделанному, отчасти предлагает образец, ориентированный на творчество античных авторов и верный на все века. Именно в его формулировке запомнились и были приняты принципы того, что позже назовут *нормативной поэтикой*.

Первая песнь трактата открывается описанием поэтического таланта, который у каждого свой: «Природа щедрая, заботливая мать, / Умеет каждому талант особый дать...» (*перевод Э. Линецкой*). Намечается общая идея художест-



Поэзия Расина будет одним из критериев вкуса для его друга **Никола Буало** (1636–1711), когда он, в подражание Горацию, изложит законы «Поэтического искусства». Стихотворный трактат в четырех песнях увидел свет в 1674 году.

Нормативная поэтика исходит из необходимости подражания Античности, возведенной в ранг обязательной нормы, утвержденной на основе разума и вкуса. Этим классицизм отличался от предшествующей эпохи — Возрождения, видевшей в Античности высокий идеал, но не образец для подражания.

венного порядка, чуждого мелочности, избыточной описательности, однообразия. Однако, стремясь быть разнообразным и смелым, поэт не должен идти против законов языка и разумного вкуса. За этим следует совет поэту не пренебрегать критикой.

Вторая и третья песни посвящены поэтическим жанрам и их возможностям. *Идиллия* предается безмятежности, *элегия* — скорби. Уместное совершенство в малой форме ставит ее выше тяжеловесного эпоса: «Поэму в сотни строк затмит сонет прекрасный...» В то же время нужно избегать ложного остроумия, которое еще недавно считалось верхом совершенства, даже в *эпиграмме*: «Разило вкривь и вкось двусмысленное слово...» Буало большое внимание уделяет сатире, мастерством которой он сам владеет: «Не злобу, а добро стремясь посеять в мире, / Являет истина свой чистый лик в сатире». Приводятся примеры и лучшие образцы как древних, так и новых авторов.

Отдельно от остальных жанров обсуждаются *трагедия*, *эпическая поэма* и *комедия*. Два первых традиционно относятся к высоким жанрам. Трагедия изображает «то, что в жизни нам казалось бы ужасным», но, смягченное искусством, являет «приятный ужас» и вызывает «живое сострадание». Следует, однако, избегать всего неправдоподобного («Невероятное растрогать неспособно...»), а для этого соблюдать правило трех единств — действия, времени и места: «Одно событие, вместившееся в сутки, / В едином месте пусть на сцене протечет».

Не менее важно следовать закону правдоподобия и в изображении характеров. Для каждого жанра — свой герой. Трагедия имеет дело с великими людьми, а «герой, в ком мелко все, лишь для романа годен», полагает Буало, высказывая явное нерасположение к новому жанру, уже завоевавшему читательский успех. Но в сравнении с трагедией «еще возвышенней, прекрасней эпопея», а потому там ответственность поэта еще более возрастает. Следует взять за образец Гомера, чей слог «пышен и богат», изложение стройно, а общая гармония обнаруживает «прилежание и целой жизни опыт». В высоких жанрах особенно очевидно, что одним вдохновением без «труда и размышленья» невозможно достичь успеха.

Материалом эпопеи, как и трагедии, служит смешанное с вымыслом предание, историческое или мифологическое, но не

христианское, поскольку Писание не следует соединять с вымыслом, а без вымысла поэзия суха.

Казалось бы, Буало, следуя намеченной иерархии жанров и стилей, совершил восхождение от менее значительного к тому, что особенно возвышенно и прекрасно, однако напоследок он оставил комедию. Это не случайность и не просчет.

Серьезная, иначе — высокая, комедия занимает в жанровой иерархии Буало срединное место и пишется средним стилем, но она, как доказал Мольер, способна достичь совершенства и даже превзойти высокие жанры, если «комический поэт, что разумом ведем, / Хранит изящный вкус и здравый смысл в смешном».

Однако, если вкус и смысл изменяют автору, Буало, беспристрастный и суровый критик, укоряет и Мольера: «Как униЗИтельно комедии серьезной / Толпу увеселять острою скабрЕзной...» Буало отвергает в комедии низкое фарсовое начало, предпочитая у Мольера «Мизантропа» «Плутням Скапена». Он ценит комедию за ее наиболее разнообразное подражание природе — основной принцип классицистической поэтики, предполагавший необходимость постигать нравственную природу человека и исправлять отступления от нее в современном обществе.

В заключительной, четвертой песни Буало дает советы поэту, исходя из его высокой роли в мире, который ему дано улучшить. Вновь и подробнее говорится о пользе критики, конечно, если за нее берется человек, имеющий право судить: «Ваш критик должен быть разумным, благородным, / Глубоко сведущим, от зависти свободным...» Называются имена достойных подражания авторов — как античных, так и современных. Наконец, все венчает хвала королю-солнцу.

Искусство классицизма запомнилось как мощное усилие перед лицом стремительно совершающихся перемен сохранить культурную память, удержать гармоничный баланс вечного и современного, общего и индивидуального, долга и страсти.

Проверка памяти

Имена: Бернини, Лебрен, Лево, Ленотр, Мария-Терезия, Луиза де Лавальер, Буало, Лафонтен

Жанры: элегия, идиллия, сонет, трагедия, эпос, комедия

Когда однажды Людовик XIV спросил Буало, кто из писателей составляет славу нынешнего века, Буало ответил: **«Мольер»**. Этим именем задана высота жанра, которому дано во всей полноте следовать разнообразию человеческих характеров, созданных природой.

- *Нормативная поэтика:*
античность как образец
подражание природе
иерархия жанров и стилей

вкус
разум
правдоподобие

?! Вопросы и задания

- При каких исторических условиях складывается стиль, впоследствии получивший название «классицизм»?
- В каком отношении к искусству классицизма находится теория поэтического искусства Буало?

● Басня и сказка

Повествовательными жанрами, которые удовлетворяли изящному вкусу в XVII веке, были басня и сказка. Представленные прославленными именами **Лафонтена** и **Перро**, они существовали как в стихотворном, так и в прозаическом вариантах.



Слава **Жана де Лафонтена** (1621–1695) как баснописца поистине всемирна. Переложения его басен разошлись по всей Европе. Его русским продолжателем и соперником был И. Крылов.

Басня сравнительно поздний жанр в творчестве Лафонтена. До того как обратиться к ней, он завоевал известность изящного поэта. Лафонтен перекладывает в стихи известные античные и ренессансные сюжеты. Так создается пользующийся огромным успехом, хотя и вызывающий своей фривольностью неудовольствие святош, сборник «Сказки и новеллы в стихах» (1665–1685).

По крайней мере, однажды Лафонтен сделал экспериментальную попытку перевести повествование в прозу, ограничив стихотворную часть небольшими вставками. Именно так написано одно из его самых оригинальных произведений — «Любовь Психеи и Купидона» (1669). Оно из-

вестно в России благодаря переложению И. Ф. Богдановича — поэме «Душенька» (1778). Русский переводчик настолько верно понял путь, проложенный Лафонтеном, — соединять изящество и эротизм античного сюжета с беглой разговорностью тона, что некоторые его выражения вошли в русский язык на правах пословиц: «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша».

За первыми сказками Лафонтена последовали и первые басни. В 1668 году появились шесть книг — «Басни Эзопа, переложенные в стихи». Лафонтен, как видно из названия, поступил здесь так же, как и со сказками: тому, что существовало в прозе, он дает поэтическое достоинство. Это отвечало вкусу его времени. Однако в стихотворной форме Лафонтен предоставляет небывалую повествовательную свободу слову, яркость и речевую легкость. Такого стиля прежде не было. Это урок не только поэтам, но и прозаикам. Стиль Лафонтена проявится в полной мере, когда, отказавшись от переложений древнегреческого баснописца, он выпустит следующие сборники басен как авторские (книги VII—XI — в 1678—1679 годах: последняя, XII — в 1694 году).

В атмосфере непрекращающегося спора о том, могут ли современные авторы рассчитывать на то, чтобы достичь совершенства древних, Лафонтен предлагает свой ответ — отдать должное древним, но не считать, что после них уже ничего нельзя создать достойного в поэзии. В начале одной из басен он формулирует эту мысль с характерной для него ироничной иносказательностью:

Эллада — мать искусств, за это ей хвала.
Из греческих земель и басня к нам пришла.
От басни многие кормились, но едва ли
Они до колоска всю ниву обобрали.
Доныне вымысел — свободная страна...

«Мельник, его сын и осел»;
перевод В. Левика

Басня традиционно низкий жанр. Ей вообще не нашлось места в «Поэтическом искусстве» Буало. Однако баснописец Лафонтен (хотя и не без сопротивления многих) получил место во Французской академии, а басня, оставшаяся то ли за пределами классицистической иерархии, то ли на одной из ее низших ступенек, утвердила свои литературные права. Назидательные рассказы о людях и животных под пером Лафонтена стали одним из первых доказательств того, что изящный вкус, устав от условности, обращается к простоте.

Казалось бы, природа в басне не может быть идилличной, ибо читателю предлагаются сцены из жизни животных с тем, чтобы он узнал в них нравы людей и их пороки. Басенный мир зеркально отражает жизнь человеческого общества, позволяя взглянуть на него со стороны и увидеть себя в неожиданном обличье. Это, безусловно, так. Однако там, где возникает нередкое противопоставление сельского и городского, природного и цивилизованного, предпочтение отдается первому. Так было и в традиционных сюжетах первых сборников («Волк и собака», «Городская мышь и полевая»). Но особенно отчетливым это предпочтение простой жизни и патриархального достоинства заявлено в оригинальных баснях Лафонтена («Дунайский крестьянин», «Сон могольца»).

То, что наметил Лафонтен, будет реализовано его продолжателями в разных странах Европы. В России величайшим из них — И. А. Крыловым. Главное изменение ощутимо в языке. Иронический стиль изящной разговорности Крылов заменит народной речью, впервые с такой свободой зазвучавшей в русской литературе. Различие особенно очевидно в тех случаях, когда Крылов

«Лафонтен и Крылов, — скажет Пушкин, — представители духа обоих народов». Они представители разных культур и разных эпох. В искусстве классицизма низкое и грубое может появиться лишь оправданное иронией, назидательностью, в качестве почти фантастической экзотики.

перелагает те же сюжеты, среди которых «Стрекоза и Муравей», «Волк и Ягненок», «Волк и Журавль», «Лисица и Виноград», «Два голубя» и многие другие.

Одна эпоха ценила эстетические приличия и допускала естественность лишь настолько, насколько она удовлетворяла изящному вкусу. Другая эпоха с совершенно иной — романной — степенью

свободы привыкла откликаться на голос современной реальности. Первой принадлежат Мольер и Лафонтен, второй — Грибоедов и Крылов. Ошибкой было бы полагать, что все преимущества на той или иной стороне. В каждом случае они свои.

Если встать на позицию классической поэтики, то изменение в басне, произведенное Крыловым, возвращает ее к состоянию низкого жанра, из которого ее вывел Лафонтен. Если полагать приближение к реальности единственной целью искусства, то мы утратим ощущение ценностей, сопутствующих классическому стилю. Мы лишим себя радости пережить его совершенство: строгую взвешенность языка, серьезность мысли, сдержанность эмоции. Страсть должна была держать себя в рамках эмоционального и эстетического приличия, однако рассудочность, холодность Буало считал недостатком в поэзии. Они несвойственны Лафонтену, в стихах которого более, чем у кого-либо из поэтов

его века (процитируем еще раз Сент-Бёва), «дают себя знать неуловимые тоимость и мечтательное сладострастие...»¹.

Как проявление изящного остроумия воспринимались современниками сказки **Шарля Перро** (1628—1703), сюжеты которых известны теперь каждому с детства.

Над своими сказками Перро начал работать, после того как вступил в полемику с Буало по поводу *древних и новых авторов*.

Столкновение на заседании Французской академии — самый памятный, но не самый первый эпизод спора. Спорить начали еще в эпоху Возрождения. Потом воспользовались достижениями современной науки как аргументом: если Коперник и Галилей представляют лучше древних небесную механику, то почему древних нельзя превзойти также и в области искусств?

Первый сборник Перро состоял из стихотворных сказок, продолжая повествовательную традицию в стихах, уже начатую Лафонтеном. Перро полагал, что подобного жанра в Античности не было, а если сказки и были, то сильно проигрывали в изяществе и моральной назидательности.

В середине 1690-х годов Перро перешел на прозу, прямо бросив вызов автору «Поэтического искусства». Прозаические сказки составили сборник **«Сказки моей матушки Гусыни»** (1697). В него входят «Спящая красавица» (точное название — «Красавица в спящем лесу»), «Синяя Борода», «Господин Кот, или Кот в сапогах», «Мальчик с пальчик», «Красная Шапочка». Некоторые из них представляют собой обработку народных сказок о феях и великанах, каковые и тогда рассказывали перед сном детям. Некоторые сюжеты, например «Красную Шапочку», Перро сочинил сам, и от него они перешли в фольклор, подвергаясь дальнейшим изменениям и обработке.

Материал для повторения

Вспомните о законах фольклорной сказки и об изменениях, которые происходят, когда сказка становится литературной (см. учебник для 5—7-го классов).

Началом «Спора о древних и новых» можно считать 27 января 1687 года, когда на заседании Французской академии Шарль Перро прочел написанную им по случаю благополучного выздоровления короля поэму «Век Людовика Великого». Сравнивая век Августа с веком Людовика, Перро отдает предпочтение последнему. Не только в науке и философии, но и в красноречии, поэзии и живописи, архитектуре, скульптуре, музыке, утверждает он, французы ни в чем не уступают грекам и римлянам, а во многих отношениях даже превосходят их, и лишь «пеленой предубеждения» можно объяснить, что произведения древнего века все еще рассматривают как образец совершенства...

¹ Бахмутский В. Я. На рубеже двух эпох // Спор о древних и новых. — М., 1985. — С. 8—9.

Предполагают, что первые читатели сказок видели в них гораздо более намеков на реальных людей и обстоятельства, чем сейчас могут восстановить исследователи. Предполагают, что сказками Перро продолжал свою войну с Буало, подразумевая его в целом ряде персонажей — от волка до великанов.

Дети читают не совсем те сказки, что написал Перро. Для них текст редактируют. Из него убирают жестокие подробности, которых немало; иногда дописывают счастливый конец: «Красная Шапочка» кончалась у Перро тем, что волк ее съедал — и всё. В детских изданиях нет стихотворных концовок, которыми Перро очень гордился и которые представляли прочитанное в совсем ином свете. Становилось понятно, что нагромождение жестоко-стей, коих хоть отбавляй, скажем, в сказке о Синей Бороде, убивавшем своих жен за нарушение его запрета, — повод сначала напугать, а потом пошутить. Светская игра, «ужастик» с моралью для дам о том, что «любопытство — бич. Смущает всех оно. / На горе смертным рождено...» А за моралью следует еще одно небольшое стихотворение — «Иная мораль», напоминающая, что свирепые мужья, как и страх перед ними, более не существуют: «Муж нынешний, хоть с ревностью знаком, / Юлит перед женой влюбленным петушком...» (перевод Л. Успенского).

Для современников важен был тот изящный наряд, в котором перед ними предстала сказка, интригуя намеками, участвуя в салонном состязании остроумия, нарушая принятые условности, но не более, чем допускал хороший вкус. С течением времени менялась мода, устаревал первоначальный наряд. Многие из него пришлось и вовсе отбросить, а что осталось, то утратило и интерес, и смысл. По-настоящему осталась сама сказка, впервые так громко заявившая о себе, явившаяся в литературе обещанием будущего интереса к фольклору, пленившая прелестью простоты в век строгой условности. Впрочем, этот век если еще и не уходил, то смягчал свой эстетический нрав. Прозаическая сказка была тому свидетельством.

?! Вопросы и задания

- Все ли существующие жанры охватывала поэтика — права поэтического искусства?
- Как проза и поэзия сочетаются в жанрах басни и сказки?
- Каким образом жанр сказки мог стать аргументом в полемике между древними и новыми?

Темы для докладов и сочинений

Лафонтен и Крылов.

Сказки Шарля Перро в литературном контексте XVII века.

Что прочитать?

Тексты

Западноевропейская литературная сказка / Сост., вступит. ст. М. А. Красновой. — М., 1998.

Лафонтен Ж. // Европейская поэзия XVII века. — М., 1977. — (Серия «БВЛ»).

Критическая литература

Сент-Бёв Ш. Лафонтен // Сент-Бёв Ш. Литературные портреты; Критические очерки. — М., 1970. — С. 83–98.

Что прочитать по XVII веку?

Антологии

Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — 2-е изд., испр. и доп. / Сост. и ред. С. Мокульский. — Т. 1. — М., 1953.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н. П. Козловой. — М., 1980.

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

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

Английская лирика первой половины XVII века / Сост., предисл., общая ред. А. Н. Горбунова. — М., 1989.

Критическая литература

XVII век в мировом литературном развитии. — М., 1969.

Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема стиля в новом искусстве. — М.; Л., 1930 (переиздавалась).

Даниэль С. М. Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. — Л., 1986.

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

Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков: Реальность и символика. — М., 1994.

Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — Л., 1994.

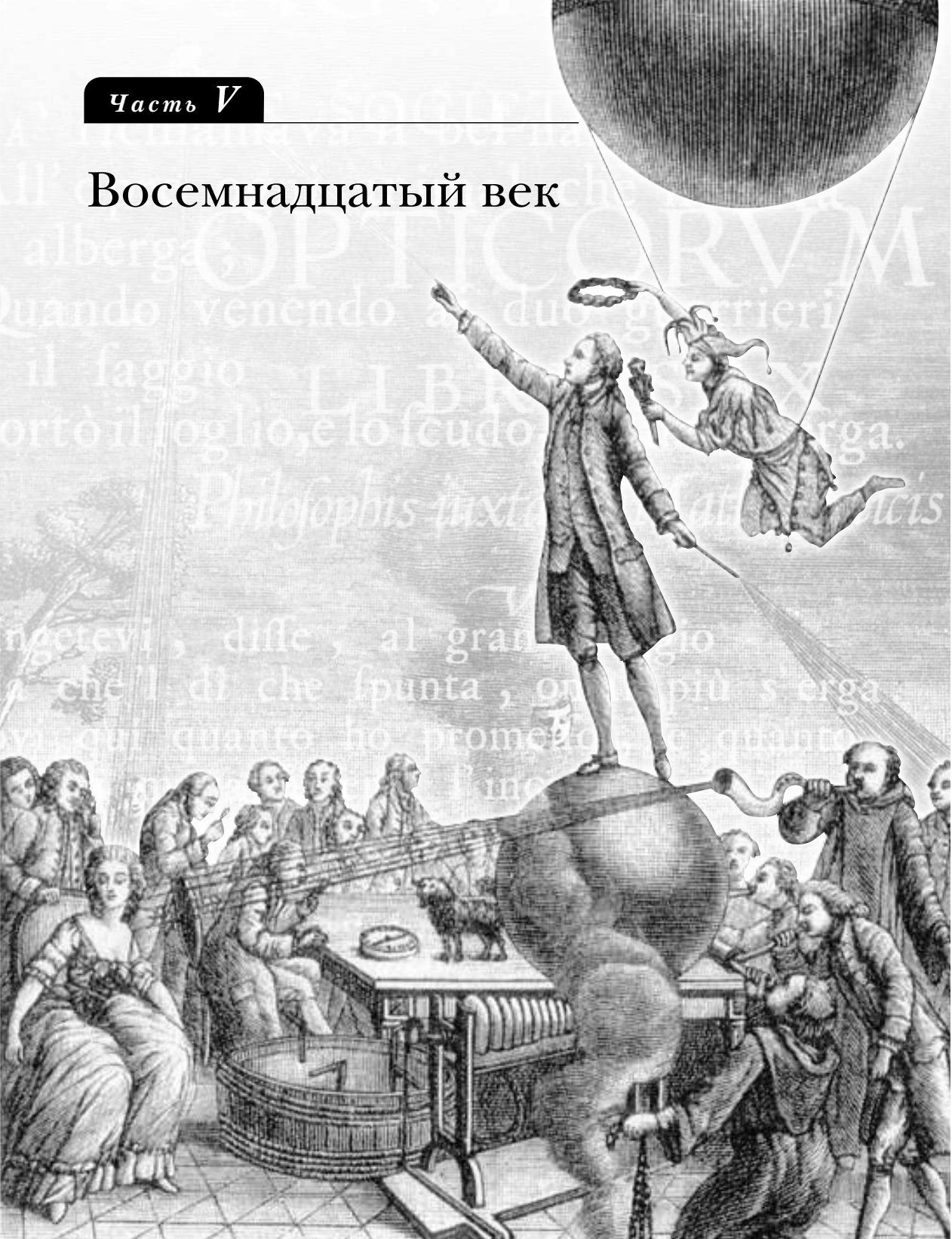
Штейн А. А. Литература испанского барокко. — М., 1983.

Издания общего и справочного характера

История всемирной литературы. — М., 1987. — Т. 4.

Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / Под общ. ред. И. О. Шайтанова. — М., 1998.

Восемнадцатый век



В истории европейской культуры XVIII столетие называют *эпохой Просвещения*. Оно известно также как *Век Разума*.

Красноречивые названия! Они напоминают о том, какое значение человек придавал знаниям, как он верил в свою способность объяснить мир и, более того, устроить его по справедливым законам. Если человек разумен, то разве разумные существа не в силах договориться между собой и не нарушать достигнутой договоренности, или, как тогда говорили, *общественного договора*?

Однако эпоха завершится далеко не мирно. Подводя итог, русский просветитель **А. Н. Радищев** так обращался к ней в стихотворении «Осьмнадцатое столетие» (1801—1802): «Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро, / Будешь проклято вовек, ввек удивление всем».

Если XVIII столетие и было Веком Разума, то запомнилось оно не только разумностью. Многие внутри эпохи противились ее идеалу. Прежде всего засомневались в том, стоит ли следовать разуму, или у человека есть более надежный поводирь — *чувствительное сердце*. Тех, кто поверил в него, называли *сентименталистами*.

Столетие как эпоха обычно не вполне точно совпадает со своими хронологическими рамками. XVIII век завершился в 1789—1794 годах — событиями Великой французской революции. А когда и с каких событий он начинался?

«Что такое Просвещение?» — спрашивал великий немецкий философ **Иммануил Кант** (1724—1804) и отвечал: «Имей мужество пользоваться разумом».

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ — это другой образ XVIII века, складывавшийся более медленно, но безусловно восторжествовавший во второй половине столетия.

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

- Английское начало
- Просветительский роман: Свифт
- Джонатан Свифт. Путешествия Гулливера
- Энциклопедисты: Вольтер
- Вольтер. Кандид, или Оптимизм

● Английское начало

Если считать, что весь смысл эпохи сосредоточен на подготовке к ее революционному финалу во Франции, то тогда, как порой и делают, Просвещение видят по преимуществу явлением идеологическим, а не культурным.

Между **1688** годом и началом революции во Франции в **1789** году следует поместить Век Разума, действительно в таком случае объемлющий целое столетие.

Тогда начало эпохи относят к рубежу 1720—1730-х годов.

Во Франции просветительская идеология готовит революцию, побуждает к ней. В Англии, наоборот, она осмысляет

происшедшие перемены, начало которым положено так называемой Славной революцией 1688 года. Характер этих двух национальных традиций зависит от того, в каком отношении к революционному преобразованию общества они возникли.

В 1688 году объединенными усилиями всех политических сил из Англии изгнан король Яков II Стюарт. Этому предшествовало десятилетие борьбы вокруг закона о престолонаследии, от которого при монархическом правлении зависит спокойствие государства. В какой-то момент казалось, что Карл II, навязывавший протестантской стране в качестве наследника своего младшего брата-католика Якова, пошел по пути, тридцатью годами ранее приведшему его отца Карла I на эшафот. Однако исход противостояния короля и парламента на сей раз был совсем иным. Формируется модель политической борьбы, продуктивная для всей последующей европейской истории: в Англии возникли политические партии. Вскоре они получили названия.

Карл, как того и хотел, передал трон Якову, три года правления которого подняли против него всю страну. Яков отправляется в изгнание, а на английский трон приглашена его дочь

Мария, состоявшая в браке с правителем Нидерландов и главой европейских протестантов принцем Оранским.

Его воцарение под именем Вильгельма III (1689—1702) приветствовали единодушно. В 1689 году был принят целый «пакет» конституционных законов, включающий Билль о правах, обеспечивавший личную неприкосновенность каждого. Нельзя было арестовать человека, не предъявляя ему обвинения. Нелегко, но прошел закон о веротерпимости, теоретически допускавший свободу вероисповедания. В 1694 году истек срок старого закона о цензуре, и парламент отказался возобновить его.

Требование *веротерпимости* прозвучало как лозунг эпохи.

Оба центральных слова, стоящие в названии «Опыта...», значимы: «разум», так как это отличительное и высшее проявление человечности; «опыт», так как это указание на то, что формирует разум. Наш разум располагает только тем, что подсказывает ему опыт: никаких врожденных идей, якобы заложенных Богом, но все, что мы знаем, дается нам чувственным восприятием действительности. Эта теория получила название *сенсуализма* (от лат. *sensus* — чувство). Локк памятно закрепил свою теорию в метафоре «чистого листа» (лат. *tabula rasa*), который заполняется лишь по мере того, как человек чувственно воспринимает мир. Хорош или плох человек, зависит исключительно от того, как его *воспитать*.

Казалось бы, вот достойные плоды просвещения: человек, осознав свою разумность, отстоял право быть свободным! Но в действительности все оказалось много сложнее. Добрые прихожане англиканской церкви всячески преследовали, ущемляли в правах как католиков, так и более радикальных протестантов, прозванных за их несогласие с официальной верой *диссентерами* или *диссидентами* (лат. *dissidere* — не соглашаться). Ни законы, ни увещания, обращенные к разуму, не смягчали нравов.

Не менее ожесточенными были и политические столкновения. В парламентских выборах страна разделилась на два непримиримых лагеря. Тори и виги стояли лицом к лицу. Позже это назовут многопартийной системой и сочтут залогом демократического устройства общества. Но тогда партийный раскол воспринимался едва ли не как кара Божья, как нестерпимое зло.

Тех, кто поддерживал короля и склонялся к католицизму, прозвали **тори** (первоначальное значение — «вор», бранная кличка для католика-ирландца). Тех, кто настаивал на подчинении короля парламентским законам, а в вопросах веры придерживался принципов официального англиканства, презрительно окрестили **вигами** (слово, которым шотландцы-пресвитериане, убежденные протестанты, называли конокрадов).

«Письмами о веротерпимости» (1689) ознаменовал свое возвращение из эмиграции влиятельнейший философ эпохи **Джон Локк** (1632—1704). В 1690 году он опубликует свое главное сочинение — «Опыт о человеческом разумении».

Литература эпохи Просвещения начинается с публицистической прозы. Она уже достигла в Англии широкого распространения в годы революции. Но теперь пришло время периодической печати.

Хотя первая газета появилась еще в 1621 году, но время для становления периодической печати пришло позже — в эпоху Реставрации Стюартов, после 1660 года. Среди наиболее влиятельных журналистов эпохи — знаменитый **Даниэль Дефо** (1660—1731).

Материал для повторения

Именно с Дефо, с его романа о Робинзоне Крузо, мы начинали разговор о зарубежной литературе в учебнике для 5—7-го классов. Вспомните, о чем тогда шла речь, и подумайте: в какой мере *«Робинзон Крузо»* вписывается в эпоху Просвещения?

ПАМФЛЕТ — это не столько форма, сколько роль, которую должно сыграть произведение, рассчитанное как выпад, как удар. В этой роли может выступить и баллада, и поэма, и трагедия. Но, разумеется, чаще всего — короткое публицистическое произведение, хлестко звучащее со страницы газетного листка. Обмен такого рода ударами перерастает в первые полтора десятилетия XVIII века в **памфлетную войну**.

Если Дефо проповедовал умеренность и пытался не отступать от нее, то другой публицист партии тори Джонатан Свифт был яростным сатириком. Много позже — в *«Путешествиях Гулливера»* он жестоко посмеется над мелочностью партийной борьбы в государстве лилипутов (см. раздел *«Просветительский роман»*).

Он знал, над чем смеялся, ибо отдал политическим страстям десяток лет собственной жизни в качестве министра без портфеля и памфлетиста партии тори.

Свою газету издавал и Свифт — *«Исследователь»*. Один из самых известных его памфлетов — *«Краткая характеристика его светлости графа Томаса Уортона»* (ноябрь 1710). Публицисты-виги прославляли Уортона за преданность партии. В памфлете Свифта тот же партийный политик, но противоположно отношение к нему. Удивительна энергия Уортона! Он может спать четыре часа в сутки, скакать в карете куда угодно и когда угодно, чтобы очутиться в нужный момент в нужном месте, произнести речь, пожать столько рук, сколько протянется к нему, назвать каждого избирателя по имени, выпить с ним кружку эля и не забыть поинтересоваться, родила ли его жена и «вырос ли Джеймс из коротких штанишек».

Уортон восхищает одних, у других вызывает чувство отвращения не только к себе, но ко всей политической системе, для которой он создан или которая создана для него. Человек этот ни разу в жизни (по собственным словам) не сдержал обещания, но, предупреждает Свифт, завершая памфлет, «прошу не смешивать простое обещание со сделкой, ибо в последнем слу-

чае он, конечно, будет соблюдать условия, если они сулят ему выгоды...». «Таков характер его светлости» в изображении Свифта, портретиста далеко не беспристрастного. Повевало духом новой деловитости, и Свифт не приемлет этот дух.

Участвовать в полемике можно и самым неучастием в ней — своей подчеркнутой невовлеченностью, демонстрируя веротерпимость на фоне всеобщей партийной предвзятости. Именно такую позицию избирают основные публицисты партии вигов **Джозеф>Addисон (1672—1719) и Ричард Стил (1672—1729)**. Сегодня их имена звучат не так громко и узнаваемо, как имена их политических противников, однако в тот момент они были не менее, а быть может, и более известными литераторами, чем Дефо и Свифт. Но особенно прославились они как создатели и основные авторы журналов «Болтун» (The Tatler; 1709—1711) и «Зритель» (The Spectator; 1711—1712, 1714).

Журнал — слово, которое закрепилось за этими изданиями, но оно порождает ложное ожидание по аналогии с тем, что мы понимаем под этим словом сегодня.

По форме и виду «Зритель» — небольшой газетный листок. По мере издания эссе собирались в том, который постоянно переиздавался, так что тираж «Зрителя» в ближайшие четверть века перевалил за 20 тысяч. Это была книга, которую знала вся Англия, а скоро — по мере перевода на иностранные языки — стала знать вся Европа.

Чем привлек «Зритель»? Его эссеистика стала учебником практической морали благодаря нравственной взвешенности, пониманию и сочувствию. В самом названии журнала — метафора, обещающая новое зрение в век, когда разум признается зависимым от способности чувственно, зримо воспринимать действительность. Сатира в журнале допускается, но сатира не «на лица», а на нравы: «...бичевать порок, не задевая людей» (эссе 34).

Однако этим открытиям еще предстоит доказать свои литературные права. Журналистика считается низкопробным товаром с Граб-стрит, места обитания наемных писак. Для вига>Addисона и для тори Свифта, джентльменов, лю-

Точное английское обозначение — «one-essay journal», то есть ежедневное издание, содержащее (помимо объявлений) одно-единственное эссе. Когда и кем создан этот жанр? Подсказка: посмотрите раздел *Эпоха трагического гуманизма*.

Эссе пишется на любую тему: от философского рассуждения до нравов и мод текущего дня. Главное в нем — мнение говорящего, его отношение к предмету.

В России английская эссеистика переводится с начала 1730-х годов, а в 1770-х годах дает образец для сатирических журналов **Н. И. Новикова**, чье творчество представляет собой вершину русского Просвещения.

Английская публицистика начинает создавать **галерею национального портрета**. Документальные жанры накапливают пока что разрозненные, но поражающие своей моментальной точностью портретные наброски для того большого полотна, группового портрета, на котором вскоре предстанет **английское общество в романе**.

дей общества, мысль о том, что избранный ими род занятий роднит их с этими людьми, мучительна. Свифт даже имени Дефо не хочет запомнить, ибо он сам, как равный, обедает с теми министрами, для кого Дефо — посетитель с черного входа, журналист на жалованье. Конечно, Дефо ни по таланту, ни по значению не чета обычному газетному писаке, но ведь он, сын торговца, родился (и умрет) где-то на Граб-стрит. Вот почему для Свифта так дороги в его собственных писаниях античная цитата, риторический прием. Они — напоминание о культурном статусе, которым так дорожит эпоха Просвещения.

КРУГ ПОНЯТИЙ

- Памфлетная война:

сатира

тори

виги

веротерпимость

памфлет

эссе

Проверка памяти

Имена: Яков, Вильгельм, Локк, Аддисон, Стил, Дефо, Свифт

- Просветительский роман: Свифт

Не умаляя сделанного в предшествующие эпохи, не будет преувеличением сказать, что просветители создали современный роман. Достоинство и ранее сопутствовало эпическому произведению как вершине поэтического искусства, но теперь в этой роли выступают совершенно иные произведения. Начнем с того, что они написаны прозой. Это само по себе отменяло прежнее представление о словесном искусстве как о поэзии по преимуществу. Просветительский роман был прозой и в буквальном, и в переносном смысле слова, так как он твердо и окончательно сделал героем эпического повествования человека в его земной жизни.

Новый эпос не претендовал на возвышенность. В романном сюжете интерес сосредоточился не на исключительном и ге-

роическом, а на повседневном и связанном с частной жизнью обычного человека. Это был настоящий переворот в сознании и вкусе. Он был поддержан всем ходом эпохи Просвещения.

Роман возник не сразу, обрел свою завершенность лишь к середине века,

Просветители верили в человека как в личность, способную к нравственному совершенствованию, и тем самым надеялись изменить мир к лучшему. **Роман**, созданный ими, был **морально-этическим** по своей проблематике. Его наиболее продуктивная модель — **роман воспитания**.

то есть очень близко к тому моменту, когда на смену оптимистической вере приходит разочарование. Образец романного жанра эпохи — «История Тома Джонса, найденыша» (1749) **Генри Филдинга**. Если первым собственно просветительским романом считать «Робинзона Крузо» (1719), то время становления формы — тридцать лет.

Отдельные ее элементы, как и разрозненные мотивы романного сюжета, накапливались постепенно. Новый роман *всматривался в современность* с документальной пристальностью, принимая форму различных жанров бытовой или документальной прозы: дневника, журнала путешествия, письма...

Какое значение **открытие современности** имеет для становления жанра романа? Вспомните: к какому времени обращен героический эпос, чем от него отличаются новелла и ренессансный роман?

Изменилось отношение человека к факту повседневной жизни, приобретаемому в его глазах ценность и вызывающему интерес. Впрочем, в повседневной жизни эпохи оставалось место для приключения и путешествия. Европейец продолжал осваивать мир, заглядывая в самые его отдаленные уголки, куда прежде не мог доплыть или где едва ли смог бы выжить. Теперь цивилизация дала человеку явное техническое превосходство над природой, и он поспешил им воспользоваться.

Просветители не пытались ставить свои нравственные опыты в лабораторных условиях. Их интересовали современные нравы, которые они собирались улучшить. Так что большая дорога их не отпугивала. К своему роману «История Тома Джонса» Филдинг поставит латинский эпиграф из Горация: «Видел нравы (обычаи) многих людей». Латынь и Гораций — это знак веры в то, что ни образованность, ни нравственность не обречены погибнуть в современном мире. А роман, прежде чем исправить мир, должен узнать его таким, каков он есть.

Филдинг уподобил свой роман **зеркалу, проносимому по большой дороге**, в котором сам он надеялся разглядеть не только одни пороки.

Если Дефо, следя за Робинзоном, не теряет веры в нравственную природу человека, то **Джонатан Свифт** (1667—1745) в «Путешествиях Гулливера» (опубл. в 1726) гораздо более скептически перепроверяет просветительские идеи. Документальная сосредоточенность на современности кажется ему, воспитанному в классическом духе, мелочной. Он пародирует ее, с дотошностью сообщая бесконечное множество пустяковых ма-



Джонатан Свифт (1667–1745) появился на свет задолго до наступления Века Разума и всегда относился к нему как старший к младшему, придирчиво перепроверяя просветительские идеи. К тому же Свифт родился и большую часть жизни прожил в Ирландии, обреченной на нищету и унижение. Он не слишком верил в то, что прогресс Разума, о котором сообщали в Лондоне, делает счастливыми жителей Дублина.

Полное название звучит так: «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюзля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей». Имя автора не значит: какой же может быть автор, если путешествия описаны самим путешественником, хотя (в отличие, скажем, от «Робинзона Крузо» Дефо) авторство героя — «написано им самим» — в названии специально не оговаривается.

тематических подробностей, и завершает пародию непрактичного знания изображением лапутянской Академии. В возможности политического переустройства Свифт разочаровался на собственном опыте. Наконец, сама природа человека, вселявшая надежду в просветителей и заставлявшая их усиленно заниматься проблемами воспитания, вызывает у него сомнения, которыми он поделился, создав образ *йэху*.

В творческой биографии создателей романа XVIII века — Дефо и Свифта есть один общий факт. Оба написали свои первые (а Свифт — единственный) романы, когда им было под шестьдесят. До этого за плечами у обоих — бурная политическая жизнь и сотни трактатов, памфлетов, газетных статей. Не есть ли это наглядное свидетельство того, что роман вырастает из документальной прозы?

Свифт нашел время для романа, когда вынужден был покинуть Лондон после поражения его партии и отправиться до конца жизни фактически как в ссылку в Дублин. Там, заняв пост декана главного храма ирландской столицы — собора Св. Патрика, он взял на себя роль защитника угнетенной бедноты. В Дублине Свифт был больше чем национальным героем — национальным символом свободы. В Лондоне его ненавидели и боялись, но сам Свифт продолжал мечтать о возвращении в Лондон, где остались друзья и читатели. Свою новую книгу — «Путешествия Гулливера» он привезет в Лондон в марте 1726 года, где она вскоре и будет напечатана.

Открывается текст «Обращением издателя к читателю», написанным другом и дальним родственником Гулливера Ричардом Симпсоном. Он-то с согласия автора и опубликовал рукопись. В ней — подлинное повествование, документальное свидетельство. Свифт знает об увлечении современников такого рода историями и как будто принимает правила игры, но по своему

обыкновенно доводит их до абсурда, выдавая за подлинное нечто совершенно фантастическое. Иногда полагают, что «Путешествия Гулливера» представляют собой пародию на документальную обстоятельность «Робинзона».

В издании 1735 года появится «Письмо капитана Гулливера к своему родственнику Ричарду Симпсону». Оно датировано 2 апреля 1727 года, и в нем сообщается, что оно написано по прошествии полугода со дня появления книги в печати. Одна из целей — снять ответственность с автора за типографские и другие неточности, но главная цель капитана Гулливера — высказать свое разочарование: «Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков, — по крайней мере на этом маленьком острове, как я имел основание ожидать, — но я не слыхал, чтобы моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям».

Гулливер сожалеет, что согласился на публикацию, которой не хотел: «Благоволите вспомнить, сколько раз просил я вас, когда вы ссылались мне на интересы общественного блага, принять во внимание, что *йэху* представляют породу животных, совсем не способную к исправлению путем наставлений и примеров».

Вернувшись в Англию, Гулливер в согласии с духом века, верящего в Разум и воспитание, решился опубликовать свою книгу. Увы, она не произвела должного действия.

Разочарован ли Свифт? Это его очередная мистификация: он не так наивен, как Гулливер, и не страдает от избытка доверчивости ни к человеку, ни к его разуму, ни к возможности в полгода изменить его нравственную природу.

Роман состоит из четырех частей. Первая — Гулливер у *лилипутов*.

В этой части Гулливер как бы в перевёрнутый бинокль видит то, что он мог бы увидеть, но не замечал в Англии. Смена масштаба сделала смешной и нелепой прежде всего претензию на любое величие. Сам Гулливер отнюдь не насмешник. Он объективный наблюдатель, пытающийся встать на точку зрения тех, кого он описывает. Однако Человек-Гора, как его здесь зовут, никак

Если Свифт пародировал Дефо, то эффект, произведенный «Гулливером», тем более поразителен: Свифту тоже поверили, и лишь самые большие скептики полагали, что кое в чем он преувеличил (или преуменьшил). Если Свифт и пародирует, то прежде всего не кого-то и не какое-то отдельное произведение. Его замысел, как всегда, глобален и относится к современному мышлению в целом.

ЙЭХУ (йеху, еху — *yahoo*) — злобные существа, которые встретились Гулливеру в последнем из его путешествий и в которых он должен был признать — и по внешности, и по поведению, и по характеру — очень большое сходство с людьми.

ЛИЛИПУТ — из многих слов, придуманных Свифтом (неологизмов), именно это наиболее прочно вошло в языки мира для обозначения человека маленького роста.

не может вписаться в кругозор лилипутских претензий. Когда слова звучат из его уст, трудно поверить в величественность местного императора только потому, что «ростом он на мой ноготь выше всех своих придворных: одного этого совершенно достаточно, чтобы внушить зрителям чувство почтительного страха» (перевод А. Франковского).

Не потому смешны обитатели Лилипутии, что росту в них два десятка сантиметров, а потому, что именуют своего императора «отрадой и ужасом вселенной, коего владения, занимая пять тысяч блестрегов, распространяются до крайних пределов земного шара...». К местной мере длины — блестрег Гулливер делает примечание, что немыслимые эти владения имеют около двенадцати миль в окружности.

Если так измельчало владение, то под стать ему измельчала и власть над ним (разумеется, не в представлении горделивых лилипутов). И уж совсем никчемной выглядит борьба вокруг этой власти, длящаяся десятилетиями, расколовшая придворных на две партии, в соответствии с высотой своих каблучков именуемых низко- и высококаблучниками. Наследник престола, заигрывающий с обеими партиями, вынужден носить один каблук выше другого. В этой части, где остро отзываются личные воспоминания, Свифт разделяется с собственными иллюзиями (если они были) и вообще с политической сиюминутностью. Впрочем, это лишь первый шаг.

Испытания героя только начались. Во второй части снова меняется масштаб, и Гулливеру приходится самому побывать в роли лилипута, очутившись в стране великанов Бробдингнейг. Нарушая привычные пропорции предметного мира, Свифт прибегает к приему, известному как *гротеск*.

С событий и отношений снимается пелена привычности, в силу которой мы смотрим вокруг, не замечая, воспринимаем, не вдумываясь. Свифт позволяет нам увидеть себя со стороны. С ужасом и отвращением мудрый монарх патриархального го-

сударства великанов выслушивает отчет Гулливера о чудесах просвещенности: о пороке, о военных жестокостях и политических подлостях, которыми эти крошечные существа научились уничтожать друг друга.

Третья часть — самая разнообразная по составу и долгая по времени путешествия, продолжавшегося пять с половиной лет. Гулливер посещает несколь-

ГРОТЕСК (от слова *грот* — пещера) — впервые это слово применили в эпоху Возрождения для обозначения найденных в пещерах причудливых античных изображений, на которых переплетался растительный и животный орнамент. Им стали обозначать все странное, необычное. Прием гротеска в искусстве построен на смещении реальных пропорций, соотношений, часто с сатирической целью.

ко государств: «Путешествие в Лапуту, Бильнибарби, Лагнетт, Глаббдобдриб — и Японию».

В этой части продолжена политическая тема двух первых: перед читателем проходят несколько образов государственного устройства. Отношения страны Бильнибарби с летающим над ней островом Лапуту очень напоминают отношения Англии с Ирландией. У лапутян есть много разнообразных способов подавлять недовольство и вымогать дань: можно расположить свой остров так, чтобы лучи солнца не проникали на землю, можно сбрасывать огромные камни, можно, наконец, посадить свой остров на головы бунтовщиков, но это нежелательная мера, поскольку представляет опасность для алмазного основания острова быть расколотым о церковные шпильки. Иначе бы к ней прибегали гораздо чаще.

В Лагадо, столице летающего острова, Гулливер посетил Академию и имел случай убедиться в полной бессмысленности проводимых там научных экспериментов. Публикуя свой роман за год до смерти великого Ньютона, Свифт предпочитает, в отличие от большинства современников, не восхититься научными открытиями, а посетовать на их издержки. Наука должна отвечать требованиям разума и пользы.

На острове чародеев и волшебников Глаббдобдриб Гулливер получил возможность заглянуть в прошлое и «попросил вызвать римский сенат в одной большой комнате и для сравнения с ним современный парламент в другой. Первый казался собранием героев и полубогов, второй — сборищем разносчиков, карманных воришек, грабителей и буянов». Гулливер удостоился чести беседовать с тираноборцем Брутом, среди ближайших друзей которого на том свете оказался величайший англичанин Томас Мор.

А как отнесся к Бруту Данте?

Наиболее последовательно в первых трех частях Свифт вел тему государства, демонстрируя разные варианты тирании и сопутствующего ей унижения человека. Это был ответ на просветительские мечты о власти разума, основы которой заложены в каждом человеке и поэтому должны восторжествовать в обществе. Затем к политической теме был добавлен мотив науки, подвергнутый жестокому пародированию. Теперь — в четвертой части — пришло время окончательного размышления о человеке.

Гулливер попадает в страну *гуигнгнмов*, разумных и добродетельных лошадей.

В слове **гуигнгнм** передан звук, напоминающий ржанье. **Йэху** — еще один свифтовский неологизм, оставшийся в языке. Считают, что он возник путем слияния двух английских междометий — *yah!* и *ugh!*, выражающих изумление, потрясение, отвращение. Такой и была первая реакция Гулливера, которому теперь предстояла самая трудная роль и самый жестокий урок.

При первой же возможности поближе рассмотреть йэху Гулливер в ужасе распознал в нем человека. Полнота сходства уменьшена тем, что тело Гулливера скрыто одеждой, которую в дальнейшем он предпочитает никогда не снимать. И все же правда обнаруживается. Овладев языком, Гулливер сообщает Хозяину

сведения о своих согражданах и рисует нравы той страны, откуда он прибыл. Ранее *узнавший* в йэху человека, теперь он начинает понимать, что в людях с их алчностью, жестокостью, тщеславием, неопрятностью, похотью немало от йэху. Это и есть главное открытие, которое Свифт уготовил своему герою, сохранившему свой опыт и по возвращении в Англию: для Гулливера физически непереносимым сделалось общество местных йэху, и он отдыхал от него, ежедневно проводя не менее четырех часов на конюшне.

Свифт вновь гротескно перевернул ситуацию: лошадь стала «мыслящей», а человек лишился разума, без света которого в отчетливой отвратительности проступили все другие его свойства. Гуигнгнм разумнее и добродетельнее в своей близости к природе: со своими вегетарианскими привычками, с непререкаемостью закона, объединяющего всех особей в родовое сообщество.

А в каком отношении к природе стоит йэху — быть может, еще ближе? Может быть, это и есть естественный человек (*tabula rasa*), уже описанный Локком? Если это и естественный человек, то взятый совсем не с тем нравственным знаком, который был готов выставить ему Локк. Скорее йэху — напоминание в духе протестантской веры о том, что из-за своего первородного греха человек лишился изначально благой природы,

ЙЭХУ — предупреждение Свифта просветительской философии, верящей в нравственность и разумность человека. Он же полагал, что человек еще не заслужил считаться существом разумным (*animal rationale*). В лучшем случае — способным к разумности (*rationis capax*).

испортил ее и должен впредь искупать содеянное. А если человек не уяснит этого, то в своем развитии лишь усугубит изначальноную греховность и окончательно превратится в йэху, происшедших, как полагает Гулливер, от пары некогда заброшенных на остров англичан.

Проверка памяти

Страны: Лилипутия, Бробдингнэг, Лапута, Бильнибарби, Лагнэгг, Глаббдобриб

Персонажи: пчела, паук, Эзоп, Мартин, Суконщик, Симпсон, лилипут, струльдбруг, йэху, гуигнгнм

- Сатирическая манера Свифта:
остроумие
иносказательность

мистификация
гротеск

?! Вопросы и задания

- Предпочитает ли Свифт вести рассказ от собственного лица или прячется за маской повествователя?
- Какими средствами Свифт создает иллюзию подлинности происходящего в рассказе о путешествии Гулливера?
- Что такое гротеск? Что дает Свифту смещение реального масштаба как прием сатирического изображения современности?
- Какие просветительские убеждения становятся предметом наиболее пристального обсуждения в «Путешествиях Гулливера»?

ДЖОНАТАН СВИФТ ПУТЕШЕСТВИЯ ГУЛЛИВЕРА

Перевод под ред. А. Франковского

- Часть третья.
Путешествие в Лапуту, Бальнибарби,
Лаггнег, Глаббдобдриб и Японию

Глава I

*Описание характера и нравов лапутян.
Представление об их науке. О короле и его дворе.*

*Прием, оказанный при дворе автору.
Страхи и тревоги лапутян. Жены лапутян*

Едва я высадился на остров, как меня окружила толпа народа; стоявшие ко мне поближе, по-видимому, принадлежали к высшему классу. Все рассматривали меня с знаками величай-

шего удивления; но и сам я не был в долгу в этом отношении, потому что мне никогда еще не приходилось видеть смертных, которые бы так поражали своей фигурой, одеждой и выражением лиц. У всех головы были скошены направо или налево; один глаз смотрел внутрь, а другой прямо вверх к зениту. Их верхняя одежда была украшена изображениями солнца, луны, звезд попеременно с изображениями скрипки, флейты, арфы, трубы, гитары, клавикордов и многих других музыкальных инструментов, неизвестных в Европе. Я заметил поодаль множество людей в одежде слуг с наполненными воздухом пузырями, прикрепленными наподобие бичей к концам коротких палок, которые они держали в руках. Как мне сообщили потом, в каждом пузыре находились сухой горох или мелкие камешки. Этими пузырями они время от времени хлопали по губам и ушам лиц, стоявших подле них, значение каковых действий я сначала не понимал. По-видимому, умы этих людей так поглощены напряженными размышлениями, что они не способны ни говорить, ни слушать речи собеседников, пока их внимание не привлечено каким-нибудь внешним воздействием на органы речи и слуха; вот почему люди достаточные держат всегда в числе прислуги одного так называемого хлопальщика (по-гуземному «клайменоле») и без него никогда не выходят из дому и не делают визитов. Обязанность такого слуги заключается в том, что при встрече двух, трех или большего числа лиц он должен слегка хлопать по губам того, кому следует говорить, и по правому уху того или тех, к кому говорящий обращается. Этот хлопальщик равным образом должен неизменно сопровождать своего господина на его прогулках и в случае надобности легонько хлопать его по глазам, так как тот всегда бывает настолько погружен в размышления, что на каждом шагу подвергается опасности упасть в яму или стукнуться головой о столб, а на улицах — спихнуть других или самому быть спихнутым в канаву.

Мне необходимо было сообщить читателю все эти подробности, иначе ему, как и мне, затруднительно было бы понять те ужимки, с какими эти люди проводили меня по лестницам на вершину острова, а оттуда в королевский дворец. Во время восхождения они несколько раз забывали, что они делали, и оставляли меня одного, пока хлопальщики не выводили из забвения своих господ; по-видимому, на них не произвели никакого впечатления ни мои непривычные для них наружность и костюм, ни восклицания простого народа, мысли и умы которого не так поглощены созерцанием.

Наконец мы достигли дворца и проследовали в аудиенц-залу, где я увидел короля на троне, окруженного с обеих сторон знатнейшими вельможами. Перед тронном стоял большой стол, заваленный глобусами, планетными кругами и различными математическими инструментами. Его величество не обратил на нас ни малейшего внимания, несмотря на то что наш приход был достаточно шумным благодаря сопровождавшей нас придворной челяди; король был тогда погружен в решение трудной задачи, и мы ожидали, по крайней мере, час, пока он ее решил. По обеим сторонам короля стояли два пажа с пузырями в руках. Когда они заметили, что король решил задачу, один из них почтительно хлопнул его по губам, а другой по правому уху; король вздрогнул, точно внезапно разбуженный, и, обратив свои взоры на меня и сопровождавшую меня свиту, вспомнил о причине нашего прихода, о котором ему было заранее доложено. Он произнес несколько слов, после чего молодой человек, вооруженный пузырем, тотчас подошел ко мне и легонько хлопнул меня по правому уху; я стал делать знаки, что не нуждаюсь в подобном напоминании, и это — как я заметил позднее — внушило его величеству и всему двору очень невысокое мнение о моих умственных способностях. Догадываясь, что король задает мне вопросы, я отвечал на всех известных мне языках. Наконец, когда выяснилось, что мы не можем понять друг друга, меня отвели, по приказанию короля (который относится к иностранцам гораздо гостеприимнее, чем его предшественники), в один из дворцовых покоев, где ко мне приставили двух слуг. Подали обед, и четыре знатные особы, которых я видел подле самого короля в тронном зале, сделали мне честь, сев со мной за стол. Обед состоял из двух перемен, по три блюда в каждой. В первой перемене были баранья лопатка, вырезанная в форме равностороннего треугольника, кусок говядины в форме ромбоида и пудинг в форме циклоида. Во вторую перемену вошли две утки, приготовленные в форме скрипок, сосиски и колбаса в виде флейты и гобоя и телячья грудка в виде арфы. Слуги резали нам хлеб на куски, имевшие форму конусов, цилиндров, параллелограммов и других геометрических фигур.

Во время обеда я осмелился спросить названия различных предметов на их языке; и эти знатные особы, при содействии хлопальщиков, любезно отвечали мне в надежде, что мое восхищение их способностями еще более возрастет, если я буду в состоянии разговаривать с ними. Скоро я уже мог попросить хлеба, воды и всего, что мне было нужно.

После обеда мои сотрапезники удалились, и ко мне, по приказанию короля, прибыло новое лицо в сопровождении хлопальщика. Лицо это принесло с собой перья, чернила, бумагу и три или четыре книги и знаками дало мне понять, что оно прислано обучать меня языку. Мы занимались четыре часа, и за это время я написал большое количество слов в несколько столбцов с переводом каждого из них и кое-как выучил ряд небольших фраз. Учитель мой приказывал одному из слуг принести какой-нибудь предмет, повернуться, поклониться, сесть, встать, ходить и т. п., после чего я записывал произнесенную им фразу. Он показал мне также в одной книге изображения солнца, луны, звезд, зодиака, тропиков и полярных кругов и сообщил название многих плоских фигур и стереометрических тел. Он назвал и описал мне все музыкальные инструменты и познакомил меня с техническими терминами, употребляющимися при игре на каждом из них. Когда он ушел, я расположил все эти слова с их толкованиями в алфавитном порядке. Благодаря такой методе и моей хорошей памяти я в несколько дней приобрел некоторые познания в лапутском языке.

Я никогда не мог узнать правильную этимологию слова «Лапута», которое перевожу словами «летучий» или «плавучий остров». «Лап» на древнем языке, вышедшем из употребления, означает «высокий», а «унту» — «правитель»; отсюда, как утверждают ученые, произошло слово «Лапута», искаженное «Лапунту». Но я не могу согласиться с подобным объяснением, и оно мне кажется немного натянутым. Я отважился предложить тамошним ученым свою гипотезу относительно происхождения означенного слова; по-моему, «Лапута» есть не что иное, как «лап аутед»: «лап» означает игру солнечных лучей на морской поверхности, а «аутед» — крыло; впрочем, я не настаиваю на этой гипотезе, а только предлагаю ее на суд здравомыслящего читателя.

Лица, попечению которых вверил меня король, видя плохое состояние моего костюма, распорядились, чтобы на следующий день явился портной и снял мерку для нового костюма. При совершении этой операции мастер употреблял совсем иные приемы, чем те, какие практикуются его собратьями по ремеслу в Европе. Прежде всего он определил при помощи квадранта мой рост, затем вооружился линейкой и циркулем и вычислил на бумаге размеры и очертания моего тела. Через шесть дней платье было готово; оно было сделано очень скверно, совсем не по фигуре, что объясняется ошибкой, вкравшейся в его вычисления. Моим утешением было то, что я наблюдал подобные случайности очень часто и перестал обращать на них внимание.

Так как у меня не было платья и я чувствовал себя нездоровым, то я провел несколько дней в комнате и за это время значительно расширил свой лексикон, так что при первом посещении двора я мог более или менее удовлетворительно отвечать королю на многие его вопросы. Его величество отдал приказ направить остров на северо-восток по направлению к Лагадо, столице всего королевства, расположенному внизу, на земной поверхности. Для этого нужно было пройти девяносто лиг, и наше путешествие продолжалось четыре с половиною дня, причем я ни в малейшей степени не ощущал поступательного движения острова в воздухе. На другой день около одиннадцати часов утра король, знать, придворные и чиновники, вооружась музыкальными инструментами, начали концерт, который продолжался в течение трех часов непрерывно, так что я был совершенно оглушен; я не мог также понять цели этого концерта, пока мой учитель не объяснил мне, что уши народа, населяющего летучий остров, одарены способностью воспринимать музыку сфер, которая всегда раздается в известные периоды, и что каждый придворный готовится теперь принять участие в этом мировом концерте на том инструменте, каким он лучше всего владеет.

Во время нашего полета к Лагадо, столичному городу, его величество приказывал останавливать остров над некоторыми городами и деревнями для приема прошений от своих подданных. С этой целью спускались вниз тонкие веревочки с небольшим грузом на конце. К этим веревочкам население подвешивало свои прошения, и они поднимались прямо вверх, как клочки бумаги, прикрепляемые школьниками к концу веревки, на которой они пускают змеев. Иногда мы получали снизу вино и съестные припасы, которые поднимались к нам на блоках.

Мои математические познания оказали мне большую услугу в усвоении их фразеологии, заимствованной в значительной степени из математики и музыки (ибо я немного знаком также и с музыкой). Все их идеи непрестанно вращаются около линий и фигур. Если они хотят, например, восхвалить красоту женщины или какого-нибудь животного, они непременно опишут ее при помощи ромбов, окружностей, параллелограммов, эллипсов и других геометрических терминов или же терминов, заимствованных из музыки, перечислять которые здесь ни к чему. В королевской кухне я видел всевозможные математические и музыкальные инструменты, по образцу которых повара режут жаркое для стола его величества.

Дома лапутян построены очень скверно: стены поставлены криво, ни в одной комнате нельзя найти ни одного прямого

угла; эти недостатки объясняются презрительным их отношением к прикладной геометрии, которую они считают наукой вульгарной и ремесленной; указания, которые они делают, слишком утонченны и недоступны для рабочих, что служит источником беспрестанных ошибок. И хотя они довольно искусно владеют на бумаге линейкой, карандашом и циркулем, однако что касается обыкновенных повседневных действий, то я не встречал других таких неловких, неуклюжих и косолапых людей, столь тугих на понимание всего, что не касается математики и музыки. Они очень плохо рассуждают и всегда с запальчивостью возражают, кроме тех случаев, когда бывают правы, но это редко с ними случается. Воображение, фантазия и изобретательность совершенно чужды этим людям, в языке их нет даже слов для выражения этих понятий, и вся их умственная деятельность заключена в границах двух упомянутых наук.

Большинство лапутян, особенно те, кто занимается астрономией, верят в астрологию, хотя и стыдятся открыто признаваться в этом. Но что меня более всего поразило и чего я никак не мог объяснить, так это замеченное мной у них пристрастие к новостям и политике; они вечно осведомляются насчет общественных дел, высказывают суждения о государственных вопросах и ожесточенно спорят из-за каждого вершка партийных мнений. Впрочем, ту же склонность я заметил и у большинства европейских математиков, хотя никогда не мог найти ничего общего между математикой и политикой: разве только, основываясь на том, что самый маленький круг имеет столько же градусов, как и самый большой, они предполагают, что и управление миром требует не большего искусства, чем какое необходимо для управления и поворачивания глобуса. Но я думаю, что эта склонность обусловлена скорее весьма распространенной человеческой слабостью, побуждающей нас больше всего интересоваться и заниматься вещами, которые имеют к нам наименьшее касательство и к пониманию которых мы меньше всего подготовлены нашими знаниями и природными способностями.

Лапутяне находятся в вечной тревоге и ни одной минуты не наслаждаются душевным спокойствием, причем их тревожения происходят от причин, которые не производят почти никакого действия на остальных смертных. Страхи их вызываются различными изменениями, которые, по их мнению, происходят в небесных телах. Так, например, они боятся, что Земля вследствие постоянного приближения к ней Солнца со временем будет всосана или поглощена последним; что поверхность Солн-

ца постепенно покрывается коркой от его собственных извержений и не будет больше давать света; что Земля едва ускользнула от удара хвоста последней кометы, который, несомненно, превратил бы ее в пепел, и что будущая комета, появление которой, по их вычислениям, ожидается через тридцать один год, по всей вероятности, уничтожит Землю, ибо если эта комета в своем перигелии приблизится на определенное расстояние к Солнцу (чего заставляют опасаться вычисления), то она получит от него теплоты в десять тысяч раз больше, чем ее содержится в раскаленном докрасна железе, и, удаляясь от Солнца, унесет за собой огненный хвост длиною в миллион четырнадцать миль; и если Земля пройдет сквозь него на расстоянии ста тысяч миль от ядра, или главного тела кометы, то во время этого прохождения она должна будет воспламениться и обратиться в пепел. Лапутяне боятся далее, что Солнце, изливая ежедневно свои лучи без всякого возмещения этой потери, в конце концов целиком сгорит и уничтожится, что необходимо повлечет за собой разрушение Земли и всех планет, получающих от него свой свет.

Вследствие страхов, внушаемых как этими, так и другими не менее грозными опасностями, лапутяне постоянно находятся в такой тревоге, что не могут ни спокойно спать в своих кроватях, ни наслаждаться обыкновенными удовольствиями и радостями жизни. Когда лапутянин встречается утром со знакомым, то его первым вопросом бывает: как поживает солнце, какой вид имело оно при заходе и восходе и есть ли надежда избежать столкновения с приближающейся кометой? Такие разговоры они способны вести с тем же увлечением, с каким дети слушают страшные рассказы о духах и привидениях: жадно им внимая, они от страха не решаются ложиться спать.

?! Вопросы и задания

- Чем объяснить тот факт, что просветитель Свифт делает предметом своей сатиры науку и ученых?
 - Какие черты научного мировоззрения кажутся писателю абсурдными?
 - Приведите примеры гротескно преувеличенных образов и покажите, какие реальные идеи и факты могут служить источником гротеска?
 - Как Свифт относится к просветительским идеалам?
-

Что прочитать?

Англия в памфлете: Английская публицистическая проза начала XVIII века / Сост., предисл., коммент. И. О. Шайтанова. — М., 1987.

Левидов М. Путешествие в некоторые отдаленные страны... — М., 1939 (неоднократно переиздавалась).

Муравьев В. Джонатан Свифт. — М., 1968.

● Энциклопедисты: Вольтер

Поворотный момент в развитии европейского Просвещения от Англии к Франции обозначил **Вольтер**, выпустив в 1733 году «Письма об английской нации». Англия была свободной страной, а Франция — нет. Об этом и напоминает Вольтер: «Во Франции распоряжаются маркизы, и любой из них» волен «гордо презирать негоцианта» (Письмо десятое. О торговле). Не таково положение купцов в Англии. Торговать не брезгают младшие сыновья и братья аристократов: «Торговля, обогатившая английских горожан, способствовала их освобождению, а свобода эта, в свою очередь, вызвала расширение торговли...»

Свобода англичан выразилась в их политическом устройстве и в характере их мысли, начиная с религиозной: «Англичанин — человек свободный — отправляется на небо тем путем, какой он сам себе избирает» (Письмо пятое. По поводу англиканской религии). Всего же подробнее Вольтер говорит о науке и философии — об открытиях, совершенных Локком и Ньютоном. Обосновав всеобщий закон тяготения, Ньютон изменил картину небесной механики, представив всю Вселенную как хорошо отлаженный механизм.

Эту метафору подхватят во Франции и выведут из нее сомнение: а нужен ли Творец, когда и без его вмешательства система так стройна и совершенна? В этом принципиальное отличие мысли английского Просвещения от французского, которое, развившись позже, обнаружит склонность идти дальше. Ньютон был убежден, что все законы имеют божественное происхождение, и «утверждал, будто два плюс два дают четыре лишь потому, что того пожелал Бог». Во Франции систему природы целиком переведут в режим работы механизма. Такую концепцию мира назовут *деизмом*.

В 1750 году было объявлено о начале издания «Энциклопедии», которую возглавили простолюдин **Дени Дидро** и граф

Д'Аламбер. Своим союзом они символизируют преодоление социальных предрассудков в среде просветителей.

Создание словарей и энциклопедий — естественное дело для людей, ставящих себе целью просвещение человечества. Непосредственным образцом для энциклопедистов послужила английская энциклопедия Чемберса. Однако «Энциклопедия» (чтобы подчеркнуть ее уникальность и значение, всегда обозначаемая с заглавной буквы) должна была объединить усилия нескольких поколений просветителей и подвести итог развитию их философии. С 1751 по 1757 год ежегодно выходит по одному тому. После этого сломленный постоянными нападениями Д'Аламбер отходит от руководства, но Дидро продолжает дело. Издание возобновляется в 1765 году и в тридцати пяти томах завершается в 1780-м. Все основные французские просветители участвовали в нем как авторы статей, создав памятник своему мировоззрению, противопоставившему Разум любым предрассудкам, к числу которых отнесена и религия.

Человека, смело высказывающего новые убеждения, называли вольтерьянцем. Офицеры наполеоновской армии обнаружат в России, что в каждой из разграбленных ими усадеб основу библиотеки составляют французские книги — и не одни романы, но также просветительская философия: тома «Энциклопедии» и Вольтера.

Вольтер написал очень много книг в самых разных жанрах, ибо полагал, что «все жанры хороши, кроме скучных». Сам он не умел быть скучным. Все формы: от эпической поэмы и трагедии до научного трактата и повести — под его пером звучали злободневно. Сын состоятельного буржуа Франсуа-Мари, он в 12 лет начал писать стихи, привлекавшие к нему внимание вольнодумцев. В 1717 году за памфлеты против регента — принца Орлеанского — он попадает в Бастилию. Там дописана трагедия «Эдип». Ее постановка прославила только что взятый псевдоним — Вольтер.

ДЕИЗМ (от лат. *deus* — Бог) признавал Творца, но как бы выносил его за скобки творения. Деисты считали, что Бог создал мир и законы, по которым мир и существует, не требуя дальнейшего Божественного вмешательства. Это побуждало к развитию науки и скептической пылкости ума. **СКЕПТИЦИЗМ** — национальная черта галльского ума, в полной мере проявившая себя в Век Разума.



Настоящее имя **Вольтера** (1694–1778) можно найти лишь в справочниках — Франсуа-Мари Аруэ, но от его прославленного псевдонима образовано имя для всей эпохи — *вольтерьянство*. Вольтерьянство — синоним просветительского свободомыслия, слово, звучащее лозунгом и приговором: за него платили свободой и жизнью.

Вольтер вначале предпочитает высокие жанры. Тридцатилетний поэт купается в лучах славы. Он принят в лучших домах. Он знает себе цену и, когда высокородный кавалер де Роган попрекнул его низким происхождением, Вольтер остро ответил: «Слава моего имени начинается мной, а вашего — кончается вами». Шутка имела печальные последствия: во время обеда у герцога де Сюлли Вольтеру передали, что его спрашивают у дверей дома. Он вышел, и здесь же по приказу де Рогана был избит палками его лакеев. Покровители Вольтера предпочли счесть случившееся шуткой. Его собственная попытка вызвать обидчика на дуэль закончилась заключением Вольтера в уже знакомую ему Бастилию, откуда он был доставлен в Кале и препровожден в Англию. Пребывание там растянется до 1729 года. Это годы встречи Вольтера с новыми идеями.

В Англии Вольтер берется за осмысление истории не в духе высоких жанров поэмы и трагедии, а непосредственно как историк.

Среди исторических сочинений Вольтера — «История Российской империи в царствование Петра Великого» (1759—1763). Во многом благодаря Вольтеру складывается **просветительская концепция истории**, связывающая возможность прогресса с развитием знания, торговли, промышленности. Великолепно мастерство Вольтера — исторического портретиста. Его привлекают великие люди. Он их прославляет и пародирует, стремясь побывать за кулисами великих событий.

Такого рода пародию Вольтер начинает еще в 1730 году — «Орлеанская девственница». Эта поэма доставила Вольтеру немало хлопот при жизни и еще долго воспринималась как проявление ниспровергающего любые основы вольнодумства.

Пушкин перевел начало поэмы: «Я не рожден святыню славословить...» Но дело в том, что сюжет предполагал славословие, ибо вспоминал о великом событии национальной истории, вводя

персонажей еще более высоких, таких, как покровитель Франции св. Дени. Он является, чтобы предсказать: спасти страну от гибели сможет лишь девственница. Вокруг этого предсказания и начинают возникать разного рода фривольные ситуации, отодвигающие у Вольтера на второй план битвы и подвиги.

В своем просветительском энтузиазме Вольтер любит поучать даже монархов. Порой его выслушивают благосклонно, в другой раз ему приходится спасаться бегством, чтобы на месяцы затаиться в имении какой-нибудь из своих почитательниц. В 1747 году, скрываясь у герцогини де Мен, для развлечения хозяйки Вольтер начал рассказывать, а потом записывать то, что теперь известно как «Философские повести» — небольшим том, составляющий сегодня самую читаемую часть наследия Вольтера.

Что произошло за это десятилетие? Кризис просветительской мысли в ее оптимистическом варианте. Поводом к нему стало

лиссабонское землетрясение 1755 года, на которое Вольтер откликнулся сначала отдельной поэмой, а потом в «Кандиде».

В руинах португальской столицы была погребена вера в разумность мирового устройства, которую для всей Европы проповедовали влиятельные философы: немец **Лейбниц** и англичанин **Шефтсбери**. Уже к середине XVIII века просветительский оптимизм и убежденность в том, что все в этом прекрасном мире устроено наипрекраснейшим образом, начали выдыхаться. Просветители более всего доверялись опыту, а он не подтверждал их надежд на изменение к лучшему.

Имя героя повести — Кандид (фр. «наивный, простосердечный»). Молва считала его сыном сестры барона, в чьем замке он воспитывался. Его воспитателем был Панглос (греч. «всеязыкий»), которого именовали так то ли за ученость, то ли за то, что он исповедовал просветительскую любовь ко всему человечеству и был твердо убежден, что живет в наилучшем из возможных миров. Ничто не могло поколебать в нем и в его воспитанниках — Кандиде и дочери барона Кунигунде — этой веры. Хотя поводов к тому, чтобы изменить этому убеждению, у них было предостаточно.

События в повести развиваются вполне в духе насыщенного происшествиями, скитаниями, путешествиями просветительского романа. Только повесть много короче, а поэтому все совершается в головокружительном ритме, главы укладываются в одну-две страницы.

Кандид увлекается Кунигундой, и его изгоняют (пинком под зад) из замка. Его вербуют в армию. Ему удается бежать. Он встречает Панглоса, который поведал ему, что враги разграбили замок, убили барона, изнасиловали Кунигунду и вспороли ей живот. Герои в этой повести постоянно считаются мертвыми, но так и не умирают. Кунигунду на этот раз Кандид обретет в Лиссабоне сразу после землетрясения, когда его самого высекут, а Панглоса повесят. Однако он тоже окажется живым и не утратившим своей веры, что обитает в наилучшем из миров.

Первая повесть называлась **«Задиг, или Судьба»**. Самая известная повесть, созданная спустя чуть более десяти лет, — **«Кандид, или Оптимизм»** (1758). Просветительски оптимистичной была первая. Вторая горько пародировала ту же идею.

В 1755 году в считанные секунды столица Португалии была стерта с лица земли. Погибло более тридцати тысяч человек. Европейцев поразила нравственная необъяснимость происшедшего: даже если Господь решил обрушить Свой гнев на погрязшее в пороках человечество, то почему Он не избрал для этого объект, куда более заслуживающий кары, — Париж или Лондон? Бедствие, разразившееся над европейской окраиной, никогда не стерлось из культурной памяти европейцев. О нем вспоминал А. Блок в «Скифах», перечисляя самые страшные катастрофы в истории человечества: «И дикой сказкой был для вас провал / И Лиссабона, и Мессины!»

Кандид оказался не столь стоек в оптимистической вере: **«Что такое оптимизм?..** — Увы, — сказал Кандид, — это страсть утверждать, что все хорошо, когда все плохо».

Пройдя через множество испытаний, не раз чудом избежав смерти, проведя немало времени в спорах о том, хорош ли мир, герои наконец соединяются в счастливом и тихом уголке земли, где — как будто во исполнение их веры в лучшее — Кандид смог жениться на Кунигунде. Увы, и этот счастливый финал обманул его: «...жена, делаясь с каждым днем все более уродливой, стала сварливой и несносной...» И все-таки жизнь продолжается, и все могло быть еще много хуже. Так что, заключает Кандид, «надо возделывать наш сад».

Начав с просветительского оптимизма, распространявшегося на все мироздание, устроенное якобы наилучшим образом, герой приходит к вере в тихое счастье, все-таки доступное «маленькому человеку» в своем доме. Для Вольтера это грустное признание. Он несклонен довольствоваться малым, но слова о своем саде звучат предсказанием новых, *сентиментальных* ценностей.

Повести Вольтера имеют ту же цель, что и просветительский роман, — они сосредотачивают внимание на подлинном и современном, хотя и переодевают современность в самые фантастические одежды. Разве романисты порой не делают то же самое, когда заставляют своих героев уехать подальше, чтобы на расстоянии лучше рассмотреть и понять обиденное? Свифт — один из прямых учителей Вольтера.

В XX веке Андре Моруа так оценил сходство **Свифта** и **Вольтера**: «Благодаря иностранным влияниям, многообразным и мощным, этот француз XVIII века преодолел условное совершенство стиля. Изгнанный в Англию, он прочел там Свифта и усвоил его уроки. Свифт дал толчок к созданию оригинальных фантазий Вольтера... у Свифта воспринял он свою бесстрастную манеру повествования, позволяющую юмористу с невинным видом провозглашать, как нечто самоочевидное, вещи чудовищные».

В том же году, когда был опубликован «Кандид» (1759), Вольтер покупает небольшое имение Ферней на франко-швейцарской границе, чтобы, как он сам говорил, стоять «одной ногой в республике, другой — в монархии». Это давало ощущение независимости, но не безопасности. Там Вольтер остается почти до самой смерти, лишь за несколько месяцев до нее триумфально возвратившись в Париж (что стало возможным лишь после кончины Людовика XV). Это были годы славы. Со всех концов Европы в Ферней устремляются

паломники. Вольтер откликается на все важнейшие события, выступает поборником свободы, громит Католическую церковь («Раздавите гадину!») и не раз поднимает свой голос в защиту тех, кто был осужден ею и отправлен на казнь. Вольтер много пишет: создает «Философский словарь», многочисленные письма — его вклад в общественную жизнь Франции и в создание ее новой прозы.

Пушкин, в юности воспитанный в духе вольтерьянства, в поздние годы резко отзывался о Вольтере-человеке. Он, в частности, вспоминал его роль при прусском дворе: «Фридрих негодует и грозит, Вольтер плачет и умоляет... Вольтер, во все течение долгой своей жизни, никогда не умел сохранить своего собственного достоинства» («Вольтер»). Это преувеличение, связанное с общим резким изменением пушкинского отношения к французской культуре, к ее засилью в Европе.

И в наше время, признавая значение Вольтера для духовного освобождения Европы, ему порой предъявляют счет за то, как он это делал. Знаменитый английский историк идей Исайя Берлин сравнивает Вольтера с его младшим современником — Жозефом де Местром, поборником монархии и католицизма, доказывая, что идеологические противники могут быть предтечами современного тоталитаризма.

Полностью ли справедлива эта блестящая оценка историка, увидевшего способ мышления, присущий Вольтеру (или, точнее, присущий всей эпохе и доведенный им до совершенства) в далекой политической перспективе? Действительно ли ничто не могло пробудить в Вольтере сострадание, тронуть его сердце? Существует и противоположная точка зрения, видящая в нем едва ли не высшее проявление человечности. С чувством глубокого почтения Виктор Гюго скажет в XIX столетии: «Иисус плакал. Вольтер смеялся. Что может служить более прекрасным выражением подлинной цивилизации, чем эта божественная слеза и эта человеческая улыбка?»

Именно в **Фернее** Вольтер становится Вольтером, который вошел в память европейской культуры. Каким он запомнился? Воплощением Века Разума, духа независимости и свободы... Но одновременно и лукавым царедворцем, ищущим расположения сильных мира сего.

И. Берлин о Вольтере

Современные тоталитарные системы в своих действиях, если не в стиле своей риторики, соединили взгляды Вольтера и де Местра; они унаследовали преимущественно то, что эти двое имели между собой общего. Они представляют разные полюса, но одной и той же традиции французской классической мысли, не терпящей возражений. Идеи могут высказываться совершенно противоположные, но стиль мышления часто поражает сходством... Ни Вольтера, ни его противника невозможно уличить в том, чтобы умом или сердцем они когда-нибудь допустили мягкость, неясность, снисходительность или простили эти качества у других... Они беспощадны к пафосу, исполнены презрения, саркастичны, искренне бессердечны и временами искренне циничны... Склонность холодным взором окинуть состояние общества, чтобы вызвать шок, удалить воздух и влагу, прибегнуть к беспощадному анализу политики и истории как к сознательному приему шоковой терапии — все это в значительной мере стало современной политической практикой.

?! Вопросы и задания

- В чем состояло значение «Энциклопедии»?
- Меняется ли отношение Вольтера к философии Просвещения? Если да, то к каким ее убеждениям?
- Чем объяснить столь разноречивое отношение к Вольтеру современников и потомков?

ВОЛЬТЕР

Кандид, или Оптимизм

Перевод Ф. Сологуба

● Глава первая

*Как был воспитан в прекрасном
замке Кандид
и как он был оттуда изгнан*

В Вестфалии, в замке барона Тундер-тен-тронка, жил юноша, которого природа наделила наиприятнейшим нравом. Вся душа его отражалась в его лице. Он судил о вещах довольно здраво и очень простосердечно; потому, я думаю, его и звали Кандидом. Старые слуги дома подозревали, что он сын сестры барона и одного доброго и честного дворянина, жившего по соседству, за которого эта барышня ни за что не хотела выйти замуж, так как он не мог доказать более чем семьдесят одно поколение предков, а остальная часть его генеалогического дерева была погублена разрушительной силой времени.

Барон был одним из самых могущественных вельмож Вестфалии, ибо в замке его были и двери и окна; главная зала даже была украшена шпалерами. Дворовые собаки в случае необходимости соединялись в свору; его конюхи становились егерями; деревенский священник был его великим милостыне-раздавателем. Все они называли его монсеньером и смеялись, когда он рассказывал о своих приключениях.

Баронесса, его супруга, весила почти триста пятьдесят фунтов, этим она внушала величайшее уважение к себе. Она исполняла обязанности хозяйки дома с достоинством, которое

увеличивало это уважение. Ее дочь Кунигунда, семнадцати лет, была румяная, свежая, полная, аппетитная. Сын барона был во всем достоин своего отца. Наставник Панглос был оракулом дома, и маленький Кандид слушал его уроки со всем чистосердечием своего возраста и характера.

Панглос преподавал метафизико-теолого-космологонигологию. Он замечательно доказывал, что не бывает следствия без причин и что в этом лучшем из возможных миров замок владетельного барона — прекраснейший из возможных замков, а госпожа баронесса — лучшая из возможных баронесс.

— Доказано, — говорил он, — что все таково, каким должно быть; так как все создано сообразно цели, то все необходимо и создано для наилучшей цели. Вот, заметьте, носы созданы для очков, потому мы носим очки. Ноги, очевидно, созданы для того, чтобы их обувать, и мы их обуваем. Камни были сотворены для того, чтобы их тесать и чтобы из них строить замки, и вот монсеньер владеет прекраснейшим замком. Свиньи созданы, чтобы их ели, — мы едим свинину круглый год. Следовательно, те, кто говорят, что все хорошо, говорят глупость, — следует говорить, что все к лучшему.

Кандид слушал внимательно и верил простодушно: он находил Кунигунду исключительно прекрасной, хотя никогда не осмеливался говорить ей об этом. Он считал, что после счастья родиться бароном Тундер-тен-тронком, вторая степень счастья быть Кунигундою, третья — видеть ее каждый день и четвертая — слушать Панглоса, величайшего философа того края и, следовательно, всей земли.

Однажды Кунигунда, гуляя возле замка в маленькой роще, которая называлась парком, увидела между кустарниками доктора Панглоса, который давал урок экспериментальной физики горничной ее матери, маленькой брюнетке, очень хорошенькой и очень покладистой. Так как Кунигунда имела большую склонность к наукам, то она, затаив дыхание, принялась наблюдать без конца повторяемые опыты, свидетельницею которых она стала. Она поняла достаточно ясно доказательства доктора, усвоила их связь и последовательность и ушла взволнованная, задумчивая, вся полная стремления к познанию, мечтая стать предметом опыта, убедительного для юного Кандида, так же, как и для нее.

Она встретила Кандида, возвращаясь в замок, и покраснела; Кандид покраснел тоже. Она поздоровалась с ним трепетным от волнения голосом, и смущенный Кандид ответил ей что-то, чего и сам не понял. На другой день, после обеда, ко-

гда все вставали из-за стола, Кунигунда и Кандид очутились за ширмами. Кунигунда уронила платок, Кандид его поднял, она с невинным видом пожала руку Кандида. Юноша с невинным видом поцеловал руку молодой баронессы с живостью, с чувством, с особенною нежностью; их губы встретились, и глаза их горели, и колена подгибались, и руки их блуждали. Барон Тундер-тен-тронк проходил мимо ширм и, уяснив себе причины и следствия, здоровым пинком вышвырнул Кандида из замка. Кунигунда упала в обморок; как только она очнулась, баронесса надавала ей пощечин; и было смятение в прекраснейшем и приятнейшем из всех возможных замков.

?! Вопросы и задания

- Почему с такой иронией Вольтер описывает владение и семейство немецкого барона? Как это связано с историческими взглядами Вольтера?
 - Как имя главного героя отражает локковское представление о человеке? Какая у Локка для этого существует метафора?
 - Какую философию исповедует Панглос?
 - Проанализируйте текст как пародию на научно-философский стиль просветителей.
-

Тема для доклада

Что такое вольтерьянство?

Повесть «Кандид» — пародия на просветительский роман.

Что прочитать?

Акимов А. А. Вольтер. — М., 1970. — (Серия «ЖЗЛ»).

Бахмутский В. В поисках истины // Бахмутский В. В поисках утраченного. — М., 1994. — С. 111—137.

Моруа А. Вольтер. Романы и повести // Моруа А. Литературные портреты. — М., 1971. — С. 39—52.

Моруа А. Стиль Вольтера / Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. — М., 1977. — С. 122—127.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

- Чувствительный человек
- Кладбищенская поэзия
- Томас Грей. Элегия, написанная на сельском кладбище
- Руссоизм

● Чувствительный человек

Названием повести «Сентиментальное путешествие» (опубл. в 1768 г.) **Лоренс Стерн** подсказал название для нового литературного направления — *сентиментализм*. Как часто бывает, термин подводит итог чему-то уже созревшему, состоявшемуся.

Кто же он, этот *сентиментальный человек*? Чувствующий, сердечный, доверчивый, который знает в себе избыток и доброты, и доверчивости, а потому первым готов посмеяться над собой. Прежде ценили разум, теперь — чувство или, точнее, *чувствительность* (англ. *sensibility*).

Прежде ясный и гармоничный мир предстал таинственным и пугающим. Человек ощутил свое одиночество и попытался преодолеть его, обратившись к *природе*. Природа предстает собеседником для *чувствительной души*, как-вым видит и ценит себя сентиментальный герой. Но какой ему видится природа? Прежде всего *одухотворенной*, живой в ее изменчивости, и, хотя она знает периоды бурь и потрясений, под сентиментальным взглядом она является прежде всего *умиротворенной, идиллической*. С ней ассоциируется *патриархальный край деревенской жизни*.

Понятие **сентиментальный** возникло в английском языке от слова «чувство» (*sentiment*) и к середине XVIII века стало употребляться в самых неожиданных значениях. Из переписки двух английских дам в 1749 году: «Что, по-вашему, означает слово „сентиментальный“, которое вошло в такую моду среди людей учтивых? Всё, что умно и приятно, подразумевается им. Удивительно, но я нередко слышу, как говорят, что такой-то — сентиментальный человек, или мы составили сентиментальное общество, или приняли участие в сентиментальной прогулке». Около того же времени прозвучала такая шутка: «Я достаточно сентиментален, чтобы льстить себя надеждой, что человек, занявший у меня шестнадцать гиней, их обязательно отдаст».

ДЕТСКОСТЬ — еще одно из понятий сентиментального ряда. В английском языке в это время появилось для его обозначения даже новое слово — *childlike* (подобный ребенку). Если о взрослом говорили, что он *childish*, то подразумевали, что он неподобающе ребячлив, если же — *childlike*, то это звучало как высокая похвала его естественности, нравственной чистоте — такой, как у ребенка.

Как только в наш понятийный ряд входит понятие «социальное», идиллия кончается и рождается конфликт: деревня оставалась патриархальной, но крестьянская жизнь была очень далека и от пасторальной. Чувствительный человек остро переживает несправедливость, царящую в мире. Он бежит от мира, чтобы удовлетвориться *малыми радостями*: любимая семья, привычный ход жизни, в конце которой — сельское кладбище, противопоставленное величию прославленных монументов. Здесь нет места веселью, а только — *меланхолическому уединению*, таящему свои радости для чувствительного сердца. Таков сентиментальный герой в минуты раздумья, но даже в раздумье по-детски простодушный.

Лучшие писатели-сентименталисты отнюдь не сентиментальны в расхожем смысле этого слова. Как и их герои, они предпочитают плаксивости иронию, в первую очередь над самими собой. На фоне детскости и меланхолической иронии не-

Сентиментализм предсказывал движение на первый план как новой ценности **народного бытия в его национальной самобытности**. В английской, а точнее, в шотландской традиции этим путем пошел **Роберт Бёрнс** (1759–1796).

Материал для повторения. О каком стихотворении Бёрнса в связи с глубиной мифологической памяти нам приходилось говорить? (См. Учебник для 5–7-го классов.)

ожиданной может показаться энергия *возмущения и бунта*, которая заложена в сентиментальной чувствительности. Маленький человек исполнен решимости отстаивать свое демократическое достоинство. В этом убеждает творчество двух таких разных, но равно преданных сентиментальным ценностям писателей, как *Жан-Жак Руссо* и *Роберт Бёрнс*.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● Чувствительный человек:

уединение
меланхолия
«открытие природы»
естественность

маленький человек

чувствительность
детскость
ирония

● Кладбищенская поэзия

Как это часто бывает, писатели, которых впоследствии признают родоначальниками того или иного направления, сами об этом не подозревали.

Слово «сентиментализм» не было известно Томасу Грею, когда он создавал «Элегию, написанную на сельском кладбище» (публ. 1751). С нее по всей Европе началась мода на элегический жанр, в котором будет выговаривать свое одиночество *чувствительная душа*. Стихотворение Грея перевели на многие языки, включая древние: латынь и греческий.

По характеру личности и образования в Грее трудно заподозрить человека, которому предстояло бросить вызов классическому стилю, поскольку сам он был блестящим знатоком Античности, писавшим стихи на латыни.

Одним из самых сильных впечатлений раннего периода его жизни была смерть друга Уэста, которому он посвятил несколько стихотворений. *Смерть друга и воспоминание о нем* — это тема непосредственно элегическая. По всей вероятности, свою великую элегию Грей начал в память о Уэсте еще в 1742 году. Завершенная в 1749 году, она состоит из тридцати двух строф, по четыре строки в каждой. Размер в оригинале — пятистопный ямб; у Жуковского — шестистопный. Обе формы стиха впоследствии закрепились как национальный вариант элегического размера.

Первые семь строф — картина наступающего вечера. Пастух возвращается с поля. Мир остается во владении тьмы и размышляющего о нем поэта. Следующие четыре строфы — обращение к «рабам суеты», тем, кто в своей гордости, славе и богатстве готов с презрением отнестись к простым сельским могилам.

Затем поэт переходит к своей главной теме. Он произносит хвалу скромности и нравственной высоте тех, кто здесь покоится (строфы 12—23). Потом в поле зрения попадает и образ поэта, который был бы способен понять это скромное достоинство и воспеть его. Наградой такому поэту будет благодарная память селян. Возможно, когда-нибудь его собственную историю поведаст путнику простой пастух, подведя к одинокой могиле, на которой тот прочтет эпитафию почившему певцу, чья жизнь была подобна жизни тех, кого он воспел.

Уже в названии сосредоточены слова-сигналы, предопреде-



В истории литературы немного стихотворений, сыгравших столь же значительную роль, как «Элегия, написанная на сельском кладбище» **Томаса Грея** (1716–1771). Ее русский перевод, выполненный В. А. Жуковским и опубликованный в 1802 году в журнале Н. М. Карамзина «Вестник Европы», замечательный философ Владимир Соловьев назовет «**родиной русской поэзии**».

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ЖАНР живет воспоминанием и восходит к древнему плачу об умершем. В этом смысле он вполне соответствует избранному месту действия — кладбищу. Важен и уточняющий эпитет — «сельское»: поближе к природе, подальше от городского шума и мирской суеты. Здесь герой тот, кто не героичен, кто не прославил своего имени, но и не совершил преступлений, неизбежных на поприще славы.

ляющие тональность чувствительного восприятия мира: «элегия», «сельское», «кладбище».

По своему языку и строю элегия Грея — великолепный, мастерский образец классического стиля. Но что в таком случае в ней было нового, что привлекло внимание всей Европы? Самим выбором места действия Грей предопределил отношение к прошлому, характер его пере-

живания. Прошлое теперь предстало не в своем величии, а в своей необратимости, невозвратности. На этот меланхолический лад настраивает начало первой в Европе «кладбищенской элегии».

Жуковский переводил спустя полвека после того, как был создан оригинал. Грей писал до того, как сентиментализм вступил в силу; Жуковский — когда этот период европейской литературы был почти завершен, поэтому он легко усиливал те моменты, в которых Грей выступал первооткрывателем, еще не вполне ощутившим ценность того, что открыл.

Первый важный момент усиления можно отметить там, где Жуковский восклицанием прерывает ход повествования: «Ах! может быть, под сей могилою таится / Прах сердца нежного, умевшего любить...» В оригинале нет не только эмоционального междометия, но нет и мысли о любящем сердце. Там говорится о божественном огне, который был не чужд при жизни тем, кто погребены здесь («Some heart once pregnant with celestial fire...»), и который мог бы сделать их поэтами или правителями. Любящее сердце — это чувствительное сердце. Далее в переводе речь о нем пойдет прямо: вещи будут названы своими именами.

Поэт, который придет воспеть покоящихся на кладбище, не просто помнит о них, но он им — *друг*: «А ты, почивших друг, певец уединенный...» Сентиментализм не менее, а может быть, и более, чем культу любви, предан культу дружбы. В свою очередь, если в тексте оригинала тот, кто придет, чтобы вспомнить самого певца, назван родственной душой (*kindred spirit*), у Жуковского он обозначен словом, ключевым для сентиментальной философии: «Чувствительный придет услышать жребий твой...» Возникнув, это слово со значимым повтором дважды появится в эпитафии певцу: «Он кроток сердцем был, чувствителен душою — / Чувствительным Творец награду положил». В этом виде эпитафия звучит как сентиментальный манифест.

Перевод Жуковского (не будучи в России ни первым, ни единственным) потому и стал столь важным событием, что дал

выражение новому способу восприятия, нашел для него средства в языке. В сравнении с другими переводами элегии Жуковский поражает беглостью речи, легкостью языка, которым и должно говорить чувствительное сердце. Тогда это было открытием. Но спустя почти сорок лет Жуковский еще раз переведет элегию Грея, избрав для перевода форму гекзаметра!

Жуковский как бы поправляет себя: если в переводе 1802 года он переводил Грея с опережением, то теперь он перевел его еще раз, наоборот, архаизируя оригинал, подчеркивая, что в нем таится классическая простота. Слово «чувствительный» там, как и в тексте оригинала, отсутствует. В первом переводе Жуковский завершил, доведя до вершины, формирование русского сентиментализма. Во втором — он преодолевает сентиментализм, не отказываясь от его ценностей, но иначе их понимая.

Этот путь переосмысления также был общим для европейских литератур. Сентиментализм предлагал бегство от общества к природе, а в конечном итоге — к самому себе, к природной сущности каждого человека. В то же время в этом выборе коренилась осознаваемая опасность — уйти от людей. «Элегия» Грея не только учила сентиментальной чувствительности, но и предсказывала возможность ее преодоления: остаться в памяти человечества, раствориться не только в природной, но и в простой человеческой жизни.

ТОМАС ГРЕЙ ЭЛЕГИЯ, НАПИСАННАЯ НА СЕЛЬСКОМ КЛАДБИЩЕ¹

Перевод В. Жуковского

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопой
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

¹ В. А. Жуковский несколько изменил название оригинала: «Сельское кладбище. Элегия». Здесь текст элегии дается в сокращении. Оба перевода В. А. Жуковского и текст оригинала см. в изд.: Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского / Сост. А. А. Гугнина; вступит. ст. И. М. Семенко. — М., 1985. — С. 326—335, 576—579.

Оригинал и перевод

Нельзя сказать, что Жуковский привносит в оригинал то, чего там нет, но он договаривает за оригинал то, что в нем сказано — в духе классического стиля — более сдержанно и менее лично.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон*.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмутившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
Которые окрест, развесившись, стоят,
Здесь праотцы села, в гробах уединенных
Навеки затворясь, сном непробудным спят.

Денницы тихий глас, дня юного дыханье**,
Ни крики петуха, ни звучный гул рогов,
Ни ранней ласточки на кровле щебетанье*** —
Ничто не вызовет почивших из гробов.

На дымном очаге трескучий огонь, сверкая,
Их в зимни вечера не будет веселить,
И дети резвые, встречать их выбегая,
Не будут с жадностью лобзаний их ловить.

Как часто их серпы златую ниву жали
И плуг их побеждал упорные поля!
Как часто их секир дубравы трепетали
И потом их лица кропилася земля!

Пускай рабы сует их жребий унижают,
Смеясь в слепоте полезным их трудам,
Пускай с холодностью презрения внимают
Таящимся во тьме убогого делам;

На всех ярится смерть — царя, любимца славы,
Всех ищет грозная... и некогда найдет;
Всемогущия судьбы незыблемы уставы:
И путь величия ко гробу нас ведет!

А вы, наперсники фортуны**** ослепленны,
Напрасно спящих здесь спешите презирать
За то, что гробы их непышны незабвенны,
Что лествице алтарей не мыслит воздвигать.

Вотще над мертвыми, истлевшими костями
Трофеи зиждуются, надгробия блестят,
Вотще глас почестей гремит перед гробами
Угасший пепел наш они не воспалят.

.

Ах! нежная душа, природу покидая,
Надеется друзьям оставить пламень свой;
И взоры тусклые, навеки угасая,
Еще стремятся к ним с последнею слезой;

Их сердце милый глас в могиле нашей слышит;
Наш камень гробовой для них одушевлен;
Для них наш мертвый прах в холодной урне дышит,
Еще огнем любви для них воспламенен.

А ты, почивших друг, певец уединенный,
И твой ударит час, последний, роковой;
И к гробу твоему, мечтой сопровождаемый,
Чувствительный придет услышать жребий твой.

Быть может, селянин с почтенной сединою
Так будет о тебе прищельцу говорить:
«Он часто по утрам встречался здесь со мною,
Когда спешил на холм зарю предупредить.

Там в полдень он сидел под дремлющею ивой,
Поднявшей из земли косматый корень свой;
Там часто, в горести беспечной, молчаливой,
Лежал, задумавшись, над светлою рекой;

Нередко в вечеру, скитаясь меж кустами, —
Когда мы с поля шли и в роще соловей
Свистал вечерню песнь, — он томными очами
Уныло следовал за тихою зарей.

Прискорбный, сумрачный, с главою наклоненной,
Он часто уходил в дубраву слезы лить,
Как странник, родины, друзей, всего лишенный,
Которому ничем души не усладить.

Взошла заря — но он с зарею не являлся,
Ни к ниве, ни на холм, ни в лес не приходил;

Опять заря взошла — нигде он не встречался;
Мой взор его искал — искал — не находил.

Наутро пение мы слышим гробовое...
Несчастливого несут в могилу положить.
Приблизься, прочитай надгробие простое,
Чтоб память доброго слезой благословить».

Здесь пепел юноши безвременно сокрыли,
Что слава, счастье, не знал он в мире сем.
Но музы от него лица не отвратили,
И меланхолии печать была на нем.

Он кроток сердцем был, чувствителен душою —
Чувствительным Творец награду положил.
Дарил несчастных он — чем только мог — слезою;
В награду от Творца он друга получил.

Прохожий, помолись над этою могилой;
Он в ней нашел приют от всех земных тревог;
Здесь все оставил он, что в нем греховно было,
С надеждою, что жив его Спаситель-Бог.

Примечания

* *Лишь слышится вдали рогов унылый звон...* — При первой публикации в «Вестнике Европы» (1802) к этой строке было сделано примечание: «В Англии привязывают колокольчики к рогам баранов и коров».

** *Денницы тихий глас, дня юного дыханье...* — Оригинал этой строки проясняет образ у Жуковского: «The breezy call of incense-breathing morn...», то есть веяние ветра, напоенного утренними ароматами. *Денница* — утренняя заря.

*** *Ни ранней ласточки на кровле щебетанье...* — Ласточка — символ семейного очага, уюта, любви.

**** *Наперсники фортуны* — баловни судьбы.

?! Вопросы и задания

- Был ли язык элегии Т. Грея чувствительным языком, или он еще вполне связан с классической традицией?
- Какие изменения внес в оригинал В. А. Жуковский?
- Как вы думаете: что сделало это стихотворение таким значительным событием в русской литературе, позво-

ляющим говорить о нем как о начале новой русской поэзии?

- С какой целью Жуковский обратился вновь к переводу из Грея в конце своей жизни?

● Руссоизм

Просветительские романы нередко представляют жизнь героя, рассказанную им самим. У Руссо также есть подобное жизнеописание, которое, впрочем, существенно отличается от романов тем, что его автор и герой — одно лицо. Название этой великой книги — «Исповедь».

Ее цель — восстановить правду, ответить врагам, подлинным или мнимым, чья вражда, быть может, рождена лишь болезненно чувствительным воображением Руссо. Воображаемые мучения переживаются столь же остро, как и действительные насмешки, несправедливости, унижения. Их немало выпало на долю простолюдина, прошедшего значительную часть жизни среди сильных мира сего, зависимого от их милостей. Чувствительная душа Жан-Жака (так — по имени — он называет себя в книге) пострадала и от остроумия прежних друзей, философов-просветителей. Кто-то ревновал его к известности и успехам, но более всего Руссо оказывался уязвим в силу собственной личности, исполненной гордого чувства своей особенности, душевного превосходства, а внешне беззащитной и неловкой.

Руссо и сам слишком хорошо знал, как невыгодно он должен был выглядеть в светской гостиной: «...я глуп, всегда теряюсь, а гнев, вместо того чтобы подстегнуть ничтожную мою находчивость, совсем отнимает ее». Руссо задумывает «Исповедь» не для того, чтобы скрыть свои слабости. Напротив, чтобы рассказать о них так подробно и искренне, как этого прежде не делал ни один человек,



Творчество **Жан-Жака Руссо** (1712–1778) и его личность запечатали ключевой момент в становлении современного человека. Сознвая это, даже названия своих произведений Руссо воссоздал в памяти читателя предшествующий ряд важнейших событий своей родословной. «Исповедь» отсылала к великой книге Августина, на границе античности и христианства засвидетельствовавшей рождение нового сознания. «Новая Элоиза» напоминала о любви Абельяра, из глубины Средневековья предсказавшего значение этого чувства для формирования новой личности.

Смелость быть самим собой — таков изначальный тезис жизненной философии, по имени ее автора известной как **руссоизм**. Во исполнение его задумывается и пишется «Исповедь».

и в этом признании слабостей обрести небывалое нравственное величие.

В «Исповеди» ничего не должно быть придуманным. Придумывать ничего и не нужно, достаточно лишь пона-

блюдать за собой, припомнив, что «большинство людей в течение своей жизни часто бывают непохожи на самих себя и как будто превращаются совсем в других людей; я хотел создать книгу не только для того, чтобы установить этот общеизвестный факт, — в виду у меня был предмет более новый и даже более важный: отыскать причины таких изменений, остановиться на тех, которые зависят от нас, и показать, как мы сами можем ими управлять, чтобы сделаться лучше и увереннее в себе».

Если такова цель книги, то рассказывается в ней о том, как мучительно трудно достичь желаемого. Особенно для того, кто открывает автобиографическое повествование признанием: «Я стоил жизни моей матери, и мое рождение было первым из моих несчастий».

Руссо родился в Женеве, где его отец зарабатывал на хлеб ремеслом часовщика. Первые годы, несмотря на трагические обстоятельства появления мальчика на свет, были счастливыми. Он окружен любовью кормилицы, отца, теток. Много читает, особенно восторгаясь «Жизнеописаниями» античных героев Плутарха. Детское увлечение римской доблестью и нравственным идеалом он сохранил на всю жизнь.

Безоблачное детство оборвалось, когда отец должен был покинуть город после ссоры с французским капитаном. С этого момента Жан-Жак вместе со своим двоюродным братом воспитывается дядей. Сначала два года сельской жизни — привольные и отвечающие наклонностям мальчика: «Образ жизни в Боссе так подходил для меня, что если б он продлился дольше, то окончательно определил бы мой характер. Чувства нежные, благожелательные, мирные составляли его основу». Однако, сталкиваясь с несправедливостью или насилием, этот мягкий характер становился нестигаемым, готовым к любым крайностям.

Неудивительно, что отданный в учение граверу Жан-Жак не может смириться с грубостью хозяина и жестокостью наказаний. А наказывать его было за что, ибо врожденное любопытство и неумение противостоять жизненным удовольствиям приводило его и к обману, и к мелкому воровству.

Обуревавшее юношу желание свободы постоянно ограничивалось. Даже полюбившиеся ему воскресные прогулки за город оканчивались тем, что, заигравшись, он находил город-

ские ворота закрытыми. Наутро его ждала взбучка от хозяина. Когда в третий раз ворота захлопнулись прямо у него перед носом, Жан-Жак, не раздумывая, поклялся никогда более не возвращаться назад. Так в шестнадцать лет резко изменилась его жизнь. Руссо отправляется на юг, в Савойю, которая в то время принадлежала королю Сардинии.

Начинается странствие и воспитание чувств. Немалые опасности поджидали юношу, оставшегося без друзей и без денег. Однако ему повезло. Он попадает в дом молодой женщины, госпожи Варанс, ставшей для него и маменькой (он так называет ее), и первой любовью. Любовь, природа и музыка — эти три страсти навсегда овладевают впечатлительной душой. В картинах природы и в музыкальных звуках душа узнает и выражает себя. Любовью она живет, дорожа памятью мельчайших встреч, мимолетных жестов, беглых впечатлений.

Воспитание чувств проходило трудно, мучительно. Жан-Жак был застенчив и неловок. То, что он часто делал, ни в малой мере не соответствовало тому, что он чувствовал или собирался сделать. Между побуждением и поступком пролегла бездна.

Необычной была не только откровенность, с которой Руссо повествовал о себе, но и вся картина его душевной жизни. В век, когда добро и зло казались разделенными четкими границами, человек, полагавший себя нравственной личностью, с удивлением признавался в своих поступках, которых не умел ни оправдать, ни объяснить. Не снимая вины с себя, Жан-Жак более всего винит в этом искажении человеческой природы сложившиеся условности, узкие приличия общественной жизни. Они не дают человеку быть самим собой, уродуют его. Бросая вызов существующей морали, Руссо отстаивает право естественной человечности. Для него она залог подлинной нравственности, точно так же, как основанием веры служат не церковные догматы, а переживание природы, своей красотой свидетельствующей о величии Творца. Такая вера получила название *естественной религии* и стала поводом для самых яростных гонений, которым будет подвергаться Руссо.

Но это произойдет позже. В 1741 году Руссо окончательно покидает дом госпожи Варанс и отправляется искать счастья в Париже. О годах пребывания там повествует вторая часть «Исповеди» (доведена до 1765 года). Как и в большинстве других случаев, первым надеждам Руссо в Париже не было дано осуществиться. Тем не менее именно музыка делает его имя известным и открывает перед ним двери светских домов. Переломным было его участие в конкурсе Дижонской академии, на объявление о котором Руссо случайно натолкнулся.

«Способствовало ли развитие наук и искусств порче нравов, или же оно способствовало улучшению их?» — Как только я прочел это, передо мной открылся новый мир и я стал другим человеком». Так в «Исповеди» Руссо оценит впечатление, произведенное на него вопросом, предложенным для конкурсного сочинения.

Какого ответа логично ожидать от того, кого мы называем просветителем? Разумеется, положительного, ибо для чего просвещать людей, если не с целью сделать их добрее и человечнее?

Руссо получит первую премию за обоснование отрицательного ответа. Казалось, сами обстоятельства, в которых он прочел объявление о конкурсе, подсказывали его. Руссо шел к другу, брошенному в тюрьму лишь за то, что свободно высказал свои мысли. По дороге он видел не вольную природу, а «придорожные деревья, подстриженные по обычаю страны» и потому не дававшие тени.

Живя в патриархальной простоте, не уродуя природу внутри и вокруг себя, люди были лучше. Удаляясь от идеала *естественного человека*, они приобретали в знании, но теряли в нравственности. Они создали государство как инструмент подавления и узаконили состояние неравенства. Руссо заявил о себе как о решительном противнике существующего общества и предложил собственный вариант его переустройства на основе *общественного договора*, который мог бы быть равноправно заключен между всеми согражданами. По мысли Руссо, это исключило бы само основание для насилия, неравенства и восстановило бы справедливость.

Чем последовательнее становился Руссо в своем неприятии общества, тем резче общество отвечало ему. Весной 1756 года Руссо окончательно решает покинуть Париж и искать сельского уединения. Осуществить задуманное помог случай: одна из его светских покровительниц — госпожа д'Эпине предложила

В первой половине 1750-х годов складывается **философия руссоизма**. Ее создатель хотел бы не только последовательно мыслить, но и жить в соответствии со своим учением. Однако слишком многое противилось осуществлению жизненной программы, задуманной именно потому, что существующие способы жизни не устраивали Руссо. Он отказывается поступать так, как принято, но не имеет возможности жить так, как считает достойным.

Руссо поселиться в Эрмитаже, отдельно стоящем домике в ее поместье. Друг-энциклопедисты (превращающиеся теперь в бывших друзей) ожидали, что Руссо выдержит эту сельскую идиллию лишь до первых холодов. Они ошиблись: в Эрмитаже прошли четыре плодотворных года. Там возник замысел «Исповеди», там был создан роман в письмах «Юлия, или Новая Элоиза»

(1756—1760), тесно связанный с подлинными обстоятельствами личной жизни писателя.

Руссо не без смущения принимается за роман, поскольку он не раз высказывался против их чтения, бесполезного и губительного для нравственности. Как и Руссо, герой романа Сен-Пре — простолюдин. Он входит учителем в дворянский дом, где влюбляется в свою воспитанницу Юлию д'Этанж и любим ею. Надежда на то, что отец Юлии даст согласие на их брак, потеряна окончательно, когда он обещает руку дочери своему другу, которому обязан жизнью, — господину де Вольмару.

Героиня колеблется между любовью и честью. Впрочем, колебания остаются в первой части романа, а во второй героиня, по-прежнему любящие и разлученные, с раскаянием вспоминают о том, как однажды уступили страсти. Вторая часть — урок нравственности и благородства, который каждый по-своему преподают и Юлия, и Сен-Пре, и знающий об их любви и сочувствующий им господин де Вольмар.

Роман завершается гибелью Юлии, о чем Сен-Пре извещают подробными письмами ее верная служанка, ее безутешный муж, ее подруга (и постоянный корреспондент) Клара. Спасая своего младшего сына, оступившегося и упавшего с высокой плотины, Юлия бросилась за ним в воду. Мальчик выжил, а мать не перенесла потрясения. Безысходность финала соответствует характеру любви, на пути которой непреодолимым препятствием стало социальное неравенство героев, а их нравственное чувство не позволило им избрать путь обмана.

Вся Европа сопереживала этой чувствительной страсти и оплакивала судьбу влюбленных. А между тем судьба автора прославленного романа складывалась не менее драматично. Ему было предложено покинуть Эрмитаж, хозяйка которого сочла, что в своих отношениях с ее дочерью госпожой д'Удето Руссо злоупотребил ее доверием. Два следующих года он провел по соседству, в имении маршала Люксембургского. Там закончен второй роман — «Эмиль» (1762).

Одна из немногих книг, рекомендуемых Эмилю для чтения, — «Робинзон Крузо». В ней ребенок встречается лицом к лицу с природой, единственным храмом для человека, исповедую-

Если в первом романе была изображена трагедия любви, представленная как неизбежный конфликт чувствительной души с равнодушным обществом, то во втором — дана программа уединенной жизни и приближения к природе: «Всмотритесь в зрелище природы, прислушайтесь к внутреннему голосу». **«Эмиль» — воспитательный роман.** Главное в воспитании не сумма знаний, а **богатство нравственного опыта.**

щего естественную религию. Эта крамольная идея, вызвавшая гонения на Руссо, изложена в главе «Исповедь Савойского викария».

Руссо объявляют безбожником во Франции, забрасывают камнями в маленьком городке, находящемся во владении прусского короля, осуждают в родной Женеве и изгоняют с острова Сен-Пьер. Он пытается отвечать, объясняет, что его идеи сознательно извращаются. В этой атмосфере пишется «Исповедь», третью часть которой Руссо обдумывает, но так и не напишет. Первые две в основном завершены в 1766—1769 году (опубл. посмертно — в 1782—1789 гг.). Если «Исповедь» Августина повествовала о пути обращения в христианскую веру, то и у Руссо рассказ о том же, но его вера — естественная религия. Его убеждение — необходимость понимания и снисхождения к человеческой слабости. «Исповедь» дала новый тип повествования, целиком погруженный во внутренний мир человека, представляющий события внешнего опыта преломленными в субъективном переживании.

Разочарование при самых тяжелых обстоятельствах не брало у Руссо верх над способностью любить, а эту способность он понимал как самое важное проявление человечности, существующее поверх социальных барьеров и условностей. Русский последователь руссоизма Н. М. Карамзин памятно выразил эту мысль: «И крестьянки любить умеют». Руссо не стал певцом крестьянской любви, но он сказал о внутреннем достоинстве незнатного человека, обыкновенного и заурядного с точки зрения места, отведенного ему в общественной иерархии, но необыкновенного и великого в силу своей чувствительности. Руссо научил ценить достоинство «маленького человека». Благодаря ему сентиментализм обрел демократическую убежденность и продолжился не только слезливостью подражателей, но и глубиной народной традиции таких поэтов, как Роберт Бёрнс.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- *Руссоизм:*

естественный человек
общественный договор
искренность

чувство природы
естественная религия
демократизм

Проверка памяти

Названия: «Исповедь», конкурс Дижонской академии, «Новая Элоиза», «Эмиль», «Исповедь Савойского викария»

?! Вопросы и задания

- В какой мере Руссо можно считать принадлежащим традиции Просвещения?
 - В чем новизна замысла и повествовательной манеры книги «Исповедь»?
 - В чем значение руссоизма? Почему он оказался явлением столь памятным и важным в истории европейской культуры?
-

ГЁТЕ И ШИЛЛЕР

- «Буря и натиск»: годы юности
- Гёте в Веймаре: обретение зрелости
- Фридрих Шиллер
- «Фауст»: книга всей жизни
- И.-В. Гёте. Лирика

● «Буря и натиск»: годы юности

«Еще во Франкфурте отцы зевали, / Еще о Гёте не было известий...» — характеризует бюргерскую старину Осип Мандельштам. Что из этой старины Гёте припомнит в автобиографии «Поэзия и правда»? Поразившие воображение ребенка городские праздники

с торжественным строем карнавного обряда, с подношением символических даров главе городского совета — шульте-гейсу, должность которого исполнял дед Гёте. В числе даров — три пары кожаных перчаток. Дед в них обрезал розы в своем чудесном саду.

Любимым чтением были народные книги, издававшиеся на самой дешевой рыхлой бумаге, напечатанные едва различимым готическим шрифтом, но столь увлекательно повествующие о легендарном Тиле Эйленшпигеле, о рыцарских подвигах. Героем народной книги был и доктор Фауст. Однако его Гёте лучше запомнил по уличным кукольным спектаклям.

Было и другое — французский офицер, ради которого семье пришлось потесниться в только что перестроенном старом доме, но что поделаешь — Семилетняя война: французы в союзе с империей и Россией теснят Пруссию, которая, несмотря ни на что, начинает пере-



Если судить по дате, **Иоганн Вольфганг Гёте** (1749–1832) родился в то время, когда эпоха Просвещения в Европе достигла своего расцвета, а просветительское мировоззрение приблизилось к точке критического перелома: от раннего оптимизма к сентиментальной меланхолии. Но Гёте родился в старинном купеческом городе Франкфурте-на-Майне, за полуразрушенными крепостными стенами которого не завершилось Средневековье.

краивать карту Европы. И почти одновременно с началом войны «первого ноября 1755 года произошло Лиссабонское землетрясение, вселившее беспредельный ужас в мир, уже привыкший к тишине и покою»¹.

Раннее учение Гёте было домашним. В шестнадцать лет Гёте отправляется в Лейпциг, чтобы получить в университете юридическое образование. Три года в Лейпциге (1765—1768) завершились не университетским дипломом, а душевным потрясением. Пришлось на год возвратиться домой. Для Гёте всю жизнь будут характерны чередования периодов бурной деятельности с необходимостью в покое и в уединении восстановить силы. Диплом он получит в 1771 году в Страсбурге. Там произойдет его встреча с философом и одним из первых собирателей фольклора **И.-Г. Гердером**, сопровождающаяся беседами о всемирном и народном, чтением Шекспира. Как результат — новая школа в немецкой литературе, бросающая вызов всему, что сковывает, ограничивает, привязывает к старому.

Европейскую известность принесет Гёте роман «Страдания юного Вертера» (1774), вершина штюрмерства и одновременно прощание с ним. Его сюжет — прекрасная иллюстрация к тому, как в творчестве Гёте жизненная правда прорастала поэтическим вымыслом.

Лето 1772 года Гёте провел, разбирая дела, накопившиеся за сотню лет в суде городка Вецлара. Там он увлекся Шарлоттой Буфф, ставшей женой его друга Кестнера, а Гёте покинул город. Вскоре он узнал о самоубийстве из-за несчастной любви человека по имени Иерузалем, с которым едва был знаком в Вецларе. Осталось лишь внешнее впечатление: «Одевался Иерузалем в нижненемецком стиле, принятом в подражание англичанам: синий фрак, желто-коричневый жилет, такие же панталоны и сапоги с коричневыми отворотами» («Поэзия и правда»).

Таков костюм Вертера, чья судьба была подсказана Гёте реальными фактами чужой жизни и ощущалась как возможность собственной. К счастью, эту возможность он оставил для литературы, избежав трагической судьбы, которую, однако, подсказал (в этом не раз обвиняли Гёте) многим молодым людям в своем

Название нового движения — **«Буря и натиск»** или **штюрмерство** (Sturm und Drang). Так называлась пьеса одного из них — **Ф.-М. Клингера**. Он также шел параллельно с Гёте в обработке сюжета о Фаусте, написав о нем роман. «Бурных гениев» увлекала дерзость фаустовской мысли, вызов, брошенный им небу и аду. В этом духе тогда же (не позднее 1771 года) Гёте начинает своего «Фауста», который будет сопровождать его всю долгую жизнь, меняясь вместе с автором и его эпохой.

¹ Гёте И.-В. Поэзия и правда / Пер. Н. Ман; вступит. ст. и коммент. Н. Вильмонта. — М., 1969. — С. 52.

поколении: Вертеру широко подражали, одеваясь подобно ему и подобно ему сводя счеты с жизнью. Выстрел Вертера прозвучал на всю Европу, прокатившись волной самоубийств и литературных подражаний, повествующих о чувствительной душе, не нашедшей себе места в этом мире. Вечный сюжет о неразделенной любви стал поводом для штюрмерского вызова, брошенного косной действительности, попирающей достоинство человека.

«Страдания юного Вертера» — роман в письмах. Под письмами стоят точные даты, для читателей первого издания в 1774 году создававшие впечатление чего-то только что случившегося, произошедшего с одним из них. Первое письмо Вертер отправляет своему другу Вильгельму 4 мая 1771 года: «Бедняжка Леонора! И все-таки я тут ни при чем! Моя ли вина, что страсть росла в сердце бедной девушки, пока меня развлекали своенравные прелести ее сестрицы! Однако же — совсем ли я тут неповинен? Разве не давал я пищи ее увлечению?» (*перевод Н. Касаткиной*). Что случилось с Леонорой, кто она такая? Об этом более ни слова. Она лишь причина для Вертера покинуть родные места в поисках уединения, чтоб залечить душевную рану, виновник которой, кажется, он сам.

Вначале душа Вертера поражена меланхолией, но уныние рассеивается. С томиком Гомера он исследует окрестности городка, где ему особенно по душе деревушка Вальхейм. Здесь он дружит с детьми, узнает историю батрака, счастливо полюбившего вдову своего бывшего хозяина. *Гомер, дети, природа, любовь* — патриархальный мир, неожиданно обретенная идиллия.

На этом фоне происходит явление Шарлотты С., которую Вертер сопровождает на загородный бал. Казалось бы, она вписывается в идиллический мир, прекрасная, окруженная детьми. Однако с нею сразу же входят диссонирующие ноты. Дети вокруг нее — младшие братья и сестры, для которых она заменяет умершую мать. Вертера первым делом предупреждают: «Смотрите не влюбитесь... Она уже просватана за очень хорошего человека». Его зовут Альберт, и когда во время танца Вертер интересуется у Лотты: «Кто такой Альберт?», начинается гроза, сверкают молнии. *Смерть, невозможность любви, гроза...*

Идиллия не отменена, но по ее безмятежному фону пробежали трещинки. Им предстоит шириться, по всем направлениям взрывая первоначальную иллюзию обещанного счастья. За принадлежность к этому миру Вертер полюбил Лотту. Кульминация этого благоговейного впечатления — их поездка к старику пастору, сидящему под ореховыми деревьями, под которыми прошла вся его жизнь. Образ природной неизменности,

картина вечности, увь, начинающая стремительно разрушаться. Снова возникает мотив смерти — умирает знакомая Лотты; она просит, чтобы последние дни именно Лотта побыла с нею.

Однако пока что властвует любовь: «Вильгельм, что нам мир без любви!» — восклицает Вертер в письме 18 июля. Следующие краткие письма также наполнены восклицаниями: «Я увижу ее...» Но наступает 30 июля: «Приехал Альберт, и мне надо удалиться!»

Об Альберте в каждом следующем письме: о том, какой он замечательный человек: «добрейший», «лучше которого нет на свете...». Вот только маленькие оговорки в том же письме: «...он до того добросовестен, что... засыплет тебя оговорками, сомнениями, возражениями, пока от сути ничего не останется». Уж очень обыкновенен, разумен и обстоятелен этот лучший из людей, чьей женой станет Лотта. Это решено. И не имеет значения, любит ли — как кажется герою — Лотта его, Вертера, или она любит Альберта. Они помолвлены, и никто не собирается нарушить данного слова. Она принадлежит не миру природы, с которым ее первоначально связало воображение Вертера, а миру этого городка, где ее отец занимает почтенную должность атамана.

Предзнаменованием перемен меняет свой облик природа. Ничего не остается от ее весенней гармонии и благодати: «Передо мной словно поднялась завеса, и зрелище бесконечной жизни превратилось для меня в бездну могилы... Нет мгновения, которое не пожирало бы твоих близких, нет мгновения, когда бы ты не был, пусть против воли, разрушителем» (18 августа).

10 сентября, не простившись, — у него на это не хватило силы — Вертер уезжает. Конец первой части. Вторая начинается с письма 20 октября. Вертер принял место при посланнике.

Речь идет о карликовых германских государствах, имена которых не называются. Маленький мир преувеличенных самолюбий, сословной спеси, где Вертеру предстоит трудные испытания. Он знает о них и их не выдерживает. В нем ценят ум и знания, но не хотят оценить сердце, не хотят признать человека. Если же способны это сделать, как граф К. или девица фон Б., то лишь наедине, в часы между приватным обедом и вечерним съездом гостей, на котором ему, не имеющему дворянской родословной, нет места. Об этом, смущаясь, должен напомнить граф, когда Вертер неосторожно засиделся, чем вызвал явное неудовольствие общества.

«Дикое общество» и бесполезная служба оставлены. Вертер уезжает. Сначала к себе домой, чтобы только острее почувствовать, насколько он переменился за прошедший — всего

лишь! — один год: «...я возвратился из дальнего мира с тяжким бременем несбывшихся надежд и разрушенных намерений!» Его влекут к себе те места, где осталась Лотта, и Вертер не может удержаться от поездки.

Так же как в первый раз, все предрекало вечное счастье, теперь все свидетельствует о разрушительном ходе времени. Гёте проводит Вертера по тем же местам, и везде — фатальные перемены. Умер мальчик, с которым он играл в Вальхейме; братья не разрешили вдове выйти замуж за батрака, и он убил ее из ревности; умер старик пастор и срублены ореховые деревья... Наконец, прямым знаком судьбы должна быть для Вертера встреча с безумным Генрихом, писцом, некогда влюбленным в Лотту. Но Вертер не хочет внять предзнаменованиям.

Много лет спустя Гёте признается, что вскормил «роман кровью собственного сердца». Для понимания «Вертера» важно знать, что в основе сюжета — подлинные факты. Однако этого можно и не знать. Роман от этого не станет хуже и впечатление от него слабее. Важно и удивительно то, насколько Гёте удалось не просто сохранить, но усилить пережитую страсть, заставить читателя верить ей и сочувствовать. Гёте многое перенес из жизни, вплоть до фраз, которые заимствовал из писем к нему. Даже знаменитая концовка, завершающая рассказ о погребении Вертера, взята из письма Кестнера, повествующего о смерти Иерусалема: «Гроб несли мастеровые. Никто из духовенства не сопровождал его».

Гёте умеет протоколировать собственные чувства. Однако он умеет и подняться над ними, увидеть их со стороны, выдержать дистанцию, необходимую для того, чтобы в судьбе героя представить трагедию эпохи и всех тех, «кому в глубоко мирное время надоело жить из-за отсутствия настоящего дела и преувеличенных требований к самому себе. Поскольку и я был в том же самом положении и хорошо помню муки, которые претерпел, знаю, каких усилий мне стоило от них избавиться, то не скрою от читателя, что основательно обдумывал, какой род самоубийства предпочтительнее выбрать» («Поэзия и правда»).

Роман «Страдания юного Вертера» оказался спасительным для Гёте. Написав его, он пережил душевный кризис вместе с героем, хотя все еще не решил для себя, где и чем будет заниматься. В какой-то мере и здесь роман помог: хотя и обличенный в безнравственности, чуть ли не в безбожии, он принес славу. Через год после его публикации Гёте получил приглашение от герцога Карла-Августа переехать в Веймар. Как оказалось, он переехал туда на всю оставшуюся жизнь.

?! Вопросы и задания

- Какими были детские впечатления Гёте и как они отразились в творчестве?
- Поэзия и правда в творческом процессе Гёте: как подлинные переживания входят в сюжет романа о Вертере?
- Каким образом идеи «Бури и натиска» присутствуют в романе?
- Проследите развитие лейтмотивов в романе: смерть, природа.

● Гёте в Веймаре: обретение зрелости

Решение о переезде далось не просто. Отец Гёте был категорически против того, чтобы сын променял дух вольного города Франкфурта на придворную зависимость. Разве сам Гёте в «Вертере» не предсказал обреченность подобного рода деятельности? Кем он там будет? Эти опасения не были безосновательны. Хотя позже Гёте станет министром и даже первым министром Саксен-Веймарского герцогства, первые годы его положение оставалось неопределенным. Не случайно автобиографию «Поэзия и правда» Гёте доведет лишь до момента переезда.

Гёте придется измениться, и нельзя сказать, что это были лишь вынужденные перемены. Он уже распрощался со штюрмерством и искал для себя практической деятельности. Его убеждения можно назвать просветительскими. С одним, пожалуй, исключением: он никогда не был человеком, увлеченным лишь жизнью разума, в свете которого все предстает ясным и однозначным. Гёте ощущает мир как великую тайну и откликается ему всей глубиной своей душевной жизни.

Гёте еще нет тридцати, но он вступает в пору зрелости. Об этом говорят и его желание подводить итоги, и новая значительность замыслов. К 1776 году относится начало работы над романом о Вильгельме Мейстере, который, как и «Фауст», прерываясь и вновь возникая, сопровождает Гёте почти всю оставшуюся жизнь. От странствующего актера до путешествующего философа — эволюция героя. Гёте завершил размышлением то, что начинал в тоне почти автобиографическом, личном.

В первоначальном тексте рождались лирические вставки, в том числе и такие знаменитые, десятки раз переведенные на

русский язык, как «Песня арфиста» и «Песня Миньоны». Первая — «Кто с хлебом слез своих не ел...» (перевод Ф. Тютчева) — о мучительном призвании поэта, увлекающем его к познанию тайн бытия. Вторая — о прелести самой поэтической страны — Италии.

С детства, слушая рассказы отца, потрясенного Италией, Гёте мечтал о поездке туда. И вот теперь, уставший от веймарского двора, его интриг и пустоты, он почти на два года уезжает в Италию (1786—1788).

Свидетельство перемен, происходящих в творчестве Гёте, — лирика первых лет пребывания в Веймаре. Его юношеские стихи были воспеванием радостей жизни в подражание древнегреческому поэту Анакреонту. Однако анакреонтика у Гёте звучит в духе народной песни. С юности античное и национальное навсегда сходятся в поэзии Гёте. Отвергнутый возлюбленной, с «растерзанным сердцем», он, двадцатилетний, открывает душу природе и миру. Сохранилась «Песнь странника в бурю», исполненная душевной потрясенности и ощущения полноты бытия. Эти ранние песни часто пишутся Гёте в подражание греческой поэзии, ее ритмам.

В Веймаре вместо громогласного «Странника в бурю» пишется «Ночная песнь странника» (1780), настроенная на тишину,

СТРАННИК — слово, стоящее в названии нескольких знаменитых стихотворений Гёте. Это его лирический герой — образ человека, бросившего обыденное и привычное, бегущего от людей, но не к одиночеству, а к всеобъемлющей жизни природного бытия.

ну, исполненная готовности к трудностям и терпению. В своем знаменитом вольном подражании М. Лермонтов упорядочил ритмический рисунок, превратив текст в романтическую песню, лишив его родства с античным гимном:

Горные вершины
Спят во тьме ночной.
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы;
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Первые любовные стихи Гёте написал, когда ему не исполнилось двадцати лет, последние — когда ему было за семьдесят. И все же лирическая манера Гёте, однажды определившись, оставалась узнаваемой. Он влюблен в античность, воспринимая ее не как строгую норму, а как идеал высшей и естественной красоты, не

как чужое, а как свое. Подобно деятелям эпохи Возрождения и в отличие от классицистов, Гёте видел в античности идеал свободного человека, а не обязательный образец для подражания. От народной поэзии у него — ощущение связи своего «я» с природой, перерастающее в мистическое чувство проницаемости границ, отделяющих жизнь души от мироздания.

Поездка в Италию стала для Гёте преддверием нового творческого усилия, которое было встречено обществом либо без понимания, либо даже враждебно. Полагали, что стареющий Гёте слишком явно берет под защиту все земное и человеческое. Указывали на его «Римские элегии» и античные баллады.

В античных балладах если потустороннее и появляется, то, как в «Коринфской невесте», не для того, чтобы напоминать о тайнах гроба. Призрак античной девушки, по принуждению матери принявшей христианство и умершей, соединяется с некогда нареченным ей женихом и обращает упрек матери: «Знай, что смерти роковая сила / Не могла сковать мою любовь...» (*перевод А. К. Толстого*). Это вызывало нравственное осуждение. Находили, что другая античная баллада — «Бог и баядера» оправдывает преступную любовь.

«Римские элегии», написанные вскоре по возвращении, несколько лет читаются лишь близким друзьям. Гёте знал, какое впечатление должны произвести стихи, в которых античная форма облекает его новое увлечение — Кристианой Вульпиус. И любовь к простолюдинке (у них родится сын, а в 1806 году Кристиана станет женой Гёте), и откровенность «Римских элегий» оскорбляют веймарский свет. Цикл печатался в журнале Шиллера «Оры». Их творческое сотрудничество, начавшееся в 1794 году и продолжавшееся десять лет, вплоть до смерти Шиллера, называют «веймарским классицизмом». Два гения наперекор общему стилю жизни пытались вернуть в современность достоинство и то, что они понимали как патриархальную простоту античного идеала.

БАЛЛАДА увлекала Гёте и ранее, но это были опыты в духе народных поверий, волновавших воображение прикосновением к таинственно-влекущему, запредельному. Таков прославленный (и на русском языке в переводе В. Жуковского) «Лесной царь».

Что характерно для балладного жанра?

Подсказка: посмотрите главу о Р. Бёрнсе в учебнике для 5–7-го классов.

● Фридрих Шиллер

Когда во второй половине 1980-х годов в Советском Союзе начались события, известные как «перестройка», одной из первых ласточек перемен стал фильм грузинского режиссера Тенгиза



Фридрих Шиллер (1759–1805) — один из гениев мировой поэзии, увлеченных утопией всеобщего братства и равенства, в которой так горько заставил разочароваться антиутопический XX век. В чем Шиллер менее всего повинен — в неискренности, напротив, он всегда воодушевлен и увлечен тем, чем хотел бы увлечь своих слушателей. И еще одно важно помнить: многие из слов, что нам кажутся слишком привычными, он дерзнул произнести первым, не произнести, а выкрикнуть так, чтобы быть услышанным всей Европой.

Абуладзе «Покаяние». В некоем государстве, где совершилась революция, устанавливается тирания правителя. Покатилась волна арестов. Арестовывают и одного из самых авторитетных старых революционеров. Что это — бесславный финал общего дела и общей веры во всеобщее счастье? В ответ жена арестованного встает во весь рост и высоким голосом выводит шиллеровскую оду «К радости» на музыку Бетховена. Поет по-немецки: «Alle Menschen werden Brüder... / Seid umschlungen, Millionen».

«Все люди будут братьями... объединяйтесь, миллионы». С неистовым утопическим упорством поющая старая женщина как будто пытается заговорить неумолимость истории. Она произносит те слова, которые уже более ста лет объединяли и воодушевляли людей:

Обнимитесь, миллионы!
Слейтесь в радости одной!
Там, над звездною страной, —
Бог, в любовь пресуществленный.

Перевод И. Миримского

Эти слова за четыре года до революции во Франции в 1785 году написал немецкий юноша, успевший прославиться как драматург, как неистовый поборник свободы. Неистовый, ибо слишком хорошо знающий, что такое несвобода. Но почему от этих слов в фильме «Покаяние» веет не надмирной радостью, а надмирным ужасом?

Фридрих Шиллер родился в семье военного лекаря в одном из самых неподходящих для его натуры княжеств Германии — в Бюртемберге. Раскайвавшийся в грехах молодости герцог Карл-Евгений решил привести страну в порядок, или, точнее, призвать ее к порядку. Одним из его деяний была военная Академия со строжайшей дисциплиной. Там-то и провел восемь молодых лет (1772–1780) Фридрих Шиллер. Но и в эту обитель муштры, зубрежки и взаимных доносов проникли новые идеи. Учитель филосо-

На создание «Разбойников» (1781) ушло не менее четырех лет работы. С ними связан первый большой успех после постановки в Мангеймском театре (1782).

фии рассказывал о французских просветителях. Их теории соединились с местными историями о разбойничающих по лесам бандах, преломились фольклорной верой в благородного разбойника и стали первой завершенной пьесой Шиллера.

В первой же сцене старый граф фон Моор узнает из полученного письма, что его любимый, но беспутный сын Карл после множества бесчинств и преступлений собрал шайку и бежал от правосудия. Письмо, в действительности подложное, было написано вторым сыном — Францем, сгустившим краски совершенных братом проступков, чтобы вырвать у отца проклятие и лишить старшего брата наследства. «Я выкорчую все, что преграждает мне дорогу к власти» (перевод Н. Ман), — завершает сцену Франц Моор.

Вторая сцена открывается в отдаленной корчме. Карл Моор сидит с книгой: «О, как мне гадок становится этот век бездарных борзописцев, лишь стоит мне почитать в моем милом Плутархе о великих мужах древности». Томящийся по героическому величию, Карл пока что скрывается от долговой ямы с несколькими приятелями, вспоминающими о былых похождениях и побуждающими его податься в разбойники. Карл колеблется, но письмо с проклятием от отца (его вновь написал брат Франц) заставляет принять решение: «Прочь от меня, сострадание и человеческое милосердие».

В следующей сцене Франц пытается отнять у брата последнее — склонить или принудить к браку Амалию, но она непреклонна в своей любви к Карлу и в своей ненависти к Францу. Пылкий разбойник и расчетливый лицемер — таковы братья. Таков мир, пребывающий между крайностями братоубийственной ненависти, ведущей к взаимному уничтожению.

Карл и его разбойники бесчинствуют под лозунгом «Смерть или свобода! Живыми не дадимся!». Франц шаг за шагом приближает себя к графскому титулу: сначала ложь о смерти Карла, которая должна убить отца, а так как тот не умирает, то заточен в склеп и обречен на голодную смерть. Даже разбойники потрясены этим грехом: «Это сатанинское дело! А говорят, негодяи! Нет, черт возьми, такого нам не выдумать» (V, сц. 5). Франц, однако, лишит их возможности отомстить — он сам заколет себя.

В финале — неистовая сцена между Амалией и Карлом, их объятие под ропот разбойников. Карл, кажется, готов нару-

Театр Шиллера за столкновением героев всегда показывает **столкновение идей**. Противостояние братьев дает повод увидеть в них воплощение доведенных до крайности убеждений Века Разума: **жестокая рассудочность** (Франц) и **безрассудное чувство** разочаровавшегося героя-идеалиста (Карл).

шить клятву, данную погибшим товарищам: никогда не оставлять избранного пути. Нет, он верен слову. Амалия молит о смерти, но когда кто-то из разбойников поднимает пистолет, Карл останавливает его: «Возлюбленная Моора умрет лишь от его руки (закалывает ее)» (V, сц. 2).

Теперь Моору остается разобраться с собственной судьбой: «О я глупец, мечтавший исправить свет злодеяниями и блюсти законы беззаконием! Я называл это мщением и правом!..» Зная, что правосудие рано или поздно настигнет его, Карл Моор предпочитает добровольно встретиться с ним. Тем более что для него — это последняя возможность сделать доброе дело: «По дороге сюда я, помнится, разговорился с бедняком. Он работает поденщиком и кормит одиннадцать ртов... Тысяча луидоров обещана тому, кто живым доставит знаменитого разбойника. Что ж, бедному человеку они пригодятся».

На первом представлении «партер походил на дом умалишенных, — свидетельствует очевидец, — горящие глаза, сжатые кулаки, топот, хриплые возгласы! Незнакомые бросались друг другу в объятия... Казалось, в этом хаосе рождается новое мироздание».

Первая пьеса, которой Шиллер потряс современников, была свидетельством того, во что жалкий век превращает лучших, сильных людей. Следующим потрясением был рассказ о том,

что этот век делает с обычными человеческими сердцами. Замысел «мещанской трагедии» «Коварство и любовь» (1783) возник у Шиллера, когда он отбывал срок на гауптвахте за самовольную отлучку в Мангейм, где шла его первая пьеса. Писалась трагедия после того, как он бежал из Вюртемберга, ибо там ему было запрещено и писать, и печататься.

Любовь царит в домике музыканта Миллера, в дочь которого влюблен Фердинанд фон Вальтер, сын всемогущего Президента при местном герцоге. Музыкант пытается положить конец этим встречам, от которых не ждет ничего, кроме беды, однако его тщеславная жена и безоглядно влюбленная дочь не хотят его услышать. А коварство уже пробралось к ним в дом в лице секретаря Президента Вурма (по-немецки — червяк), чьи планы жениться на Луизе оказываются нарушенными. Он знает, как их восстановить.

Вурм сообщает своему патрону и сообщнику в преступных делах политики о любви его сына. Тот не слишком встревожен: такого рода опыт необходим светскому человеку. Однако о свадьбе речи быть не может, тем более что он уже дал согласие на брак сына с фавориткой герцога леди Мильфорд. Президент надеется, что его разговор с сыном все уладит, но ошибается. Фердинанд дает согласие встретиться с Мильфорд,

решившись сообщить ей причину своего отказа. Беседа с умной, красивой и благородной англичанкой едва не привела к тому, что Фердинанд был готов полюбить ее, однако остался верен Луизе.

Леди Мильфорд, хотя и восхищена его прямоотой, не могла согласиться на отказ от брака, уже широко объявленного. Она откажется от него позже, когда разговор с Луизой, которой леди Мильфорд предлагала стать ее камеристкой (превосходная карьера для мещанки, разумеется отвергнутая Луизой), откроет ей благородство простой души, а герцогский камердинер, явившийся с дорогими бриллиантами от своего господина, объяснит ей обман, в котором она жила. Лишь в мелочах ей удавалось смягчать участь бесправных подданных, но бриллианты для нее по-прежнему оплачивались тысячами жизней солдат, которых в качестве наемников распродал герцог. Мильфорд, бросив все, бежит из страны.

Теперь Фердинанду предстояло бороться в одиночку. Его отец является в дом Миллера, чтобы оскорбить и уничтожить все семейство в присутствии своего сына. Для Миллеров этот визит не закончился тюрьмой лишь под угрозой Фердинанда сразу же сделать темные дела отца всеобщим достоянием.

Вурм предлагает привычное коварство. Его план состоит в том, чтобы скомпрометировать Луизу в глазах Фердинанда. Для этого музыканта арестовывают за оскорбление, нанесенное им у себя в доме Президенту, а условием его освобождения делают любовное письмо, которое Луиза пишет под диктовку Вурма. Оно адресовано пустейшему господину — гофмаршалу Кальбу и, помимо любви к нему, содержит насмешки над чувством и благородством Фердинанда.

Разочарование в любви для Фердинанда — крушение веры в человечность, распад мировой гармонии и воцарение хаоса. Хаос уже царит в его душе и ведет к мщению. Он является в дом Миллера и, бросив яд в стакан с лимонадом, убивает сначала Луизу, а потом себя. Слишком поздно он узнает от Луизы, вынужденной ранее молчать, всю правду. Луиза умирает, завещая Фердинанду простить виновных, что он и делает. Они попадут в руки правосудия.

Как и в «Разбойниках», герой-идеалист своей рукой уничтожает ту, кого он любил. Прав Вурм: насилие ожесточает мечтателей. Только смысл этой мудрости гораздо шире применим к ранним пьесам Шиллера. Насильственный порядок государственной жизни оставляет лучшим людям один путь — разрушительного бунта с непредсказуемыми последствиями.

При изображении идеалистов и злодеев главный прием психологической характеристики у Шиллера — **контраст**: подобны вспышкам молнии моменты озарения, трагической ошибки, раскаяния.

Глубокий знаток немецкой литературы, Н. Вильмонт (друг Б. Пастернака и его консультант в работе над переводом «Фауста») в своей книге **«Достоевский и Шиллер»** показал, что, помимо многих других отсылок к Шиллеру, сюжет первого романа русского писателя «Униженные и оскорбленные» воспроизводит сюжетную схему «Коварства и любви».

Однако в пьесе «Коварство и любовь» очень подробно и глубоко выписаны некоторые фигуры фона. Леди Мильфорд с ее загубленной судьбой, с узнаванием истинной ее роли при герцоге. Музыкант Миллер с его переходами от трогательной любви к грубоватой домашней тирании, от чувства гордости простолюдина к униженной сломленности при ощущении своего бессилия.

Шиллер представил *маленького человека* во всей полноте его душевной глубины и его унижения. Еще долго эта тема в европейской литературе будет отзываться воздействием Шиллера.

В творчестве Шиллера пьеса «Коварство и любовь» осталась своего рода блистательным исключением — *вторжением в современность*, где драматургу не хватало размаха, где он не мог обнаружить то, что искал в драме, — героических характеров и сильных страстей. На их поиск он отправляется, создавая исторические пьесы. Параллельно с разработкой характера исторической личности Шиллер обращается к материалу *народной трагедии*, в разных вариантах находя его в трилогии о Валленштейне (1797—1799), в «Орлеанской деве» (1801) и в «Вильгельме Телле» (1804).

Большое значение в судьбе Шиллера сыграла встреча с Гёте и их многолетнее сотрудничество. Встреча произошла в 1788 году в Веймаре, где уже несколько лет жил Гёте и где поселился Шиллер. Однако дружба начнется много позже — летом 1794 года, когда Шиллер напишет Гёте о том, как понимает его творчество — в соединении рационального и интуитивного начал, в редком осуществлении цельности. Этот опыт Гёте по преодолению крайностей в процессе творческого синтеза окажется важным и для самого Шиллера. Тогда же он начинает работать над своим основным эстетическим сочинением «О наивной и сентиментальной поэзии» (1794—1796). Современная любовь к природе — любовь больного к здоровью, утраченному по мере того, как человек уходил от простых ценностей изначально цельного мира и его восприятия. Восстановить их в какой-то степени способно искусство, напоминающее о всенародности исторического бытия.

Проверка памяти

Названия: «Разбойники», «Коварство и любовь», «К радости», «Вильгельм Телль»

Персонажи: Карл Моор, Франц Моор, Амалия, Луиза, Фердинанд, Вурм, Мильфорд

?! Вопросы и задания

- Почему Шиллер и сегодня — один из самых трудных классиков для восприятия?
- Почему о театре Шиллера можно говорить как о театре идей?
- Каковы приемы шиллеровского психологизма?

Что прочитать?

Вильмонт Н. Достоевский и Шиллер. — М., 1984.

«Фауст»: книга всей жизни

Со смертью Шиллера (1805) Гёте ощутил усталость и одиночество. Старая Европа рушится в огне наполеоновских войн. Будущая вызывает у него мало надежды. Значительную часть времени в последующие десять лет Гёте отдает своим естественно-научным увлечениям: коллекции минералов, учению о цвете. Вспоминает прошлое в «Поэзии и правде» (1809—1831). Казалось бы, даже его «Фауст» завершен и опубликован. Однако Гёте предстоит еще творческий взлет, а «Фаусту» — продолжение.

«Фауст» семидесятых годов *трагедией* в классическом смысле не был. Если это и была трагедия, то *мещанская* — нечто на пути к шиллеровским первым пьесам. Герой народной книги, продавший душу Мефистофелю, выступал в роли бунтаря-штюрмера. Уставший от схоластического бесплодия ученый оставил свою келью, чтобы вкусить радости жизни. Жертвой его бунта оказалась юная простолюдинка Маргарита, Грет-

Работа над «Фаустом» завершилась в год смерти Гёте. Творческая история длиной в шестьдесят лет. Работа над первоначальным текстом продолжалась вплоть до отъезда в Веймар. Вариант, созданный до 1775 года, впоследствии получит название «Пра-Фауст». Он будет опубликован много позже (1886).

хен, как он зовет ее в минуты нежности. Фауст закалывает ее брата Валентина, вступившегося за честь сестры, а сама Маргарита осуждена на казнь как детоубийца.

В годы детства Гёте во Франкфурте публично казнили женщин, избавлявшихся от новорожденных детей (так они пытались скрыть свой грех). Общество вершило над ними правосудие, но не задумывалось, почему страшное преступление становится все более обычным. Штюрмерский вызов обществу состоял в том, чтобы привлечь внимание к ужасу обывденного и привычного, к тому положению вещей, при котором сильные не находят себе применения, а слабые становятся жертвами. Страдают и те и другие. А общество тупо выносит приговор, исполняя то, что считает законом.

Вся история с Гретхен относится к «Пра-Фаусту». Позже Гёте отредактировал эти сцены и переписал (не везде) прозу стихами. Среди того, что подверглось изменению, — финал. В первоначальном виде он завершался приговором и проклятием. Гёте поменял проклятие на спасение:

<i>Мефистофель.</i>	Она
	Осуждена на муки.
<i>Голос свыше.</i>	Спасена!
<i>Перевод Б. Пастернака</i>	

В жанре мещанской трагедии круг смыкается все плотнее, пока мрак и безысходность не станут беспросветными. В ее финале нет места очищению, тому, что Аристотель называл *катарсисом* и считал смыслом трагедии: зритель, переживая ужасное, освобождает собственную душу от побуждений, подобных тем, что видит на сцене. Гёте в окончательном варианте «Фауста» пошел еще дальше: он освобождает героев, даруя им небо. Спасение Маргариты — прелюдия к финалу второй части, к спасению Фауста.

Голос свыше в «Пра-Фаусте» не мог бы прозвучать, ибо в нем были лишь земля и ад, но не было неба. Теперь высота задана сразу же — в прологе: «Пролог на небе». Впрочем, принято считать, что прологов два: первый — «Театральное вступление». А им предшествует «Посвящение», написанное 24 июня 1797 года и обращенное к первым слушателям «Фауста»; многих уже не было в живых. Так Гёте отметил возобновление работы.

Основные перемены связаны не с тем, как Гёте редактирует первоначальный сюжет, а в каком обрамлении видит его теперь. Оба пролога диалогичны. В первом спорят директор те-

атра, поэт и комический актер. Для директора главное — публика и кассовый успех. Эти соображения оскорбительны для поэта: «Не говори мне о толпе...» Примирительно выступает комический актер. В театральном прологе, по сути, поставлен вопрос о высоком и низком. Вначале они кажутся несовместимыми, как поэт и толпа. Но неужели не сможет увлечь зрителя сюжет, взятый из народной книги, читаемой и любимой более двухсот лет? И разве смысл его не в том, что герой с головой бросается в «гущу жизни»?

«Пролог на небе», как и следует традиционному прологу, предваряет всю историю, позволяя взглянуть на землю с Божественной высоты. Оттуда все видится неизменным и вечным, «предписанным круговоротом», о котором поет хор архангелов. Диссонансом их торжественной хвале, возносимой Творцу, звучат речи явившегося на прием к Господу Мефистофеля. Он пришел якобы ходатаем за человечество, которому так худо, так беспросветно: «Что даже я шажу его пока».

Господь предлагает не шадить, а испытать. Кого? Фауста. Господь в нем уверен. Мефистофель предлагает спор. Господь его принимает, даже поощряя Мефистофеля:

Таким, как ты, я никогда не враг.
Из духов отрицанья ты всех менее
Бывал мне в тягость, плут и весельчак.
Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи и беспокой
И раздражай его своей горячкой.

Господь и Мефистофель расстаются довольные заключенным пари и друг другом.

Мефистофель.

Как речь его спокойна и мягка!
Мы ладим, отношений с ним не портя.
Прекрасная черта у старика
Так человечно думать и о черте.

Начинается действие: «Ночь. Тесная готическая комната со сводчатым потолком». Резко меняется звучание стиха, передающего характер драматической речи. В прологах спорили, горячася на земле, иронизируя на небе. Стих, под стать остроумию аргументов, легко двигался, меняя характер рифмовки. Теперь в монологе Фауста он зазвучал энергично, жестко в строчках, попарно связанных примитивными глагольными рифмами:

Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.
Однако я при этом всем
Был и остался дураком.

Это один из эпизодов, оставшихся от раннего варианта. Его звучание напоминает о народной площадной традиции, о средневековом жанре — моралите, представляющем жизнь человека, который в данный момент стоит перед решительным выбором. Перевернув страницу, Фауст видит знак земного духа и вызывает его. Это «деятельный гений бытия», который повсюду. Одухотворенный им мир представляет резкий контраст ветхозаветной картине, данной в хоре архангелов.

С ревнивой иронией Мефистофель величает Фауста «сыном Земли». И он прав. Прав в отношении того Фауста, каковым он становится в окончательном варианте трагедии, для которого главное — не бежать от себя прежнего и насладиться. Намерение другое. О нем Фауст говорит сразу же после подписания рокового договора, которым он отдает душу Мефистофелю после своей смерти. Она наступит, согласно условию, как только Фауст произнесет слова: «Остановись, мгновенье». Они будут означать пресыщение или удовлетворенность. Ему покажется, что можно остановить поток жизни. И это конец.

А что в начале? Об этом и задумывается Фауст в своем кабинете, открыв Священное Писание: «В начале было Слово». С первых строк / Загадка. Так ли понял я намек?» Размышление приводит его к другому переводу: «В начале было дело». И сразу же забеспокоился черный пудель, увязавшийся за Фаустом во время прогулки за городом. Тогда его спутник и ученик Вагнер, прилежный, недалекий, мучил Фауста расспросами в своем стремлении к знанию: «Но мир! Но жизнь! Ведь человек дорос, / Чтоб знать ответ на все свои загадки». — «Что значит знать? Вот, друг мой, в чем вопрос». Таков ответ Фауста. Линия Вагнера была значительно усилена в новом варианте трагедии. Он необходим для контраста, оттеняющего живой, ищущий разум Фауста своей схоластической мудростью.

Для Фауста **«Что значит знать?»** — вопрос о цели знания. Полученное им знание не может обернуться делом. При попытке стать жизнью оно скорее ведет к смерти.

Фауста обступают крестьяне, благодарные ему и его отцу, всегда их лечившим, не боявшимся войти в чумной барак. Вагнер с завистью скажет: «Вы появились — шапки вверх летят...» Но

Фауст спешит уйти от народного восторга. Ему стыдно и за себя, и за отца, потчевавших больных алхимическими снадобьями: «И каково мне слушать их хваленья, / Когда я сам виной их умерщвления».

Тут-то и появился Мефистофель, первоначально принявший вид черного пуделя. Вагнер заметил только его хорошую выучку и счел его способным нести поноску, делать стойку. Плоское, прозаическое видение вещей. Фауст увидел другое, как «пламя / За ним змеится по земле полян».

Договор подписан кровью. Мефистофель приступает к выполнению своей части условия — «исполнять любую блажь» Фауста. Пока у того нет желаний, Мефистофель сам придумывает программу. Первый визит — к студентам: «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге». Там Гёте бывал в студенческие годы. В погреб висели две картины: Фауст, пирующий со студентами и улетающий верхом на бочке. Второй визит — на кухню ведьм за омолаживающим снадобьем. Ни веселые проделки Мефистофеля над студентами, ни колдовские ужимки не развлекают Фауста. Но вот он выпивает зелье, и Мефистофель знает, что теперь произойдет: «Глотнув настойки, он Елену / Во всех усмотрит непременно».

Следующая сцена — «Улица»: «Маргарита проходит мимо». Фауст к ней подходит и заговаривает. Далее и до конца первой части трагедии разворачивается история любви Фауста и Маргариты. Она сохранена от «Пра-Фауста». И вот какой возникает вопрос: каким образом эта история согласуется с новыми мотивировками, которыми Фауст сопровождает свой договор с Мефистофелем? Где же «дело», которого он искал? Подписавшись собственной кровью, он обещал нечто другое:

С тех пор как я остыл к познанию,
Я к людям руки распростер.
Я грудь печалям их открою...

В действительности же иное — Фауст не уменьшил, а увеличил число опечаленных и скорбящих. Его порыв к людям был сокрушительным для тех, кто встретился на его пути.

История Фауста и Маргариты перестала быть бытовым случаем из частной жизни и должна быть воспринята как событие, символическое в своем значении. В этом убеждает и вклинившаяся в

Жанр истории о Фаусте, разыгранной Гёте, — **трагедия**. Трагедия благих порывов, лучших побуждений и чувств. Герой не злодей и не озлобленный бунтарь. Скорее, он просветитель-утопист, доверившийся природе, но еще плохо познавший самого себя и свою силу.

Первая часть трагедии была напечатана Гёте в 1808 году. Отдельные сцены второй набросаны двадцатью годами ранее. Но в основном она пишется начиная с 1825 года, закончена незадолго до смерти и опубликована в 1833-м. Одним из поводов продолжить и завершить «Фауста» для Гёте стала смерть величайшего романтика — Байрона (1824). Она снова вернула его к размышлению о том, что значит действовать, в чем смысл знания. Гёте начинал «Фауста» на заре немецкого Просвещения, завершал, когда романтизм пережил свои лучшие дни. **«Фауст» отразил эту смену эпох, а лучше сказать — перелом, произошедший в жизни Европы.**

нее сцена «Вальпургиева ночь» с последующим «Сном в Вальпургиеву ночь». Они перебивают течение реальных событий. Казалось бы, всего за день до этой ночи Фауст убил Валентина, а по возвращении он уже узнает, что Гретхен в тюрьме, что у нее родился ребенок, которого она убила. С этого момента спрессовывается время, а все происходящее получает значение символа. Мистерия о жизни человека ставится в исторических декорациях, которые воспроизводят не какой-то один момент, взятый отдельно, а предстает звеном в бесконечной цепи исторического бытия.

Центральное событие второй части трагедии — любовь Фауста к Елене, той самой, из-за которой пала Троя. Она высшее воплощение красоты и женственности. Если, исполняя предсказание Мефистофеля, вначале Фауст готов в любой женщине увидеть Елену, то теперь он ищет встречи с ней самой.

Отчаявшись достичь счастья в стремлении к идеальному — любви, стареющий Фауст решает сделать счастливым все человечество, преобразовать мир. По его приказу кипит работа. Под руководством Мефистофеля таинственные существа, лемуры, строят дамбу, отвоевывают землю у океана. Фаусту не дано этого видеть, он ослеп. Знаменательная слепота для того, кто мечтает о прозрении, о том, чтобы увидеть грядущее. Только теперь Фауст-преобразователь впервые ощущает себя счастливым:

Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О как прекрасно ты, повремени!»

На этих словах Мефистофель счел условие их договора исполненным: «Фауст падает навзничь. Лемуры подхватывают его и кладут на землю».

Тело мертво, а что душа Фауста? Пасть ада уже разверзлась, но за Фауста просят небесные хоры, его приветствует «одна из кающихся, прежде называвшаяся Гретхен», и, наконец, звучит слово Богоматери. Он спасен. За что? Не за видение светлого будущего и даже не за дело, в которое он верил более всего и которым хотел увенчать свой земной путь.

Объяснением звучат последние слова из «мистического хора» о вечной женственности, влекущей к истине, к спасению. Вечная женственность есть вечная жизненность, которой всей душой был предан Фауст. В финале первой части мы видели, как общество и закон карают человека смертью. В финале второй небо оправдывает человека его жизнью — за его любовь к жизни, за преданность ей.

Гёте пережил эпоху Просвещения, оказавшись в положении того, кто подводит итог. Последние сцены «Фауста» было бы преувеличением расценить как разочарование в просветительской утопии или в том, что «в начале было дело». В ряду других исторических оценок в «Фаусте» финальные сцены трагедии звучат предупреждением просвещенному человеку, познавшему свою силу, обретшему власть над природой и другими людьми, — быть осторожным в использовании этой силы. Увы, это предупреждение, не услышанное и непонятое, оказалось слишком проницательным и не раз исполнившимся предсказанием исторических потрясений в последующие века.

Проверка памяти

Даты: 1749, 1755, 1771, 1773, 1774, 1775, 1776, 1786—1788, 1790, 1797, 1808, 1825, 1833

Города: Франкфурт, Лейпциг, Страсбург, Вецлар, Веймар, Рим

Имена: Клингер, Шарлотта Буфф, Иерусалем, Шиллер, Кристиана Вульпиус

Названия: «Страдания юного Вертера», «Ученические годы Вильгельма Мейстера», «Поэзия и правда», «Пра-Фауст»

Герои: Лотта, Альберт, Мейстер, Вагнер, Гретхен, Валентин, Елена

Понятия: штюрмерство, веймарский классицизм, практическая деятельность, вечная женственность

?! Вопросы и задания

- Отношение Гёте к античности было ближе к традиции Возрождения или классицизма?
- Расскажите о том, как менялся и каким в окончательном своем виде стал план «Фауста», проделавший эволюцию от мещанской трагедии к трагедии.

- Почему и с какой целью Фауст у Гёте заключает сделку с Мефистофелем? Что изменилось в сравнении с народной книгой?
 - Можно ли сказать, что трагедия Гёте завершается разочарованием в просветительской утопии и в созидательных возможностях человека?
-

Темы для докладов и сочинений

Творческая история «Фауста».
Фауст и Маргарита.
Фауст и Мефистофель.

И.-В. ГЁТЕ ЛИРИКА

● Ночная песнь странника

На всех вершинах —
Покой;
В листве, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты;
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснешь и ты.

Перевод В. Брюсова

● Wandrers nachtlied

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

● Лесной царь

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник;
Обняв его, держит и греет старик.

«Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?» —
«Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул:
Он в темной короне, с густой бородой». —
«О нет, то белеет туман над водой». —

«Дитя, оглянися! Младенец, ко мне!
Веселого много в моей стороне:
Цветы бирюзовы; жемчужны струи;
Из золота слиты чертоги мои». —

«Родимый, лесной царь со мной говорит:
Он золото, перлы и радость сулит». —
«О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листы». —

«Ко мне, мой младенец! В дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей,
При месяце будут играть и летать,
Играя, летая, тебя усыплять». —

«Родимый, лесной царь созвал дочерей:
Мне — вижу — кивают из темных ветвей». —
«О нет, все спокойно в ночной глубине:
То ветлы седые стоят в стороне». —

«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой!» —
«Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать!»

Ездок оробелый не скачет — летит...
Младенец тоскует, младенец кричит...
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.

Перевод В. Жуковского

● Песня Миньоны

Ты знаешь край, где мирт и лавр растет,
Глубок и чист лазурный неба свод,
Цветет лимон, и апельсин златой
Как жар горит под зеленью густой?
Ты знаешь край?.. Туда, туда с тобой
Хотела б я укрыться, милый мой!..

Ты знаешь высь с стезей по крутизнам?
Лошак бредет в тумане по снегам,
В ущельях гор отродье змей живет,
Гремит обвал и водопад ревет...
Ты был ли там? Туда, туда с тобой
Лежит наш путь — уйдем, властитель мой.

Ты знаешь дом на мраморных столпах?
Сияет зал и купол весь в лучах;
Глядят кумиры, молча и грустя:
«Что, что с тобою, бедное дитя?..»
Ты был ли там? Туда, туда с тобой
Уйдем скорей, уйдем, родитель мой.

Перевод Ф. Тютчева

?! Вопросы и задания

- Какое значение имеет для Гёте образ странника, первоначально возникающий в форме античного гимна, дышащего духом свободы, сложно варьирующего ритм?
- Сравните переводы «Ночной песни Странника»: что выигрывает или теряет классический перевод М. Лермонтова за счет того, что сложный ритм подлинника он выровнял в правильном размере?
- Что характерно для романтической баллады? Что она заимствует из народной поэзии?
- Каким было отношение Гёте к Италии?
- Сравните сюжет баллады «Лесной царь» с «Песней Миньоны»: при всем различии ситуации, что вам кажется общим в построении сюжета? Оцените, как организовано противостояние обыденного, сиюминутного с чем-то по-

- тусторонним или экзотически прекрасным. Неизведанное влечет, но может подарить как ужас, так и радость.
- Как проявляет себя в этих балладах увлечение культом детскости? С чем она ассоциируется?
-

Что прочитать?

Аникст А. А. Гёте и Фауст: От замысла к завершению. — М., 1983.

Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. — 2-е изд. — Л., 1981.

Жирмунский В. М. Период «Бури и натиска»: Творческая история «Фауста» Гёте // Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. — Л., 1972. — С. 277—408; 466—479.

Конради К. О. Гёте: Жизнь и творчество. В 2 т. — М., 1987.

Часть VI

Девятнадцатый век



Прошло еще очень немного времени с тех пор, как XIX столетие было для нас прошлым веком — нашим ближайшим прошлым. Казалось, что XIX век известен нам как никакой другой, что он-то и представляет собой живое литературное наследие, которое мы читаем. Вальтер Скотт, Фенимор Купер, Гюго, Бальзак, Диккенс, Шарлотта Бронте, Золя — все они издавались миллионными тиражами, мгновенно раскупались, экранизировались.

Теперь все изменилось. Классический роман читают гораздо меньше, по мере того как XIX век отдалился от нас. Отдалился и вдруг показался недостаточно, поверхностно понятым. Все, что писали об этом, теперь уже позапрошлом, столетии, так или иначе сводилось к переделу границ между *романтизмом* и *реализмом*. Эти ключевые слова не были придуманы литературоведами для удобства классификации. Они достались от самого XIX столетия, когда-то прозвучали как боевой клич и позже были доверчиво подхвачены как понятия, способные все объяснить.

Мы согласились, что понять XIX столетие можно, только до конца разобравшись в тех словах, которые нам были подсказаны из глубины самой эпохи. Это так: «романтизм» и «реализм» — термины культурной самооценки, но они были сильно преувеличены в своей способности все объяснить, послужить ключиком, открывающим любую дверь. На сегодня они не столько инструмент анализа, сколько его объект, нуждающийся в контексте эпохи. В этот контекст их необходимо заново вернуть, чтобы соотнести с теми художественными явлениями, для обозначения которых они некогда возникли или на которые были распространены уже задним числом.

Когда XIX век подходил к концу, замечательный парадоксалист Оскар Уайльд подвел итог его отношениям с этими двумя словами, уподобив эпоху яростному дикарю Калибану из шекспировской «Бури».

И то и другое понятие может быть передано отражательной метафорой зеркала, так как и то и другое выведено из *отношения искусства к действительности*. Романтическое отношение по преимуществу бегство от нее. Реалистическое отношение по преимуществу желание ее отобразить, понять, переделать. Как бы ни были банальны эти утверждения, но они справедливы в самых общих чертах, как справедливо и то, что XIX век в целом исходил в своем понимании искусства из того, как оно, искусство, относится к действительности.

Ненависть девятнадцатого века к **реализму** — это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале. Ненависть девятнадцатого века к **романтизму** — это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения («Портрет Дориана Грея»).

А разве не всегда так было? Разве речь идет в данном случае не о вечной особенности того, что мы называем искусством или литературой? Вспомним, бывало и иначе. От искусства ожидали, что оно будет поучать и развлекать, воспроизводя черты знакомой (или совершенно незнакомой, выдуманной) реальности. От него ожидали, что оно сохранит память рода, что оно станет формой ритуала и праздника.

К современности искусство научилось приближаться совсем не сразу (вспомните путь от эпоса к роману). Не сразу и не легко оно научилось спускаться с небес на землю, чтобы заинтересо-

От Возрождения к Просвещению и далее — к XIX столетию, представляющему теперь их итогом. Разве не об этом нам напомнил XX век, так кроваво попытавшийся осуществить **гуманистические** и **просветительские утопии**, разочаровавшийся в них и их отбросивший.

ваться обыденным, повседневным, светским. Это все был долгий путь, который потребовал новых жанров (прежде всего романа) и медленно преодолевался от эпохи к эпохе.

Девятнадцатый век отделился от нас не только потому, что теперь это позапрошрое столетие, но и потому, что теперь для нас это в полном смысле слова нечто прошлое, с которым мы расстались и теперь хотим увидеть более объективно, как бы со стороны, не просто из другого века, а из какой-то новой эпохи. Попробуем это сделать.

Глава 11

РОМАНТИЧЕСКОЕ ДВОЕМИРИЕ

- «Парнасский афеизм»
- «Неведение» и «опыт» в английской поэзии
- Лирика английского романтизма
- Романтический историзм: Вальтер Скотт
- Романтический гротеск: Гофман
- Романтическая ирония: Гейне
- Генрих Гейне. Лирика

● «Парнасский афеизм»

Хронологические границы периода, который принято называть романтическим, обычно устанавливают 1789—1830 годами. Первая дата, отмечающая начало революции во Фран-

ции, подчеркивает бунтарский характер нового литературного движения.

В 1825 году в послании к одному из друзей («К Родзянке») А. Пушкин писал:

Ты обещал о романтизме,
О сем парнасском афеизме,
Потолковать еще со мной...

Когда на рубеже XVIII—XIX столетий слово «романтизм» входит в европейские языки, оно сразу же воспринимается как вызов все еще властным правилам классицизма. Но в чем состоит идея нового искусства? Она связана со значением прилагательного «романтический», которое в отличие от существительного не было новым.

Афеизм — так в пушкинскую эпоху произносили слово «атеизм». Почему романтизм назван атеизмом? Вероятно, потому, что в нем видят отказ поклоняться прежним богам на Парнасе, усматривают эстетическое безверие.

Как вы думаете, слова «роман» и «романтический» однокоренные? Слово «роман» появилось в середине XII века. Первый, кто его употребил, хотел сказать лишь, что его повествование написано на романском (старофранцузском) языке, а не на латыни. Но слово закрепилось как жанровое название рыцарского романа с его подвигами, любовью и волшебством. Стоит ли удивляться, что производное прилагательное стало обозначать все необычное, увлекательное, таинственное?

Словом «романтический» пользовались в основных европейских языках начиная со второй половины XVII века. Вот как его объясняет в одном из писем к другу в 1725 году (ровно за сто лет до того, как Пушкин приглашает приятеля потолковать о романтизме) английский поэт Дж. Томсон. Он только что прибыл в сумрачный Лондон из родной Шотландии, о которой вспоминает с тоской как о милом идеале: «Всегда обладать милой сердцу тайной Идеей, к которой можно обратиться среди мирского шума и бессмысленности и которая никогда не перестает волновать нас самым изысканным образом, — это и есть искусство быть счастливым, которого судьба не в силах отнять у нас. Это я и называю романтическим (*romantic*)...»

В этих словах сформулировано нечто очень важное, что войдет в понятие «романтизм»: тайная идея, или *идеал*, который противопоставлен скучной, бессмысленной *действительности*. Следуя этому идеалу, от действительности хочется бежать, замкнуться в мире воспоминаний, мечты, сновидений.

Плодом воспоминаний **Джеймса-Томсона** станет поэма «**Времена года**» (1730), с которой связывают «открытие природы». Ее переводили Н. Карамзин и В. Жуковский.

Модель романтического двоемрия — существование в двух мирах. Один из них от рождения задан герою и отвергнут им. Другой располагается вне реальности, хотя он-то и представляется истинной реальностью, в которой стоит жить.

Наполеон Бонапарт — идеальный романтический герой. Не ему ли почти удалось воплотить вековую мечту о всемирной империи, стать властелином мира? И если его финал был трагическим, то это входит в условие романтической игры как свидетельство того, что и самый великий человек не в силах ничего изменить. Нельзя победить мир в одиночку, а человек **одинок**.

Реальность может быть где-то вне времени и пространства — в *воображении*. Но она может иметь пространственные и временные рамки с обязательным условием, чтобы это было не здесь и не сейчас. Европейский романтик бежит на Восток и в Америку; русский — на Кавказ и в Крым. Воображение уносит не только в далекие края, но и в отдаленные времена, предпочитая влекущее своей таинственностью и мрачной готикой Средневековье.

Бегство от действительности — это один сценарий романтического двоемрия, но есть и другой: а что, если попытаться воплотить мечту? Вот вопрос, с которым рождается *романти-*

ческий герой и на который он так и не сможет найти ответ. Мечта будет то уводить его от мира, то вновь возвращать в мир с тем, чтобы перекроить его в соответствии со своим представлением об идеальном порядке.

Бунтуя против старых богов, романтики создают свой собственный пантеон из великих людей прошлого и даже из литературных персонажей. *Величие* — это обязательная черта, поскольку все заурядное, пошлое для романтиков неприемлемо.

Кроме того, что человек одинок, он еще несовершенен. Высшее стремление человека — *быть свободным*, но, осуществляя свою свободу, человек превращается в тирана для других. И здесь вновь Наполеон наиболее памятное свидетельство: «мятежной вольности наследник и убийца» — так оценил Пушкин его отношение к Французской революции. Наполеон начал как ее защитник, как будто вобрал в себя весь огромный выброс освобожденной энергии. Но для чего? Чтобы провозгласить себя императором и стать поработителем других народов. Отсюда романтическая *боязнь действовать*. С одной стороны, мечта о подвиге и преобразовании, с другой — отсутствие решимости, паралич воли, который если удастся преодолеть, то лишь для того, чтобы убедиться в бессмысленности или даже в преступности содеянного. Разочарование в мире и в собственной способности его изменить рождает у романтического героя чувство «*мировой скорби*».

Если имя героя — напоминание о романтической трагедии, то имя его создателя — **Шекспира** напоминает о том, как эта

трагедия может быть преодолена. Единственный род деятельности, в котором человек абсолютно свободен, не посягая на чужую свободу, — *творчество*. Высшие его сферы — Поэзия и Музыка. Они противоположны пошлости бытия. Они дают возможность войти в иной, лучший мир, а тому, кто наделен творческим гением, уподобиться Богу и стать творцом собственного мира, собственной вселенной — универсума.

Расин или Шекспир? — спрашивали себя романтики и, не колеблясь, отвечали: Шекспир. Искусство родилось не в светских салонах и не в ученых кабинетах. Первый творец искусства — народ. Романтики отправились собирать *фольклор*, чтобы (по выражению друга юного Гёте — **И.-Г. Гердера**) услышать «голоса народов в песнях». Не потому ли высшим достижением романтического искусства стало обновление поэзии?

ГАМЛЕТИЗМ — это еще одно из ключевых понятий романтического мироощущения. И напоминание еще об одном герое их пантеона — о Гамлете. Он был первым героем мировой литературы, чью волю сковала мысль.

Универсальным гением романтики провозгласили **Шекспира**. Он не замыкается в границах трех единств. Напротив, он распахивает драму до пределов всемирности. Ему все доступно, потому что в своей гениальности он сам не одинок, а всенароден, **причастен духу народа, выраженному в языке**.

КРУГ ПОНЯТИЙ

● Романтическое двоемирие: идеал бегство от действительности	творчество осуществление мечты
● Романтический герой: свобода гамлетизм	одинокчество «мировая скорбь»

● «Неведение» и «опыт» в английской поэзии

Самый известный из поэтов английского романтизма для всей Европы, безусловно, *Байрон*.

Повторение пройденного. Перечитайте главу о Байроне в учебнике для 8—9-го классов.

Джордж Байрон (1788–1824) может считаться еще одной среди ключевых фигур романтического пантеона. От его имени образовано понятие **байронизм**, синонимичное если не романтизму в целом, то умонастроению романтического героя.



Спустя четыре года после издания сборника «Песни Неведения» его автор **Уильям Блейк** (1757–1827) выпустит продолжение — «Песни Опыта» (Songs of Experience). Неведение и Опыт разделены революционными событиями, потрясшими Францию и весь мир.

Свое убеждение Блейк исповедует со всей страстностью вновь открытой истины: **«Гений не может быть скован. Он может быть разгневан или взбешен».**

В Англии славу наиболее значительного романтического поэта у Байрона с успехом оспаривают несколько его современников. Байрон не был первым и по времени появления. Если отсчитывать начало романтического периода от первого года Французской революции, то Байрон почти ее ровесник, он старше этих событий всего на один год. В том самом знаменательном 1789-м в Англии вышел в свет поэтический сборник — «Песни Неведения» (Songs of Innocence). Иногда по-русски этот сборник называют «Песни Невинности».

Понятие «неведение» заставляет вспомнить о сентиментальных ценностях: детскости и простой жизни. Многие стихи из первого сборника Блейка пелись как гимны новой религии в Англии — *методизма*. Ее многочисленные сторонники чуждались официального англиканства с его обрядностью и фанатизмом. Верить нужно сердцем — в этом состоял смысл нового метода, новой религиозной чувствительности.

Блейк воспевал цветок как образ земной и небесной красоты, агнца — как образ Божественного милосердия и символ Христа (см. *Тексты*). Многие тексты первого сборника имеют контрастные параллели во втором. Вместо цветка появляется «Больная роза», вместо агнца — «Тигр». Это новый символ ми-

роздания, утратившего невинность и приобретший новую «пугающую соразмерность» (fearful symmetry). Остается только задать себе вопрос: неужели у того и у этого мира один Творец?

В соответствии с переменами Блейк не рассчитывает более на милосердие и на силу детскости. Он рассчитывает только на самого себя — на созидающую способность свободного человека, на его творческий *Гений*.

В течение десятилетий, оставаясь отшельником, одиноким мечтателем, не любящим покидать своего лондонского дома, Блейк занят трудом уникальным: в одиночку он создает целую

мифологию. Сразу после 1789 года Блейк приступил к работе над циклом «Пророческих книг». Во вселенной, сотворенной его гением, кипит борьба стихий, борются божества, совершается бунт против тиранической власти верховного Разума. Все, чего нет здесь — в реальности, восполняется в воображении: торжество красоты и нравственности, возможность великих свершений.

По закону романтического двоемирия можно пребывать *здесь*, но жить *там*, проникая мечтой за пределы сущего, случайного, единичного.

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность
И небо в чашечке цветка.

Перевод С. Маршака

В этом знаменитом четверостишии Блейка заключена формула романтического мышления, часто прибегающего к *символу*.

Значительным событием в истории романтической поэзии стал выход в 1800 году второго издания сборника «Лирические баллады».

В это время оба поэта поселились в живописном озерном крае (Lake District), по названию которого и запомнились как *лейкисты*, или «озерная школа».

Для своего сонета о сонете Пушкин выбрал эпиграф из Вордсворга: «Scorn not the sonnet, critic...» («Не презирай сонета, критик...») — и в тексте упомянул имя английского поэта (у Пушкина оно русифицировано и произносится с ударением не на первом, а на последнем слог):

Вордсворт его своим орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Если Вордсворта более всего привлекало *живописное* и то, что способно тронуть душу, то Колридж отдавал предпочтение сверхъестественному, способному потрясти и вызвать чувство ужаса. Вордсворт демонстрировал силу *романтического воображения* в условиях обычных, простых. Колридж стре-

СИМВОЛ — слово очень широкого значения. Нам еще предстоит говорить о символизме — о системе художественного мышления, для которой весь мир предстает совокупностью символических **загадок**. Символ родствен **аллегории** и **метафоре** в том, что представляет собой способ иносказания, смыслового переноса, но в отличие от них символ сродни загадке. Подразумеваемое значение в символе часто нужно угадать, оно неопределенно, поскольку подразумеваемый смысл бесконечно удален от того первоначального значения, который предполагает в читателе способность увидеть «огромный мир — в зерне песка...».

«Лирические баллады» — коллективный сборник двух авторов: У. Вордсворта и С.-Т. Колриджа. Первое издание (1798) прошло незамеченным. Ко второму было приложено предисловие, написанное Вордсвортом и представляющее собой первый серьезный **манифест английского романтизма**. Позже Колридж в автобиографической книге расскажет, что сближало и разделяло их с Вордсвортом.



Уильям Вордсворт (1770—1850) провозгласил принцип поэзии «припоминание эмоций в тишине». Следуя ему, он получил признание как едва ли не самый хрестоматийный английский поэт — автор стихов о природе. Именно эту сторону дарования Вордсворта оценил А. Пушкин.

мился убедить, что рядом с обычной жизнью всегда таится нечто неведомое и страшное.

Вордсворт также знает притягательность запредельного мира. Красота и любовь в его стихах переживаются тем острее, чем ближе они к смерти. То, что мы любим и ценим, в стихах Вордсворта выглядит очень хрупким. Таков маленький цикл о смерти девушки по имени Люси Грей. Вместе с ней из мира уходит нечто неповторимо прекрасное и светлое.

Как и у Колриджа, у Вордсворта между жизнью и смертью существует какая-то более сложная связь, чем это представляется нашему разуму. Этой связи не нужно бояться, может быть, ею и поддерживается жизнь. Знаменитое стихотворение «Нас семеро» (в 1833 году переведенное на русский язык И. Козловым) повествует о беседе проезжего с девочкой. На повторяемый вопрос, сколько детей в их семье, она твердит: «Нас семь, нас семь...» Хотя двое ушли жить в село, двое уплыли на корабле и «здесь на кладбище двое нас, / Под ивою в земле». Ушедшие, уплывшие, умершие, они вместе и неразлучны, объединенные патриархальным домом и сельским кладбищем.

В какой мере поэзия Вордсворта перекликается с сентиментальной поэзией? С темой невинности и опыта у Блейка?

Невинные сердца, дети кратковременностью своего пребывания на земле позволяют нам приобрести важный жизненный опыт, проникнуться их мудростью. Сентиментальный идеал простой жизни близок Вордсворту, но сама эта жизнь переживается им как нечто трагически недостижимое, исчезающее, поставленное на зыбкую грань романтического двоемирия.

Еще отчетливее и трагичнее видится эта двоемиренность бытия Колриджем. В его поэмах и балладах тот, кому удастся заглянуть за кулисы обычной жизни, приподнять завесу над тайной,

приобретает знание, обрекающее его на одиночество, делающее чужим среди людей. Об этом — «Сказание о Старом Мореходе».

Вордсворт и Колридж демонстрируют две равно важные склонности романтического стиля. Вордсворт говорит, что в своей поэзии подражает языку крестьянина в его простоте и безыскусности. Колридж, напротив, мыслит символами, значение которых темно и таинственно. Что означает альбатрос, которого убил Старый Мореход, что означает сам акт убийства, почему именно убийца спасся, а вся остальная команда погибает? Значит ли это, что в своей греховности он оставлен для искупления содеянного и в наизидание остальному человечеству?

Многие стихи и поэмы Колриджа читаются как пересказ страшных снов. Однажды действительно поэма приснилась ему — «Кубла хан». Проснувшись, поэт сел к столу и начал записывать. Его оторвали, и через минуту он уже ничего не помнил. Остались несколько десятков *фрагментарных* строк, повествующих о замке в горах, о приближающихся врагах, о женском горестном крике.

Если говорить о более традиционных жанрах, которым романтики отдают предпочтение, то это *баллада* (см. о ней в разделе об *историзме*).

Если романтическое представление о мире так разорванно и трагично, то есть ли выход, есть ли спасение? Для поэта-романтика спасительна сама поэзия. Для кого-то поэзия может показаться обманчивой безделушкой, но для романтика она есть едва ли не высший способ познания. Именно это провозгласил в Англии **Перси Биши Шелли** в своей «Защите поэзии» (1821, опубл. в 1840 г): «Поэты — непризнанные законодатели мира». Признания они как раз и добивались, пытаясь убедить человечество в том, что только на пути постижения прекрасного возможно счастье.

Среди английских романтиков самым преданным спасительной и действенной идее красоты был **Джон Китс** (1795—1821):

«**СКАЗАНИЕ**» было напечатано в сборнике «Лирические баллады». Это история о моряке, который во время плавания застрелил альбатроса и тем самым обрек на гибель всю команду. Его собственную судьбу разыгрывают в кости фантастические существа: Жизнь-и-в-Смерти и Смерть. Выигрывает первая. Мореход остается жить, навсегда отмеченный знаком смерти и тайны, которую он время от времени должен кому-либо поведать, чтобы облегчить душу. В 1919 году поэму перевел Н. Гумилев.

ФРАГМЕНТ — это наиболее общая форма романтической литературы. В отличие от классицистов романтики предпочитают творить не в согласии с рассудочным обдумыванием предмета, а как будто бросая взгляд на него при вспышке молнии.

То, что «**красота спасет мир**», мы помним прежде всего как убеждение Ф. М. Достоевского, но сам он воспринял его от романтиков. Для романтиков красота действительна. *Так она родственна или чужда пользе?* Этим вопросом будут не раз задаваться в XIX веке, и особенно памятно, поздний наследник романтиков **Оскар Уайльд**.

«Краса — где правда, правда — где краса!» —
Вот знание все и все, что надо знать.

Перевод И. Лихачева

Так писал Кист в одной из своих великих поздних (поздних для прожитых им неполных двадцати шести лет!) од — «Оде греческой вазе». Красота не существует без правды, а правда невозможна без красоты. Реально лишь то, что прекрасно. Все остальное — случайно, сиюминутно.

Таков поздний *опыт* романтического искусства. Он не противостоит невинности, простоте, природе, но возвращает к ним тех, кто слышит поэтическое слово.

Проверка памяти

Имена: Блейк, Вордсворт, Грей, Колридж, Шелли, Байрон, Китс

Даты: 1789, 1794, 1800, 1821

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● Романтическое мышление:

природа
гений
фрагмент
защита поэзии

тайна
символ
баллада
красота

ЛИРИКА АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА

● Уильям БЛЕЙК

● Агнец

Агнец, агнец белый!
Как ты, агнец, сделан?
Кто пастись тебя привел

В наш зеленый вешний дол,
Дал тебе волнистый пух,
Голосок, что нежит слух?

Кто он, агнец милый?
Кто он, агнец милый?

Слушай, агнец кроткий,
Мой рассказ короткий.
Был, как ты, он слаб и мал.
Он себя ягненком звал.
Ты — ягненок, я — дитя.
Он такой, как ты и я.

Агнец, агнец милый,
Бог тебя помилуй!

Перевод С. Маршака

● Тигр

Тигр, о тигр, светло горящий
В глубине полночной чащи,
Кем задуман огневой
Соразмерный образ твой?

В небесах или глубинах
Тлел огонь очей звериных?
Где таился он века?
Чья нашла его рука?

Что за мастер, полный силы,
Свил твои тугие жилы
И почувствовал меж рук
Сердца первый тяжкий стук?

Что за горн пред ним пылал?
Что за млат тебя ковал?
Кто впервые сжал клещами
Гневный мозг, метавший пламя?

А когда весь купол звездный
Оросился влагой слезной, —
Улыбнулся ль, наконец,
Делу рук своих творец?

Неужели та же сила,
Та же мощная ладонь
И ягненка сотворила,
И тебя, ночной огонь?

Тигр, о тигр, светло горящий
В глубине полночной чащи!
Чьей бессмертной рукой
Создан грозный образ твой?

Перевод С. Маршака

● Уильям ВОРДСВОРТ

● Люси

Среди нехоженных дорог,
Где ключ студёный бил,
Ее узнать никто не мог
И мало кто любил.

Фиалка пряталась в лесах,
Под камнем чуть видна.
Звезда мерцала в небесах
Одна, всегда одна.

Не опечалит никого,
Что Люси больше нет,
Но Люси нет — и оттого
Так изменился свет.

Перевод С. Маршака

● Нарциссы

Как тучи одинокой тень,
Бродил я сумрачен и тих,
И встретил в тот счастливый день
Толпу нарциссов золотых.
В тени ветвей у синих вод
Они водили хоровод.

Подобно звездному шатру,
Цветы струили зыбкий свет,
И, колыхаясь на ветру,
Мне посылали свой привет.
Их были тысячи вокруг,
И каждый мне кивал, как друг.

Была их пляска весела,
И видел я, восторга полн,
Что с ней сравниться не могла
Медлительная пляска волн.
Тогда не знал я всей цены
Живому золоту весны.

Но с той поры, когда впотьмах
Я тщетно жду прихода сна,
Я вспоминаю о цветах,
И, радостью осенена,
На том лесистом берегу
Душа танцует в их кругу.

Перевод А. Ибрагимова

?! Вопросы и задания

- Найдите в приведенных текстах символы. Покажите, как предметное значение разрастается, предполагает не буквальное понимание, а вовлекает гораздо более широкий круг идей.
 - Блейк восхищен тигром или напуган им? С чем на символическом уровне соединяется этот образ?
 - В стихотворении «Люси» Вордсворт подчеркивает одиночество девушки в мире. Как он это делает? И как в таком случае нужно понимать концовку стихотворения?
 - Характерен ли символический способ выражения мысли для Вордсворта? Можно ли считать, что стихотворение «Нарциссы» — это лишь пейзажная зарисовка? Как вы объясните последнюю строку этого стихотворения?
-

● Романтический историзм: Вальтер Скотт

Предромантизм — этим понятием обычно охватывают круг явлений, хронологически остающихся в пределах Века Разума, но более решительно, чем сентиментализм, ему противостоящий. Сентиментализм смещает акцент с универсального порядка вещей, подчиненного законам единого разума, на отдельного человека и держит в фокусе процесс его самосознания. Предромантизм также связан с ощущением отдельности и особенностями, но не индивида, а нации.

Лейкисты, как это и следует из названия школы, потянулись на озера, поближе к природе. Другие английские романтики, верные закону двоemiрия, путешествуют во времени. С нового чувства истории начинается *предромантизм*.

Предромантизм начинается с интереса к национальному прошлому, собиранию легенд и преданий, которые для просветителей были лишь варварским заблуждением. Теперь же увлечение фольклором становится всеобщим, ибо в

народном искусстве видят высшее выражение духа и культуры.

Одно из первых проявлений этого нового увлечения — *мистификации*.

Что такое мистификация? **Подсказка:** посмотрите в главе о Дефо в учебнике для 5—7-го классов.

За баллады средневекового монаха Роули выдает свои баллады и поэмы **Томас Чаттертон** (1752—1770). Раннее самоубийство этого одаренного юноши, не признанного при жизни, не сумевшего выбиться из нищеты, создало романтическую ситуацию противостояния *поэта и толпы*. Романтики посвящают Чаттертону поэмы и драмы. Его стихи будут изданы и потребуют комментария, ибо, стилизованные под средневековый язык, они изобилуют словами устаревшими, непонятными читателю.

Еще большая, поистине европейская слава выпала на долю другого мистификатора — **Джеймса Макферсона**. Даже те, кто никогда не слышал его имени, знают имя древнего кельтского барда **Оссиана**, от лица которого Макферсон создавал свои поэмы (1760—1765), поющие о двух темах: о подвигах и о любви. В Англии известность и репутация Макферсона много ниже, чем в других странах Европы, и это вполне объяснимо: он не был значительным поэтом, но нашел материал, таивший огромные поэтические возможности. Сам Макферсон ритмизованной прозой дал лишь как бы подстрочник этих новых мотивов, а их оригинал, каждый на своем языке, создавали Гёте и

Гюго, Батюшков и Пушкин. Эти мотивы по сей день живут в памяти, став символом не умирающего поэтического предания, например, в стихотворении О. Мандельштама.

Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина, —
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

«Зловещая тишина», как и все остальное у Мандельштама, — верный знак предромантического ощущения. Ночной мир обрел свое бытие в средневековом прошлом. И не только в поэзии, но и в романе, в так называемом «готическом романе», начало которому положил **Хорес Уолпол** публикацией «Замка Отранто» (1765). Замок с его подвалами, темницами, тайнами и ужасами на несколько десятилетий стал излюбленным местом действия в романах.

Это и есть *готика*, возникающая в *воображении* предромантиков как картина прошлого. Со слова «воображение», выдвинувшегося на первое место, начинается новая система эстетических ценностей. Они пришли на смену и просветительскому Разуму, и Прекрасному — идеалу классицизма. Теперь самым прекрасным кажется *Живописное*, совсем необязательно гармоническое, стройное, но волнующее воображение, непривычное, экзотическое.

Предромантики всячески подчеркивают непохожесть прошлого и настоящего. Иначе будет поступать тот, кому будет дано в полной мере реализовать романтический интерес к истории, — **Вальтер Скотт** (1771—1832).

О Вальтере Скотте и о его романе «Квентин Дорвард» мы уже говорили в учебнике для 8—9-го классов. Но каким было у него отношение к истории?

Вальтер Скотт с присущим ему благородством отдавал должное всем предшественникам, но это не отменяло возможности критики. Он упрекал их за избыток *стилизации*. Стилизовать прошлое значит придавать повышенное внимание историческим деталям, архаическому языку. Современный англичанин может читать баллады Чаттертона лишь с комментарием из-за обилия в них устаревших слов.

Предромантиков увлекала непохожесть эпох, так называемый **местный колорит** (фр. *couleur locale*). Это понятие как географическое, так и историческое. Разочаровавшись в современности, предромантики первыми отправились на поиски иных эпох и земель, где еще дышит природа, где разум не убил воображение, где люди не разучились любить и ненавидеть.

Скотт также ценил местный колорит, но он любил почувствовать несходство эпох не для того, чтобы противопоставить их. Для него *главным было понять связь прошлого с настоящим*, обнаружить в истории истоки сегодняшних проблем и событий. Задумавшись об историческом романе, он вывел для себя его закон: «Чтобы заинтересовать чита-

теля, события, изображенные в произведении, нужно перевести на нравы эпохи, в которой мы живем, так же как и на ее язык».

Это легко сказать, но как это сделать? Скотт начинал как поэт, собирая **баллады шотландской и английской границы**, подражая им. Баллада — один из фольклорных жанров, сохраняющих память о жизни народа. Романтики не могли ею не увлечься, заимствуя у баллады и ощущение событий, таинственных, мрачных, героических. Баллада учит Скотта проникаться духом прошлого и подводит к роману.

Изображен момент самого начала формирования английской нации. Со времени завоевания норманнами (в 1066 году) древнегерманского государства англосаксов прошло более ста лет, но завоеватели все еще остаются чужеземцами. А завоеванные бесправны, даже если они, подобно старому Седрику, принадлежат к древнейшему и богатейшему саксонскому роду. Норманны говорят по-французски, а саксонцы — на среднеанглийском языке, очень мало понятном для современного англичанина.

Лингвистическую проблему в «Айвенго» Скотт решил таким образом, что первая сцена романа — диалог между пастухом Седрика Гуртом и его шутком Вамбой — вошла в учебники по истории языка. Темой беседы стал сам язык, его меняющийся строй. Гурт удивляется тому, что свинья или теленок, пока они под его присмотром ходят по земле, называются старым германским словом, но как только они отправляются на господский стол, то превращаются в свинину и телятину: *porc*,

veal — слова, пришедшие из французского языка. Ответ на этот вопрос лежит в сфере не только языка, но и социальной ситуации: кто владеет, тот и называет. Предметы роскоши, в том числе кушанья, обозначены французскими словами. Так остается и в современном английском языке.

Первые романы были написаны им о сравнительно недавней шотландской истории. Скотт как будто специально подчеркивает эту недавность: «**Уэверли, или Шестьдесят лет назад**» (1814). Ситуация меняется, когда Скотт переходит к средневековому XII веку в первом романе на материале английской истории — «**Айвенго**» (1821).

Писателю важно на уровне языка показать разрозненность и вражду, чтобы убедительнее обосновать насущность объединения, подчеркнуть значительность роли тех героев романа, кто готов переступить через рознь и приступить к созданию нового государства. Правота не за Седриком, мечтающим о возврате к старой саксонской династии, возродить которую мог бы брак его воспитанницы Ровены и Адельстана, в чьих жилах течет королевская кровь.

В роли объединителя страны выступил вернувшийся из плена король Ричард, известный как Ричард Львиное Сердце. Ему помогают Айвенго и лесные молодцы Робин Гуда. В числе открытий Вальтера Скотта было и то, что история совершается при непосредственном участии в ней народа. Чувствуются уроки шекспировского историзма в том, что касается как народной силы, так и ее слабости. Слишком легко масса становится жертвой собственных предрассудков, неоправданных пристрастий, политической демагогии.

Мы легко входим в историю, обживаемся в ней и только тогда начинаем ощущать властную силу ее потока.

Поток истории подхватывает героя, несет, часто против его желания, по воле обстоятельств, сложившихся именно так, а не иначе, сложившихся не сегодня и даже не вчера. Скотт убежден в нравственной силе человека, в его способности выстоять и настаивает на том, что в ходе исторического развития, вопреки всем крайностям, ошибкам, преступлениям, торжествует *моральная справедливость*. С нею Вальтер Скотт связывает свое понимание прогресса.

У Скотта **историческая правота всегда совпадает с побуждениями сердца** добродетельных героев. План династического брака угрожает счастьем любящих и готовых принести себя в жертву Ровены и Айвенго. Но жертвы не потребовалось.

А. Пушкин: **«Главная прелесть романов Walter Scott** состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с enflure [напыщенностью] французских трагедий, — не с чопорной чувствительностью романов, — не с dignité [достоинством истории], но современно, но **домашним образом...**»

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- *Романтический историзм:*
местный колорит
мистификация
готический роман

«домашним образом»
связь эпох
исторический роман

?! Вопросы и задания

- В чем Скотт упрекал своих предшественников, обращавшихся к истории?
 - В чем была сложность при переходе от шотландских к английским романам?
 - Какой смысл вкладывал Скотт в понятие исторического прогресса?
-

Что прочитать

Тексты

Поэзия английского романтизма. — М., 1975. — (Серия «БВЛ»).

Критическая литература

Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века. — Л., 1971.

Долинин А. История, одетая в роман. — М., 1988.

Дьяконова Н. Я. Китс и его современники. — М., 1973.

Пинский Л. Исторический роман Вальтера Скотта // Пинский Л. Магистральный сюжет. — М., 1989.

Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. — М.; Л., 1965.

● Романтический гротеск: Гофман

Немецкий романтизм начинался в небольшом городе Йене в 90-х годах XVIII века. Вокруг преподававших в местном университете филологов братьев Шлегелей — Фридриха (1772—1829) и Августа (1767—1845) собрался кружок молодых людей. В него входили литераторы, философы, среди которых особым влиянием пользовался Фридрих Шеллинг (1775—1854), и даже ученые. Поэтом, философом, мистиком, ученым, геологом-практиком в одном лице был идейный вдохновитель *йенских романтиков* — Фридрих фон Гарденберг, более известный под именем Новалис (1772—1801). Разнообразие интересов указывало на стремление охватить и обновить все отрасли человеческой деятельности. Свое творчество йенские романтики оценивали в масштабе всемирной истории — как начинание, способное изменить судьбы человечества.

Споря с йенцами и в то же время продолжая их дело, им

на смену пришли *гейдельбергские романтики*. Если первое поколение романтиков стремилось мыслить предельно широко, заглядывать вдаль, то второе направило свои усилия вглубь — стремясь к постижению народного духа, к исследованию народного творчества. К этому кругу относятся филологи **братья Гримм**.

Повторение пройденного

В учебнике для 5—7-го классов мы подробно говорили о деятельности братьев Гримм — собирателей и издателей народных сказок. Среди других достижений гейдельбергской группы — собрание немецких песен «Волшебный рог мальчика» Арнима и Брентано (1806—1808), «Немецкие народные книги» Герреса (1807) и «Немецкие предания» братьев Гримм (1816—1818).

В начале XIX века Германия оказалась под властью Наполеона. Надежды на преобразование общества, внушенные Французской революцией, не сбылись, но революция все же состоялась — в литературе, в пластических искусствах, в музыке.

Романтики понимали музыку как тот идеал, к которому должны стремиться все искусства. Идея музыки объединяет и связывает разнородные явления в единый *стиль эпохи*. Недаром **Филипп Отто Рунге** (1777—1810) называет одну из своих картин «живописной фантастико-музыкальной поэмой с хорами»; недаром и **Каспар Давид Фридрих** (1774—1840), посылая свои полотна В. А. Жуковскому, настаивает: «Эти картины необходимо смотреть в сопровождении музыки».

У каждой вещи, верили романтики, есть свой голос, вливающийся в космический хор, в мировую симфонию. Музыка зовет человека погрузиться вглубь, в тайны собственной души. Музыка уходит вдаль, устремляет к тайнам мироздания: «...Зов вдаль вокален. <...> В отдалении все становится поэзией: дальние горы, дальние люди, дальние события» (Новалис).



Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822) был универсальным человеком. Не дожив до пятидесяти, сколько жизненных ролей он сыграл: был весьма исполнительным чиновником по юридической части, руководил театром, преподавал. Но прежде всего он был связан с музыкой и литературой. Гофман — не только знаменитый новеллист и романист, но и музыкант, дирижер, композитор, положивший, по мнению многих, начало романтической музыке, музыкальный критик, раньше других в полной мере оценивший «могучий дух Бетховена» и Моцарта, «вводящего нас в глубины царства духов». В честь последнего Гофман прибавил к своему имени еще одно — Амадей.

В этой книге уже упоминалось понятие гротеска — в связи с комедиями Аристофана, а затем в связи с «Гулливвером» Дж. Свифта. Говоря именно о **романтическом гротеске**, нужно добавить: романтики добиваются *комического эффекта*, выбирая особую *точку зрения* на действительность — глядя на нее как бы сверху вниз, прикладывая к ней меру вечного и абсолютного. Великое у романтиков смеется над мелочным, «духовная сущность строит гримасы» видимости (Новалис). Так разоблачаются иллюзии, внушенные бытом: то, что казалось важным, в свете гротеска оказывается смешным пустяком. Задача романтического гротеска — освободить явления и вещи из плена привычек, добиться «взрыва скованного сознания» (Ф. Шлегель).

Энтузиастом музыки был и тот, кому суждено было стать самым выдающимся писателем немецкого романтизма, — Гофман.

Однако в силу особенностей своего таланта писателю-музыканту удавалось выразить не столько *гармонию* мира, сколько жизненный *диссонанс*. Чем сильнее у Гофмана стремление к гармонии, тем острее ощущение диссонанса — разлада в душе человека, разлада в отношениях человека и общества, человека и природы. Как Гофман передает ощущение комического диссонанса? С помощью *гротеска*.

Одно из самых гротескных произведений Гофмана — **«Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер»** (1819); «безум-

ная сказка» — так автор назвал ее. Уже в облике персонажа, давшего повести ее название, как будто воплощается идея гротеска: «Голова малыша глубоко вросла в плечи, и весь он, с наростом на спине и на груди, коротким туловищем и длинными паучьими ножками, напоминал посаженное на вилку яблоко, на котором вырезана диковинная рожица». Однако истинный гротеск открывается не в образе крошки Цахеса, а в мире привычных общественных отношений. Само же «маленькое чудовище» является чем-то вроде индикатора гротеска: без его разоблачающего воздействия иные общественные явления казались бы в порядке вещей, но стоит ему появиться — и в них обнаруживается нечто *нелепое* и *фантастическое*.

Сюжет повести начинается с *контраста*: прекрасная фея Розабельвельде наклоняется над корзиной с маленьким уродцем — крошкой Цахесом. Рядом с корзиной спит мать этого «крохотного оборотня»: она устала нести тяжелую корзину и сетовать на свою несчастную судьбу. Завязка повести не только контрастна, но и иронична: сколько всяких неприятностей случится оттого, что сжалилась тогда красавица фея над безобразным ребенком — и одарила крошку Цахеса волшебным даром золотых волосков.

Но вот вопрос: только ли состраданием руководствовалась фея, помогая крошке Цахесу своим колдовством? И еще: в чем смысл самого дара — золотых волосков? Чтобы ответить, обратимся к предыстории и проследим за дальнейшим развитием сюжета.

Из предыстории следует: фея сама находится в гротескной ситуации. Родом из волшебной страны Джиннистан, она вместе со своими подругами-феями мирно жила в идиллическом немецком княжестве, пока князь Пафнутий не вздумал ввести в своих владениях просвещение. И к чему свелось насаждение просвещения? К полицейским мерам против фантазии и веры в чудеса. Фантазию решили лишить крыльев: «...Крылатых копей также можно для опыта приручить и сделать полезными тварями, обрезав им крылья и давая им корма в стойлах». А большую часть фей — изгнать обратно в Джиннистан, объявив при этом, что этой волшебной страны вовсе не существует. И только некоторых из фей, среди них — Розабельвельде, оставили под надзором. И вот представьте: каково могущественной фее жить в княжестве, где, согласно официальному вердикту, фей не бывает, да еще и скрываться под личиной канонисы приюта для благородных девиц.

Так что, может быть, поступок Розабельвельде продиктован не только состраданием. Вскоре ее чары начнут воздействовать на жителей «просвещенного» княжества. И вот каким образом: если поблизости от уродливого малыша окажется какой-нибудь красавец, то все вдруг начнут восхищаться красотой крошки Цахеса, если рядом с ним кто-то будет читать свои стихи, то аплодировать станут Цинноберу. Скрипач отыграет концерт — все подумают: это Цахес. Студент с блеском сдаст экзамен — вся слава достанется Цахесу. Чужие заслуги перейдут ему. И наоборот, его нелепые ужимки и невнятное бормотание перейдут другим. Золотые волоски «крохотного оборотня» будут присваивать, отчуждать лучшие свойства и достижения окружающих.

Не удивительно, что вскоре Циннобер делает блестящую карьеру при дворе князя Барзануфа, наследника Пафнутия. Что Цахес ни проямлит — князь и свита восхищаются: новый чин Цахесу, орден Цахесу. Так он дорастает до министра иностранных дел, всесильного временщика. Чем выше поднимается маленький уродец по общественной лестнице, тем яснее гротескная игра феи. Если подобные нелепости происходят в разумно устроенном обществе, просвещенном государстве, то чего стоит разум, просвещение, общество, государство? Цахесу присваивают все новые и новые чины — так не бессмыслица ли эти чины? Цахесу дают ордена — так чем они лучше детских игрушек? Прodelав коварный фокус с Циннобером, притесняемая и изгоняемая фантазия в лице феи весело мстит угнетающим ее здравому смыслу и трезво-

МЕТОНИМИЯ — троп, представляющий частный случай метафорического переноса значения. Перенос в метонимии осуществляется по смежности.

му рассудку. Она бьет их *парадоксом*, уличает в несостоятельности, ставит диагноз: здоровый смысл — бессмыслен, рассудок — безрассуден.

А почему волоски Циннобера непременно золотые? В этой детали сказывается гротескная *метонимия*.

Чары крошки Цахеса начинают действовать, когда он оказывается напротив монетного двора: золотые волоски метонимически подразумевают власть денег. Одарив уродца золотыми волосками, лукавая фея метит в больное место «разумной» цивилизации — ее одержимость золотом, манию накопительства и расточительства. Безумная магия золота уже такова, что в оборот поступают, присваиваются и отчуждаются природные свойства, таланты, души. Вот над чем посмеялась фея, пустив в ход крошку Цахеса с тремя золотыми волосками.

Однако кому-то нужно развеять чары и свергнуть злого карлика. Этой чести волшебник Проспер Альпанус удостоивает мечтательного студента Бальтасара. Почему именно его? Потому что ему внятна музыка природы, музыка жизни. Вот Бальтасар гуляет в роще со своим здравомыслящим другом Фабианом. «О Фабиан... в собственной моей груди рождается какой-то дивный гений, я внимаю, как он ведет таинственные речи с кустами, деревьями, струями лесного ручья...» — рассказывает Бальтасар. «Старая песня», — досадует Фабиан. «...Истинное удовольствие гулять за городом с нашим профессором Мошем Терпином. Он знает каждое растение, каждую былинку и скажет, как она называется и к какому виду принадлежит, и притом он рассуждает о ветре и о погоде...» — наставительно рассуждает Фабиан. В ответ Бальтасар негодует: «Манера профессора рассуждать о природе разрывает мне сердце. Или, лучше сказать, меня охватывает злоеущий ужас, словно я вижу умалишенного, который в шутовском безумии мнит себя королем и повелителем и ласкает сделанную им же самим соломенную куклу, воображая, что обнимает свою царственную невесту».

Во многих произведениях Гофмана ведутся подобные споры между мечтателями, с одной стороны, и здравомыслящими обывателями — с другой. По какому принципу писатель классифицировал своих персонажей? «Как высший судия, я поделил весь род человеческий на две неравные части, — объясняет писатель. — Одна состоит только из хороших людей, но плохих музыкантов или вовсе не музыкантов, другая же — из ис-

тинных музыкантов». Бальтасар — «истинный музыкант», Фабиан — «вовсе не музыкант», приземленный и самоуверенный человек, *филистер*.

Музыка природы внушает Бальтасару надежду в его беде — когда невеста его, прекрасная Кандида, уже пребывает во власти циннонберовых золотых волосков. Он ждет помощи, вслушиваясь в «звонкие звуки рожка», в «небесную музыку», что заключена «в ропоте вечернего ветра, наполняющем... лес». И в конце концов помощь приходит — в лице волшебника Проспера Альпануса. За то, что мечтательный студент «одарен... внутренней музыкой», — ему награда: он вырвет у Цахеса его магические волоски, лишит его чар, женится на прекрасной Кандиде и, наконец, получит волшебное наследство от Проспера Альпануса.

А Фабиану за его неверие в чудеса и душевную глухоту положено наказание: пока волшебник не избавит самоуверенного школяра от заклятья, рукава его фрака будут «собираться к плечам», а фалды — волочиться за ним «на шесть локтей». Но почему Проспер Альпанус выбирает именно такое наказание? Чтобы показать, насколько раздуты в обществе условности, какое преувеличенное значение придается в нем пустякам — длине фрака, например. В игре волшебника с рукавами и фалдами — указание: вещи в обществе заслоняют суть, за вещами уже не видят ни человека, ни природы. Ах, кто-то ходит в слишком длинном или слишком коротком фраке — значит, еретик, смутьян-«рукавианец» или заговорщик-«фалдист». Так рассуждают здравомыслящие люди, ослепленные культом вещей. Проспер Альпанус заставляет филистерскую логику обернуться против самого филистера.

Итак, Проспер Альпанус, наказав филистера, награждает музыканта. Вроде бы воцарилась гармония... Но нет, Гофман верен себе, и вновь гармония сменяется диссонансом. Даже доброе волшебство, обеспечивающее счастливую сказочную концовку, не лишено гротеска: отныне оно будет направлено на то, чтобы кастрюли в доме Бальтасара и Кандиды никогда не перекипали, а блюда не подгорали. Магия уберезет мебельные чехлы от пятен, не даст разбиться фарфоровой посуде и обеспечит на лугу позади дома хорошую погоду, чтобы быстро сохло белье после стирки. Чем объясняется решение волшебника? Логикой *романтической иронии*, речь о которой пойдет ниже.

- *Романтический гротеск:*
комический эффект
нелепое
контраст

необычная точка зрения
фантастическое
парадокс

Проверка памяти

Теоретики романтизма: Фридрих Шлегель, Август Шлегель, Фридрих Шеллинг

Художники-романтики: Филипп Отто Рунге, Каспар Давид Фридрих

Персонажи Гофмана: крошка Цахес (Циннобер), Бальтасар, Фабиан, фея Розабельвельде, Проспер Альпанус, Мош Терпин, князь Пафнутий, князь Барсануф

?! Вопросы и задания

- Найдите в русской романтической поэзии (прежде всего В. Жуковского) «музыкальные» метафоры. Сопоставьте их с эпизодами гофмановской повести, в которых Бальтасар говорит о творчестве природы.
- Сравните эпизоды «Крошки Цахеса» (споры Бальтасара и Фабиана) со стихотворением Ф. Тютчева «Не то, что мните вы, природа...». В чем Тютчев и Гофман видят роковую ошибку «немузыкантов»?
- В чем особенность романтического гротеска?
- Как гротеск разоблачает культ здравого смысла в «Крошке Цахесе»?
- Как гротеск разоблачает культ вещей в «Крошке Цахесе»?
- Почему Проспер Альпанус преподносит Бальтасару и Кандиде столь комические дары? Почему Гофман завершает повесть диссонансом?

Что прочитать

Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973.

Берковский Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. — СПб., 2002.

● Романтическая ирония: Гейне

Приобретает ли известное слово «ирония» какой-то иной смысл, когда рядом с ним появляется эпитет «романтическая»? Ближе всего в обычном словоупотреблении ирония стоит к насмешке. Словари подсказут, что это «тонкая» или «скрытая» насмешка.

Однако для романтиков ирония — это прежде всего способ видеть мир, и совсем не для того, чтобы над ним посмеяться. Даже скорее напротив, для того, чтобы показать, как, устранив несовершенство, можно приблизиться к идеалу.

Сводя два противоположных мира лицом к лицу, романтики как будто напоминают реальности о возможностях, которые в ней таятся. Однако если проза жизни упорствует в своей пошлости, тогда романтическая ирония возвращает себе свое привычное качество — насмешку и издевается над всем, что отмечено косностью и глупостью.

Двойная природа романтической иронии, одновременно указывающей в направлении идеала и осмеивающей за отдаленность от него, обычно уравнивается в стихах *Генриха Гейне*.

Первый поэтический цикл Гейне звучит с улыбкой, различимой уже в его названии: «Юношеские страдания» (1821). Мучительный мотив неразделенной любви там постоянно соседствует с напоминанием о том, как часто препятствием для блаженства оказывается не судьба, а человеческая слабость, нерешительность:

Неужели ты ни разу
Ей в любви не объяснился
И в глазах ее взаимность
Прочитать не потрудился?

В душу ей до дна проникнуть
Неужель не стало силы?

Романтическая ирония «ставит целое против целого, мир романтизма против бюргерского мира, гениальный мир против посредственного и бездарного, могущество природы против мелкой техники и мелких поделок, бытие против быта». Такое определение дал известный исследователь немецкого романтизма **Н. Я. Берковский**.



Генрих Гейне (1797–1856) говорил о себе как о последнем романтике, что давало ему преимущество взглянуть на романтическое движение как на целое, уже фактически завершившееся и подвести итог. С именем этого величайшего европейского поэта первой половины XIX века связано обновление тона лирической поэзии.

Но ведь ты в делах подобных
Не осел же, друг мой милый?

Перевод П. Вейнберга

ЛОРЕЛЕЯ — героиня немецкого предания, русалка, заманивающая и губящая тех, кого увлекли ее чары. Именно у Гейне этот образ стал символом романтической эпохи с присутствием ей роковым стремлением к идеальному (см. *тексты*).

Гейне и Тютчева связывали не только творческие, но и личные отношения. Они общались в Мюнхене в 1827–1828 годах. В письме этого времени Гейне называет Тютчева одним из лучших среди своих мюнхенских друзей. Гейне увлечен в это время свояченицей Тютчева (сестрой его жены) графиней Клотильдой Ботмер. Ей будет посвящен сборник стихов Гейне **«Новая весна»** (1831).

Во втором цикле «Лирическое ироническое» (1823) любовные объяснения обычно завершает ироническая концовка. Она не отменяет серьезности чувства, но придает ему горький оттенок невозможности. Гейне предпочитает слезам смех, но иногда уже не может смеяться, как в стихотворении «Не знаю, что значит такое...». Оно более известно как «Лорелея».

«Лорелея» включена в цикл «Возвращение на родину» (1824), вошедший, как и все ранние циклы, в сборник «Книга песен» (1827). Ее лирический сюжет связан с несчастной любовью Гейне к его кузине Амалии, дочери банкира, не принимавшей серьезно чувства своего бедного

родственника. Однако любовь не была единственной темой. Последний цикл «Книги песен» — «Северное море». В лирику Гейне входит природа, могучая, неприветливая к человеку. Ряд стихотворений из этого цикла переводит на русский язык Ф. Тютчев.

Для Тютчева важным опытом стал пример Гейне в понимании природы. Природа прекрасна, вечна. По закону романтической иронии она возвышает, заставляет человека тянуться к ее тайнам, но редко позволяет их разгадать.

Природа понимается как стихия, и к этой стихии обращены человеческие вопросы, самые главные — о загадке жизни, «над коей тысячи голов... кружились, и сохли, и потели»: «...что значит человек...» («Вопросы»). С вековой тоской и настойчивостью человек вопрошает природу, но тщетно:

По-прежнему шумят и ропшут волны,
И дует ветер, и гонит тучи,
И звезды смотрят холодно и ясно, —
Глупец стоит — и ждет ответа!

Перевод Ф. Тютчева

Подобно пережившему кораблекрушение, человек ощущает себя выброшенным на берег: «Все, все погибло — счастье и надежда, / Надежда и любовь!.. Я здесь один, — / На дикий берег выбро-

шен грозою» («Кораблекрушение»). Это еще один тютчевский перевод. Человек представляется теперь не родственным природе, а чуждым ей, ибо общению с ней он предпочел свои «частные» игры.

Когда природный пейзаж у Гейне нарушается появлением человека, то звучит прямая насмешка. Когда природа предстает сама по себе, вознесенная на недостижимую высоту, она выглядит величественной и исполненной таинственной внутренней жизни. Именно это демонстрирует классическое стихотворение, так часто переводившееся русскими поэтами, — о сосне (так в оригинале), застывшей на высоком северном утесе и мечтающей о далекой пальме (см. *Тексты*).

Во всем разнообразии романтического мироощущения для Гейне безусловно доминирует ирония, подчиняющая себе все темы и все другие оттенки чувства. Лирический жанр, подсказанный иронией, становится очень личным и подчеркнуто ментальным переживанием. Имя этому жанру — *фрагмент*.

В малом объеме **фрагмента** сохранена структура романтического мышления. Сохранено его пространство, где есть высота небесного и проза земного, где сердечная глубина дана отраженной в природных явлениях. Фрагмент не уничтожает обычные для романтизма крайности, но фиксирует их во всей наглядности и непреодолимости.

Только любовь могла бы связать воедино этот разорванный мир, но, увы, она слишком часто жестока или, во всяком случае, дарит не уверенность, а чувство тревоги. Именно таковы фрагменты из «Новых стихотворений» в переводе А. Блока (см. *Тексты*).

Значительную часть жизни Гейне провел во Франции. Он уехал в Париж в 1830 году, чтобы видеть события новой революции. Лишь спустя 13 лет поэт снова посетит родину. Он готов почувствовать радость при встрече с нею, вспомнить о ее величии, но лишь пока не сталкивается с ее реальностью, определившей сатирический тон поэмы «Германия. Зимняя сказка» (1844).

Гейне, сказавший, что трещина, расколовшая мир, прошла через сердце поэта, не мог не быть чутким наблюдателем и комментатором современности. Однако по самой природе своего дарования он не умел слепо славить и воспевать даже такое благо, как свободу. Он всегда предпочитал славословию иронию, давая такие (конечно же, иронические) советы поэтам-трибунам:

Ф. Тютчев заменил сосну на кедр, чтобы сохранить сочетание мужского (по-немецки сосна мужского рода) и женского начала. **М. Лермонтов** этого не сделал, но он не разрушил смысловой структуры стихотворения, поскольку оно говорит не только о любви, но об идеальном стремлении противоположностей, которым никогда не дано соединиться и которые никогда не устанут мечтать о встрече.

Пой, труба, греми тревожно,
Гнев к тирану пей до дна
И в стихах держись при этом
Общих мест — насколько можно.

Перевод Вс. Рождественского

С иронического отношения к действительности, к правилам классицизма и нравственности Просвещения начинался романтизм. Закончился он также иронией, но направленной преимущественно на собственные идеалы и собственные возможности открыть для человека путь, уводящий из жизненной прозы в мир возвышающей мечты. Мечтать становилось все труднее. Шум жизни, все более громкий, навязчивый, суетливый, разгонял мечту и невольно заставлял вслушаться в грохотанье наступившего «железного века».

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ

ЛИРИКА

● С чужой стороны

На севере мрачном, на дикой скале
Кедр одинокий под снегом белеет,
И сладко заснул он в инистой мгле,
И сон его выюга лелеет.

Про юную пальму всё снится ему,
Что в дальних пределах Востока,
Под пламенным небом, на знойном холму
Стоит и цветет, одинока...

Перевод Ф. Тютчева (1823)

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей всё, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет.

Перевод М. Лермонтова (1841)

Ein Fichtenbaum steht einsam
In Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Et träumt von einer Palme
Die, fern in Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

* * *

Не знаю, что́ значит такое,
Что скорбью я смущен;
Давно не дает покою
Мне сказка старых времен.

Прохладой сумерки веют,
И Рейна тих простор;
В вечерних лучах алеют
Вершины дальних гор.

Над страшной высотой
Девушка дивной красоты
Одеждой горит золотою,
Играет златом косы.

Золотым убирает гребнем
И песню поет она;
В ее чудесном пеньи
Тревога затаена.

Пловца на лодочке малой
Дикой тоской полонит;
Забывая подводные скалы,
Он только наверх глядит.

Пловец и лодочка, знаю,
Погибнут среди зыбей;
Так и всякий погибает
От песни Лорелей.

Перевод А. Блока

● Новые стихотворения

Только платьем мимоходом
До меня коснешься ты, —
По твоим следам несутся
Сердца бурные мечты.

Обернешься ты, вперится
Глаз огромных синева —
С перепугу за тобою
Сердце следует едва.

* * *

Как луна дрожит на лоне
Моря, полного тревогой,
А сама ясна, спокойна,
Голубой идет дорогой, —

Так, любимая, спокойна
И ясна твоя дорога,
Но дрожит твой образ в сердце,
Потому что в нем тревога.

Перевод А. Блока

?! Вопросы и задания

- Как романтическое двоемирие реализует себя в стихотворении «Лорелея»? Как соотносится мир реальности с миром идеальным, потусторонним, как они обозначены в пространственных координатах?
 - Сравните переводы Ф. Тютчева и М. Лермонтова с текстом оригинала «Ein Fichtenbaum steht einsam...».
 - Каковы свойства поэтического фрагмента, как в нем сказывается ирония? Какую роль в создании иронического эффекта играют параллели с природными явлениями?
-

Что прочитать?

Г и ж д е у С. П. Генрих Гейне. — М., 1964.

Т ы н я н о в Ю. Н. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 29–37.

«ЖЕЛЕЗНЫЙ ВЕК» И ЕГО КРИТИКИ

- Литература и реальность
- Роман-драма: Гюго
- Магическое зеркало реалистического романа
- Викторианский роман

● Литература и реальность

В 1835 году, когда для всей Европы было ясно, что время меняется самым решительным образом, русский поэт-романтик Евгений Баратынский приветствовал безрадостными стихами наступление «железного века».

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Последний поэт

Какие слова в этом тексте были ключевыми для уходящей эпохи романтизма и какие стали таковыми в наступающий век?

«Промышленные заботы» — это точная поэтическая формула, схватывающая суть перемен. Произошла индустриальная революция. Феодалного землевладельца в качестве основного держателя национального богатства сменил фабрикант, торговец, банкир. Для всех них теперь есть одно слово — *буржуазия*. Третье сословие старого феодального миропорядка веками боролось за права. Буржуазия их добилась. Отныне деньги служат залогом социального достоинства и политического равноправия.

Волна наполеоновских войн, прокатившаяся по Европе, обновила ее. В первые послевоенные годы все еще была свежа память этого великого события, все еще жила мечта о героическом поступке, способном преобразить мир, приблизить его к идеалу. Затем мечты поблекли или, вернее, сменили свой объект: мечтают не об идеальном и несбыточном, а о «насушном и полезном».

Осталось ли в культуре место для поэзии, или пробил час последнего поэта?

Никогда прежде, казалось, сам дух времени не бывал столь враждебен поэзии. И одновременно никогда прежде поэт не был так зависим от действительности: от читателя, который мог купить книгу, а мог оставить ее пылиться на прилавке и тем самым лишить автора куска хлеба. Зависеть от читающей публики — это нечто другое, чем ожидать милостей монарха или аристократического покровителя. За их милостями поэт являлся во дворец, теперь он торгует (или им торгуют) на рынке.

ЛИТЕРАТУРА слово латинское по своей этимологии (*litera* — буква), возникает в новых европейских языках в XIV веке и означает «грамотность», «образованность». Не будет преувеличением сказать, что новым было не слово, а *явление литературы*, тогда только начавшее складываться и в современном значении оформившееся на протяжении XVIII столетия, чтобы в полном смысле стать главенствующим в XIX веке.

Поэзия в старом высоком смысле, можно сказать, умерла. А лучше сказать, уступила место новому явлению — *литературе*.

Явление литературы не могло сформироваться, прежде чем родился *автор*, который стал *профессионалом*, соседствуя с еще несколькими профессиями: *издателя, критика, журналиста*. А все они вместе и представля-

ют литературу читателю как готовый продукт, зависимый от того, есть ли на него спрос. Вот к какой жизненной прозе с вершин поэзии уводит слово «литература».

В литературе действительно наступает век прозы. Еще в предшествующем столетии роман стал популярным и завоевал читателя. Теперь он получил официальное признание критики в качестве наиболее значительного и важного жанра. Романисту больше не нужно было стыдиться своего ремесла и бояться, что поэт свысока бросит ему: «Писака». Можно было бы сказать, что роман поднялся на вершину жанровой иерархии, если бы все еще сохранялась сама эта иерархия. Ее больше нет. Нет жанров высоких и низких, как и все менее остается запретных, «непоэтических» тем. Писа-

тель хочет видеть действительность такой, какова она есть, — без утайки, без запретов.

Никогда прежде современная *реальность* не казалась такой захватывающе интересной и не приковывала к себе всей полноты внимания.

Было бы странно утверждать, что реальность впервые открылась искусству. Дело было не в том, будто ее впервые увидели, но в том, как на нее посмотрели. Между писателем и миром прежде всегда находился своего рода просеивающий изображение фильтр: предание, основанное на повторяемости формул, или свод нормативных правил. Классицисты требовали не выходить за рамки декорума и допускали изображение только того, что отвечало их представлению о прекрасном. Просветители, сильно расширившие предмет изображения, смотрели глазами нравописателей и не уставали диктовать моральные правила. Романтики, болезненно реагируя на прозу жизни, спешили увести от нее в мир поэзии.

Что же писатели, которые считали себя реалистами или которых причислили к реализму, сделали такого, чего до них не делали?

Теоретики и литературные критики предъявляют свои требования, но литература в их рамки укладывается лишь с большими натяжками или вовсе не укладывается. В этом на сегодня и состоит главная проблема изучения творчества тех писателей, которых считают классиками реализма. Они действительно исходили из познания современной исторической и социальной реальности, но отнюдь не ограничивали себя ни ее внешним портретированием, ни социальной критикой. Великие романисты XIX столетия расследовали увлекательнейшую тайну — тайну того, как устроено общество, по каким законам оно существует и в каком отношении к ним находится современный человек.

Главным инструментом литературного исследования стал роман, хранящий память о своих просветительских и романтических истоках, но все время вступающий с ними в полемику ввиду новых художественных задач.

Удивительно ли, что литературу, сосредоточившуюся на проблемах реальности, назвали **реализмом**? Слово не было новым, но в новом — *литературном* — значении его начинают употреблять в середине XIX века сначала во Франции.

Теоретики **реализма** настаивали на том, что высшее проявление современного искусства — познание жизни в формах самой жизни. Истинное мастерство состоит в том, чтобы не заслоняться какими-то эстетическими фильтрами или условностями, а отбросить их. Задача писателя — запотоколировать происходящее, понять его **социальные проблемы** и произнести свой приговор. Такого рода искусство называют еще искусством **критического реализма**.

- *Критический реализм:*
«железный век»
отношение к реальности

социальные проблемы
литература

● Роман-драма: Гюго

Литературная Франция 1820-х годов разделилась на два лагеря: страницы ведущих изданий и столичные театры стали ареной борьбы *классиков* и *романтиков*. «Все говорит за то, — возвещал **Стендаль** в своем трактате «**Расин и Шекспир**» (1823), — что мы находимся накануне... революции в поэзии. Пока не наступит день успеха, нас, защитников *романтического жанра*, будут осыпать бранью. Но когда-нибудь этот великий день наступит, французская молодежь пробудится...» Это пророчество сбылось за несколько месяцев до Июльской революции 1830 года.

В конце двадцатых годов Гюго готовил писателей и читателей к решительным действиям: «Пора пришла. Для мира и для поэзии наступает новая эпоха». И вот 25 февраля 1830 года началось генеральное сражение между классиками и романти-

ками — на премьере драмы Гюго «Эрнани». Партер неистовствовал. В ход пошли не только свист и аплодисменты, но и кулаки. По аналогии с Великой французской революцией эту победу называли «девяносто третьим годом в литературе».

Победа романтиков совпала с победой романа. Понятие «роман» неотделимо было тогда от понятия «история»; как свидетельствовал Пушкин в 1830 году, «под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании». Учитель романистов того времени — Вальтер Скотт. Ему подражали, но с ним и спорили. Выход в свет «Квентина Дорварда», обротившегося именно к французской ис-



Роль вождя в борьбе за новую литературу взял на себя **Виктор Гюго** (1802–1885), уже в молодости ставший прославленным поэтом, драматургом, романистом.

тории, эпохе Людовика XI, расценивался местными писателями не только как вдохновляющий пример, но и как вызов. В течение трех лет — с 1829 до 1931 года в соперничество с Вальтером Скоттом вступили **Проспер Мериме** с «Хроникой царствования Карла IX» (1829), **Оноре де Бальзак** с «Шуанами» и, наконец, лидер романтиков **Виктор Гюго** с «**Собором Парижской Богоматери**» (1831).

Гюго изобразил ту же эпоху, что и Скотт. Различия обнаруживаются прежде всего в том, как тот и другой завершают свои романы. Вальтер Скотт предпочитает счастливую концовку, Гюго отказывается от нее.



Гюго призывал стремиться к новым рубежам: «После живописного, но прозаического романа Вальтера Скотта предстоит создать еще другой роман, по нашему мнению еще более... совершенный». «Первобытный период лиричен, древний период эпичен, новое время драматично». Поэтому роман будущего должен быть «романом драматическим», «одновременно и драмой, и эпосом».

В «Соборе Парижской Богоматери» Гюго пытается воплотить свою идею — создать *роман-драму*. С чего начинается «Собор...»? С конфликта между официальной драмой — *мистерией* и драмой стихийной — *карнавалом*.

Повторение пройденного

Вспомните 5-ю главу настоящего учебника, посвященную той же самой эпохе, которая описывается в «Соборе...», — позднему Средневековью. В 5-й главе были даны определения **мистерии** и **карнавала**.

Мистерия, сочиненная и поставленная поэтом Пьером Гренгуаром, обращена вовсе не к народу, заполнившему Дворец Правосудия по случаю праздника Крещения: зрителям-простолюдинам не понять ее «сентенций, афоризмов, софизмов, определений и поэтических фигур». Но у толпы своя воля, своя жажда «праздничной жизни». Ее грозная сила, уподобленная автором морской буре с громом и молниями, жаждет выхода во всеобъемлющем смехе. Достаточно одной искры — школярской шутки, чтобы толпа вспыхнула в «неудержимом хохоте», чтобы тысячи людей из зрителей превратились в участников карнавального действия, чтобы официальный жанр был сметен пародийной стихией.

Карнавал переворачивает установленную в обществе иерархию: в насмешку над ритуалами и церемониями знати здесь коронован будет тот, кто скорчит самую безобразную рожу, а впереди шутовской процессии выступят самые отъяв-

ленные злодеи — воры, представленные по цехам, — карманники, мазурики, домушники... Хаос, взбунтовавшийся против порядка. Низ жизни, бросивший вызов ее социальным вершинам. «Опьяняющая колдовская сила» карнавала — это сила *гротеска*: «Все смешалось в общем безумии. Большая зала превратилась в чудовищное горнило бесстыдства и веселья, где каждый рот вопил, каждое лицо корчило гримасу, каждое тело извивалось. Все вместе выло и орало».

Два лица возвышаются над этим царством гротеска. Два явления больше всего привлекают толпу в день карнавала — уродство Квазимодо и красота Эсмеральды.

Облик Квазимодо, звонаря собора Парижской Богоматери, казалось бы, есть воплощенный гротеск — недаром его единогласно избирают папой шутов. «Сущий дьявол! — говорит о нем один из школяров. — Поглядишь на него — горбун. Пойдет — видишь, что хромой. Взглянет на вас — кривой. Заговоришь с ним — глухой». Выражение лица и фигура горбуна не только пугают, но и удивляют своей противоречивостью. «...Еще труднее описать ту смесь злобы, изумления и грусти, которая отражалась на лице этого человека». Грусть — вот что противоречит страшному облику; в этой грусти — тайна великих душевных возможностей. А в фигуре Квазимодо, вопреки отталкивающим чертам — горб на спине и груди, вывихнутые бедра, — есть нечто возвышенное и героическое: «...какое-то грозное выражение силы, проворства и отваги».

По контрасту Эсмеральда, цыганка, поющая и танцующая на площадях, являет превосходную степень красоты. Однако и эта прелестная девушка исполнена противоречий. Ее можно спутать с ангелом или феей, а живет она среди мошенников, воров и убийц. Сияние на ее лице сменяется «гримаской», возвышенное пение — комическими фокусами с козочкой. Когда девушка поет, она «кажется то безумной, то королевой».

Согласно Гюго, формула драмы и литературы Нового времени: «Все в антитезе». Недаром автор «Собора...» превозносит Шекспира за то, что «он простирается от одного полюса к другому», за то, что у него «комедия разражается слезами, из рыданий рождается смех». Характерно едкое замечание Пушкина об одном из романов Гюго — «исполненном огня и грязи».

Роман-драму Гюго можно разделить на пять актов. В первом акте Квазимодо и Эсмеральда, еще не видя друг друга, появляются на одной сцене. Сцена эта — Гревская площадь. Всеобщее веселье смущено мрачной угрозой лысого человека: «Богохульство! Кощунство!» Чарующий голос Эсмеральды

прерывается страшным воплем затворницы Роландовой башни: «Да уберешься ты отсюда, египетская саранча?» Игра антитез замыкается на Эсмеральде, все сюжетные нити стягиваются к ней. И не случайно, что праздничный костер, освещающий ее прекрасное лицо, освещает в то же время и виселицу. Это не просто эффектное противопоставление — это *завязка трагедии*. Действие трагедии, начавшееся с пляски Эсмеральды на Гревской площади, здесь же и закончится — ее казнью.

Каждое слово, произнесенное на этой сцене, исполнено *трагической иронии*. Угрозы лысого человека, архидьякона собора Парижской Богоматери Клода Фролло, продиктованы не ненавистью, а любовью, но такая любовь еще хуже ненависти. Страсть превращает сухого книжника в злодея, готового на все, чтобы завладеть своей жертвой В крике: «Колдовство!» — предвестие будущих бед Эсмеральды: отвергнутый ею, Клод Фролло будет неотступно преследовать ее, предаст суду инквизиции, обречет на смерть.

Удивительно, но и проклятия затворницы тоже внушены великой любовью. Она стала добровольной узницей, горюя по единственной дочери, много лет назад украденной цыганами. Призывая кары небесные и земные на голову Эсмеральды, несчастная мать не подозревает, что прекрасная цыганка и есть оплакиваемая ею дочь. Проклятия сбудутся. В решающий момент цепкие пальцы затворницы не дадут Эсмеральде скрыться, задержат ее из мести всему цыганскому племени, лишившему мать горячо любимой дочери. Чтобы усилить трагический накал, автор заставит затворницу узнать в Эсмеральде свое дитя — по памятным знакам. Но и *узнавание* не спасет девушку: стража уже близко, *трагическая развязка* неизбежна.

Повторение пройденного

Вспомните: в первой главе этого учебника уже шла речь о трагической завязке и развязке, трагической иронии и узнавании. В своем романе Гюго использует весь **арсенал античной трагедии**.

Во втором акте тот, кто еще вчера был «триумфатором» — папой шутов, становится «осужденным» (снова контраст). После того как Квазимодо наказали плетью и оставили у позорного столба на поругание толпы, на сцене Гревской площади появляются два человека. Сначала к позорному столбу подходит Клод Фролло. Именно он подобрал когда-то уродливого ребенка, воспитал его и сделал звонарем собора Парижской Богоматери. С детства Квазимодо привык благоговеть перед своим спасителем

и теперь ждет, что тот вновь придет на помощь. Но нет, Клод Фролло проходит мимо, предательски потупив глаза. А затем у позорного столба появляется Эсмеральда. Между судьбами горбуна и красавицы есть изначальная связь. Ведь это его, уродца, цыгане подложили в те ясли, откуда украли ее, прелестную малютку. И вот теперь она поднимается по лестнице и, единственная из всей толпы, пожалев Квазимодо, дает ему воды. С этого момента в груди Квазимодо просыпается любовь.

Если в первом акте особенное значение имеют голоса, а во втором — жесты, то в третьем — взгляды. Точкой пересечения взглядов становится танцующая Эсмеральда. Поэт Гренгуар, находящийся рядом с ней на площади, смотрит на девушку с симпатией: недавно она спасла ему жизнь. Капитан королевских стрелков Феб де Шатопер, в которого Эсмеральда при первой встрече влюбилась без памяти, смотрит на нее с балкона готического дома — это взгляд сластолюбия. В то же время сверху, с северной башни собора, смотрит на цыганку Клод Фролло — это взгляд мрачной, деспотической страсти. А еще выше, на колокольне собора, застыл Квазимодо, глядящий на девушку с великой любовью.

В четвертом акте Квазимодо и Эсмеральда должны поменяться ролями. Вновь толпа собралась на Гревской площади — и вновь все взгляды устремлены на цыганку. Но теперь ее, обвиненную в покушении на убийство и в колдовстве, ждет виселица. Девушку объявили убийцей Феба де Шатопера — того, кого она любит больше жизни. А исповедует ее тот, кто на самом деле нанес рану, — Клод Фролло. Для полноты эффекта автор заставляет самого Феба, выжившего после ранения, увидеть цыганку связанной и идущей на казнь. «Феб! Мой Феб!» — кричит Эсмеральда ему «в порыве любви и восторга». Она ждет, что капитан стрелков, в соответствии со своим именем (Феб — «солнце», «прекрасный стрелок, который был богом»), станет ее спасителем, но тот трусливо отворачивается от нее. Спасет Эсмеральду не прекрасный воин, а уродливый, всеми отверженный звонарь. Горбун спустится вниз по отвесной стене, выхватит цыганку из рук палачей и вознесет ее ввысь — на колокольню собора Парижской Богоматери. Так, прежде чем взойти на эшафот, Эсмеральда, девушка с крылатой душой, обретет временное убежище в небесах — среди поющих птиц и колоколов.

В пятом акте наступает время трагической развязки. Воры и жулики, обитатели парижского Двора чудес, осаждают собор Парижской Богоматери, а Квазимодо героически его обороняет. Трагическая ирония эпизода заключается в том, что

обе стороны бьются друг с другом за спасение Эсмеральды: Квазимодо не знает, что воровское воинство явилось освободить девушку, осаждающие не знают, что горбун, защищая собор, защищает цыганку.

«Ананке» — рок — с этого слова, прочитанного на стене одной из башен собора, начинается роман. По велению рока Эсмеральда выдаст себя, вновь выкрикнув имя любимого: «Феб! Ко мне, мой Феб!», и тем погубит себя. Рок заставит воспитанника убить своего благодетеля: Квазимодо сбросит Клода Фролло с балюстрады собора Парижской Богоматери. Избегнут трагического рока лишь те, чьи характеры слишком мелки для трагедии. О поэте Гренгуаре и офицере Фебе де Шатопере автор с иронией скажет: они «кончили трагически» — первый всего лишь вернется к драматургии, второй — женится. Заканчивается роман антитезой мелкого и трагического. Обычному браку Феба противопоставлен брак роковой, брак в смерти. Много лет спустя в склепе найдут ветхие останки — скелет Квазимодо, обнимающий скелет Эсмеральды. Когда их захотят разделить друг от друга, скелет Квазимодо станет прахом.

Итак, по закону трагедии «Собор Парижской Богоматери» должен завершиться и завершается катастрофой. Но в чем причина этой катастрофы?



Клод Фролло, Квазимодо и Эсмеральда — каждый из них, если воспользоваться словами Гюго, — «урок людям и в то же время человек, миф — с человеческим лицом, вылепленным с таким совершенством, что оно смотрит на вас и взгляд его — зеркало; притча, как будто толкающая вас локтем; символ, кричащий: „Берегись!“; идея, ставшая нервами, мускулами и плотью».

Время действия романа — кризис Средневековья, преддверие Возрождения. Слом эпох проходит через судьбы героев.

Есть связь между песней Эсмеральды и двумя пророчествами. Оба предсказания звучат в присутствии короля Людовика XI, большого любителя предсказаний. Первое произнесет Клод Фролло: «Вот это убьет то», то есть «книгопечатанье убьет зодчество». От этих слов по страницам романа расходятся расширяющиеся круги смысла. Клод Фролло мыслит как средневековый монах: он хочет, чтобы мысль, закованная в камень, была ведома только избранным, хранителям «тайны, предания, закона». Но страх его — не только перед печатным станком, это страх перед наступающим освобождением человечества: «То был вопль пророка, который уже слышит, как шумит и бурлит освобождающееся человечество, который провидит то время, когда разум по-

шатнет веру, свободная мысль свергнет с пьедестала религию...» Наступает время свободного творчества народа: «Прощайте, тайна, предание, закон! Да здравствует фантазия и каприз!»

Второе предсказание произносит в разговоре с королем Жак Копеноль, чулочник из Рента. Глядя на штурм собора Парижской Богоматери из окна Бастилии, он как будто провидит революцию 1789 года.

Не случайно Эсмеральда в течение всего романа сравнивается с Богоматерью. От нее исходит свет, придающий ее чертам «идеальную нежность, которую впоследствии уловил Рафаэль в мистическом слиянии девственности, материнства и божественности». Так автор метафорически подсказывает: божество Нового времени — свобода, в образе Эсмеральды — обещание будущей свободы.



Образ пробуждающегося народа воплощен в Квазимодо. Сцена, в которой Эсмеральда дает напиток страдающему у позорного столба Квазимодо, исполнена тайного значения: это томившийся в рабстве народ получает живительный глоток свободы. Если до встречи с Эсмеральдой горбун был как будто бы одним из каменных чудищ собора, не вполне человеком (в соответствии с латинским именем, ему данным, — Quasimodo, «почти», «как будто бы»), то, полюбив ее, он становится едва ли не сверхчеловеком. Судьба Квазимодо — залог того, что и народу предстоит стать творцом истории, Народом с большой буквы.

Но именно поэтому Средневековье губит их — Эсмеральду как саму свободу и Квазимодо, освободившегося из-под власти камня. Критик Сент-Бёв сетовал после выхода «Собора Парижской Богоматери»: «В мрачной развязке романа нет ничего умиротворяющего, ничто не возвышает здесь душу, не вселяет в нее надежду». Он не увидел в романе Гюго диалектики *рока* и *катарсиса*. Рок романа-трагедии — гибнущее и губящее Средневековье; катарсис — преодоление Средневековья, моральная победа над ним. Без этого прорыва в будущее, без обещания грядущей свободы пять актов на Гревской площади остались бы всего лишь «кровавой комедией». Будущее — воздух трагедии.

«Та самая духовная формация, — а именно романтическая, — которая с такой силой ощутила атмосферу *стилевого единства* прежних эпох, которая открыла Средневековье, Ренессанс... достигла органического понимания своеобразной атмосферы собственной эпохи во всех ее разнообразных формах. <...> Не меньше... на развитие современного реализма повлияла другая романтическая тенденция... *смешение стилей*; оно сделало возможным тот факт, что объектом серьезного художественного изображения стали персонажи всех сословий, взятые в их повседневной практической жизни...» (Э. Ауэрбах).



От романтического историзма, вживающегося в атмосферу былых эпох, передающего ее смешанным стилем, — прямой путь к реализму, стремящемуся изобразить действительность в ее полноте, постичь законы современного общества.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

Роман-трагедия: мистерия трагическая ирония рок	карнавал узнавание катарсис
Романтический историзм: гротеск смещение стилей	контраст стиль эпохи

?! Вопросы и задания

- В конце мая 1831 года А. С. Пушкин писал Е. М. Хитрово: «Ваше восхищение „Собором...“ вполне понятно. Во всем этом вымысле много изящества. Но, но... я не смею сказать всего, что об нем думаю». Как вы думаете, что стоит за этими «но...»? Что в романе могло вызвать негативные оценки Пушкина и почему?
- Найдите в тексте романа примеры антитезы, трагической иронии, гротеска.
- Сопоставьте Клода Фролло с Фаустом из народной книги и драмы Гёте (см. главу 5 четвертой книги и главу 4 седьмой книги). При ответе обратите внимание на 9-ю главу учебника для 8—9-го классов и 15-ю главу этого учебника.
- Вспомните роман В. Скотта «Квентин Дорвард» и главу 7 учебника для 8—9-го классов. Сравните образы Людовика XI в «Квентине Дорварде» и в «Соборе Парижской Богоматери».
- Сопоставьте имена Квазимодо и Феба. Насколько эти герои соответствуют своим именам? Есть ли в игре Гюго с именами признаки иронии и гротеска? Если есть, то какие?
- Какие качества Эсмеральды не совпадают с нравами эпохи, в которой она живет?

- Сравните характер Квзимодо до и после встречи с Эсмеральдой.
- Почему роман заканчивается трагически?

● Магическое зеркало реалистического романа

Французский реализм заявил о себе в год романтического триумфа — все в том же революционном 1830 году. Своим учителем романисты нового направления признавали вездесущего Вальтера Скотта: «нашим отцом» назвал его **Стендаль** в письме к **Бальзаку**; «Вальтер Скотт возвысил роман до степени философии истории», — соглашался Бальзак. Но, восхищаясь способностью «Шотландца» «воскрешать историю», они поставили перед собой другую задачу — показать живую современность в исторической перспективе, перенести принципы историзма в романы «на злобу дня».



Жизненные вехи **Стендаля** (настоящее имя — Анри Бейль, 1783–1842) совпадают со знаменательными историческими датами. После наполеоновского переворота (1799) перед ним открывается блестящая карьера чиновника, после свержения Наполеона (1814) он всего лишь частное лицо — светский остроумец и поклонник искусств («Я пал вместе с Наполеоном», — говорил Стендаль). После Июльской революции (1830) ему не удалось особенно отличиться на дипломатическом поприще, но все его писательские достижения относятся именно к этому периоду жизни.

Роман Стендаля **«Красное и черное»**, при отсутствии временной дистанции между автором и изображаемыми событиями, имеет подзаголовок, характерный для исторических сочинений, — «Хроника XIX века». Стендаль любил забегать вперед (так, он пророчески говорил, что читатели поймут его произведения где-то в 1880-х годах). И сам он как будто смотрит на свой «сегодняшний» день глазами будущего историка.

Вслед за просветителями Стендаль уподобил свой роман **зеркалу, проносимому по большой дороге**. (Кто до него употребил эту метафору? Вспомните 8-ю главу этого учебника.)

В руках Стендаля зеркало становится точнее и правдивее, чем у просветителей («Правда, горькая правда» — эти слова одного из деятелей Французской революции — Дантона взяты эпиграфом к роману «Красное и черное»). Оно гораздо полнее охватывает действительность — в ее «бесконечно разно-

образных, непредвиденных возможностях» (то «лазурь неба», то грязные лужи»). Но вот что важнее всего: это зеркало становится магическим, обнаруживает то, что прежде не замечали. Оно не просто отражает явления времени, но исследует их тайные причины и следствия. Согласно Стендалю, начала и концы истории — не только во внешних событиях, а и в малейших душевных движениях. Повернув зеркало романа к внутреннему миру человека, он показывает: давление истории определяет человеческую психологию, но и то, что зреет в душах людей, может изменить ход истории.

«Применить приемы математики к человеческому сердцу и положить эту мысль в основу творческого метода и языка чувств. В этом — все искусство» — так Стендаль формулировал свою задачу. И традиционная метафора меняет свой смысл: «зеркало романа» превращается в точнейший прибор.

Приглядимся к сюжету «Красного и черного»: в нем есть загадка. Поначалу кажется, что действие романа направлено по прямой. Главный герой, восемнадцатилетний сын плотника Жюльен Сорель из городка Верьер, мечтает о восхождении в высшие сферы общества, о славе и богатстве. Он наделен сильной волей, чрезвычайно честолюбив и отличается замечательными способностями — памятью, умом, воображением. И ему улыбается удача. В три прыжка юный честолюбец достигает немыслимых для бедного плебея высот: сначала он гувернер в доме господина де Реналь, мэра Верьера, затем семинарист в Безансоне и — о чудо! — уже секретарь виднейшего парижского сановника — маркиза де Ла-Моля. Но и этого мало. Жюльену покоряются женские сердца: в Верьере его полюбила жена мэра, госпожа де Реналь, в Париже — Матильда, дочь маркиза, одна из лучших невест Франции. Еще шаг — и он жених маркизы де Ла-Моль, блестящий гусарский офицер.

Но вдруг — обрыв, катастрофа... Маркиз, получив клеветническое письмо, продиктованное госпоже де Реналь ее духовником, отказывает Жюльену от дома. И вот то, что последовало за этим, самым неожиданным образом обманывает ожидания читателей, разрушает усвоенную ими сюжетную логику: герой романа сломя голову мчится в Верьер и выстрелом из пистолета ранит госпожу де Реналь. Жюльену вынесен смертный приговор, в последней главе его казнят.

Почему роман называется «Красное и черное»?

В названии романа тоже заключена загадка. Два этих цвета — что они значат? Прежде всего это цвета эпох. В период Революции и Империи бедный честолюбец выбрал бы красный мундир военного, сулящий ему не

только успех в обществе, но и место в истории. А в период Реставрации единственная для него возможность прорваться наверх — это надеть черную сутану священнослужителя. Вместе с тем «красное и черное» — это цвета рулетки. Заставив себя выбрать церковную карьеру, Жюльен как бы ставит на «черное» в жизненной рулетке. Но рулетка его судьбы вращается слишком быстро — по закону трагедии. В финале романа два цвета уже неразличимы для него: «красное» — это цвет крови, «черное» — это цвет траура.

Как объяснить безумный выстрел юноши? Душевыми противоречиями, вызванными самим ходом истории. Жюльен скрывает в своей душе две тайны — одну от других, другую даже от себя.

Первая тайна связана с одним портретом, который он хранит у себя под матрасом, с теми книгами, которые он втихомолку читает. Это портрет Наполеона, записки его секретаря «Мемориал Святой Елены» и книга военных распоряжений императора. События романа приурочены к последним годам

Реставрация — период в истории Франции (1815–1830), в течение которого власть находилась у восстановленной на престоле династии Бурбонов.

Реставрации: имя Наполеона под заголовком, у бедных и безродных юношей почти нет возможности для осуществления их честолюбивых мечтаний.

Но пример Наполеона — мелкого корсиканского дворянина, ставшего властелином полумира, слишком еще близок, слишком заразителен. Так, в одном из верьерских эпизодов, стоя на высоком утесе, Жюльен следит за высоким полетом ястреба и не может не думать одновременно об императоре и о самом себе: «Вот такая была судьба у Наполеона, может быть, и его ожидает такая же?» (*перевод С. Боброва и М. Богословской*). Но Жюльен знает, что в условиях Реставрации мысли о героизме и славе бесполезны и даже вредны для успеха: высокие чувства эпохой не востребованы.

Успех любой ценой — таков теперь девиз, таков практический вывод из всей наполеоновской эпопеи. Жюльен хорошо усваивает урок прагматического честолюбия: «Ну нет, не такой уж я дурак, — всяк за себя в этой пустыне эгоизма, именуемой жизнью».

Итак, с одной стороны, одержимость благородным пафосом, а с другой — «низкий» расчет. Сердце юноши подвижно высокими чувствами, но рассудок твердит: «...притворяйся, играй заученную роль». И внешнее поведение Жюльена отражает эту *внутреннюю борьбу*, он путается в мотивах, мечется между полюсами своей души.

Все не на своем месте, все перевернуто в этот «выродив-

шийся, скучный век». На это и сетует влюбленная в Жюльена Матильда де Ла-Моль, сравнивая его, готовящегося в монахи, со своим братом, блестящим офицером: «...В героические времена Франции... Жюльен был бы командиром эскадрона, а брат мой — юным благонравным священником с целомудрием в очах и вразумлением на устах». Отнюдь не в согласии со своим веком и сама Матильда, у которой, как и у Жюльена, есть своя тайна. Ей тоже приходится скрывать свое пристрастие к героике и сильным натурам, выражающееся в культе ее славного предка — казненно-го в эпоху религиозных войн Бонифаса де Ла-Моля.

Несовпадение эпохи и человеческого сознания приводит к парадоксальному сдвигу традиционных ценностей, *подмене понятий*. Лишенный славного воинского поприща, Жюльен вынужден совершать «подвиги» *наоборот* — на поприще Тартюфа и Дон Жуана. Роль лицемера менее всего подходит юноше; тем больших усилий она требует — героических усилий, направленных к низкой цели и приводящих к ничтожному результату. С величайшим трудом приспособляясь к роли Тартюфа, Жюльен спрашивает себя: «Человеческая воля может все преодолеть. <...> Но хватит ли ее на то, чтобы преодолеть такое отвращение?» И делает вывод: «...Адский труд... это ежеминутное лицемерие. Да оно затмит все подвиги Геркулеса!»

Немногом менее трудна для Жюльена роль Дон Жуана. Чтобы привыкнуть к ней, юноша мыслит о любви в терминах войны. Так, вернув себе любовь Матильды, он сравнивает «себя с полководцем, который наполовину выиграл крупное сражение», и обдумывает новые воинские маневры: «В сражении, которое сейчас готовится, ее дворянская гордость будет своего рода пригорком — военной позицией между мной и ею. Вот по нему-то и надо бить».

В этом сражении понятия «долг» и «чувство» как будто меняются местами. Движения, которые должны быть продиктованы чувством, совершаются по велению долга, ложно понято-го. Жюльен хочет взять руку госпожи де Реналь — вроде бы естественное желание для влюбленного. Но нет — для юноши это как будто воинский долг. Узвленная гордость плебея внушает ему: ты должен завоевать сердце знатной дамы, как Наполеон завоевывал города. Значит, «на войне как на войне» — если дама не отдернула руку, значит, враг отступил, и победителю нужно удержаться на завоеванных позициях или продолжить наступление.

Отношения с Матильдой еще сложнее. Она пишет любовное письмо Жюльену и вспоминает слова Наполеона после из-

вестия о капитуляции его войск при Бейлене: «Есть вещи, которые не пишут». Жюльен, получив это письмо и раздумывая, как ему поступить, все время поглядывает на бюст Ришелье. *Исторические ассоциации и аналогии* сопровождают каждый их шаг — в любви, переходящей в ненависть, в ненависти, переходящей в любовь. Значит ли это, что герои не способны любить? Нет, напротив. Самая заветная тайна Жюльена, в которой он не признается даже себе, заключена в его любящем сердце. Недаром он сетует на свою порывистость, недаром во многих случаях не может сдержать слез. Жюльен пытается и не может подавить в себе те свойства и стремления, что составляют основу его натуры, — чувствительность, душевную тонкость, страстное желание любить и быть любимым. По складу характера он гораздо дальше от своего кумира Наполеона, чем от героев «Вертера» Гёте и «Исповеди» Руссо — книг, отразивших поворот к искренности и сердечности на рубеже XVIII—XIX веков (см. 9-ю и 10-ю главы этого учебника).

Насилие «долга» всякий раз сменяется восстанием «чувства», вот чем объясняются постоянные переходы Жюльена из одного состояния в другое. В свою очередь, страстную и гордую Матильду тоже бросает из «холода» в «жар».

Сам Стендаль как-то посетовал, что действие в его романе развивается слишком быстро. Психологическая ситуация в одном эпизоде, на одной странице романа может измениться не один раз. Любимые связи писателя — «сразу», «в один миг», «мгновенно», «внезапно», «вдруг».

Рассчитывая и выверяя каждое свое действие, Жюльен не учитывает стихийности своей души. В одном месте романа о Жюльене сказано: «Теперь огонь, пылавший в его душе, вырвался наружу, как лава Везувия». Эта мета-

фора становится пророческой: в итоге герой Стендаля не выдержит давления кипящих страстей, страшного внутреннего напряжения и — сорвется. Эмоции, столь долго сдерживаемые, захлестнут его.

Но самое удивительное произойдет уже после роковых выстрелов. Перед смертью Жюльен наконец обретет смелость быть самим собой — чувствительным, искренним юношей. За это судьба подарит ему счастье краткого, но полного единения с той единственной, кого он по-настоящему любил, — госпожой де Реналь: «Она прижалась к Жюльену, обнимавшему ее колени. И они оба долго плакали молча. Никогда за всю свою жизнь Жюльен не переживал такой минуты».

В последних главах Жюльен действует по велению сердца и в своей последней речи на суде говорит то, что думает, — пусть и под страхом смертного приговора. Он больше не

играет по правилам этого общества, ничего не боится и никому не завидует. Так «*маленький человек*» становится «*естественным человеком*», и в этом — страшный вызов надуманному режиму Реставрации, грозное эхо недавней Революции и предвестие новой.

«Корни реалистического творчества Стендаля — в неудовольствии, вызванном посленаполеоновским миром, в ощущении, что мир этот ему чужд и что для него нет в нем места» (Э. Ауэрбах).

Около того же 1830 года Бальзак приступил к созданию своей многотомной «**Человеческой комедии**».

Если Стендаль направил свое магическое зеркало на человеческую душу, то Бальзак в своих семидесяти четырех романах стремился как можно более полно отразить внешний мир: две тысячи персонажей, обитающих в сотнях городов и селений, представляющих все сословия, группы, человеческие типы. Величие замысла подчеркивается переключкой названия с великой поэмой Данте: «Божественная комедия» вникала в тайны потустороннего — Неба и преисподней; «Человеческая комедия» берется раскрыть *тайны современной цивилизации*. Определение романа, данное философом Гегелем, более всего подходит к грандиозному циклу Бальзака — «*эпопея буржуазного мира*». Писатель проводит читателя по кругам современного ада — политика, промышленность, финансы, сельское хозяйство, семья...

Но какова роль нового Вергилия, проводника по аду, — современного писателя? На этот вопрос Бальзак отвечает в предисловии к «Человеческой комедии». В высшей степени характерно, что, говоря о своих предшественниках, Бальзак, наряду с Вальтером Скоттом, упоминает ученых-биологов — Бюффона и Жоффруа де Сент-Илера. Автор «Человеческой комедии» уподобляет общество природе, писателя — ученому, а художественные идеи — научным открытиям.



Оноре де Бальзак (1799–1850) — один из писателей-профессионалов нового типа. Работая по шестнадцать-семнадцать часов, Бальзак чувствовал себя «галерным рабом»: «Всегда одно и то же: ночь за ночью и все новые тома!» Несмотря на сказочные гонорары, ему все равно не удавалось расплатиться с кредиторами. Работа с перенапряжением всех сил подтачивала силы и в конце концов стала причиной его смерти. Зато никто лучше Бальзака не написал о власти денег в современном обществе.

Даже о себе Бальзак порой писал как ученый — выводя свою личность из условий времени и среды: «В моих пяти фунтах и двух дюймах содержатся все мыслимые контрасты и противоречия. <...> Сам же я пришел, наконец, к выводу, что я только инструмент, на котором играют обстоятельства».

Но общество неизмеримо сложнее, разнообразнее, чем природа, и — самое главное — оно исторически изменчиво. Поэтому писателю, изучающему и описывающему общество, «людей и материальное воплощение их мышления», мало быть ученым. Он должен стать историком и пророком в одном лице — чтобы разгадать тайные «принципы естества», «уловить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий».

Своего рода прологом к «Человеческой комедии» является одно из первых ее произведений — повесть «Гобсек» (1830). Она тоже начинается аналогией с животным миром, метафорами из области биологии. Представляя портрет главного героя, автор замечает: «Если тронуть ползущую по бумаге мокрицу, она мгновенно остановится и замрет; так же вот и этот человек во время разговора вдруг умолкал, выжидая, пока не стихнет шум проезжающего под окнами экипажа, так как не желал напрягать голос. <...> Он берег жизненную энергию, подавляя в себе все человеческие чувства». А описание его комнаты словно для того и дано, чтобы проиллюстрировать научную идею о соответствии организма и среды: «...Дом и его жилец были под стать друг другу — совсем как скала и прилепившаяся к ней устрица». Даже фамилия его — Гобсек — вызывает ассоциации с животной борьбой за существование. «Gobsek» по-французски значит «живоглот».

И внешность Гобсека, и его вещи — все говорит о том, что он принадлежит к определенному человеческому типу. Цвет лица метонимически указывает на род его занятий — ростовничество: «...желтоватая бледность напоминала цвет серебра, с которого слезла позолота». Маниакальное пристрастие к благородным металлам отражается в его облике: «...черты лица... казались отлитыми из бронзы» (*перевод Н. Немчиновой*); глядя на него, можно подумать, что и в груди у него — «слиток металла». А в жилище Гобсека ясно запечатлена определяющая черта его характера — скупость. Почти пустые, холодные, зловеще тихие комнаты с маленькими оконцами — кажется, что эти приметы воплощают слово «нет» — отсутствие и отрицание. Ростовщик, скупец — этим вроде бы все сказано; все остальное как будто должно быть очевидным — как повадки мокрицы или улитки для ученого-биолога. Но так ли это?

Первое впечатление обманчиво. Непривлекательная внешность старика, обыденная и скучная обстановка, окружающая его, скрывают в себе нечто большее, чем просто скупость. В характере ростовщика есть какая-то тайна.

«Люди принимают окраску той эпохи, которая их создала», — говорил Бальзак. Ростовщики в прежней литературе — от «скалыг» античной комедии до Гарпагона из мольеровского «Скупого» — были чаще всего жалкими и смешными. В ответ на прозрачный намек слуги («А у меня, сударь, сзади штаны разорвались, так что, извините за выражение, видна...») Гарпагон вместо жалованья дает ему совет: «Поворачивайся к гостям больше передом, а задом к стене». И зрители хохочут над нелепостью скупца. Почему же, смеясь над комедийными скупцами, мы не хотим смеяться над Гобсеком?

Дело в том, что наступила новая эпоха. Испокон веку, при всем огромном значении денег, финансовые операции и накопительство считались чем-то низким и недостойным, а то и вовсе греховным делом. Деньги долгое время еще не гарантировали ни власти, ни почета: их сила была ограничена — религией, сословными привилегиями, государственным регламентированием. А в XIX столетии, согласно Бальзаку, все изменилось: власть денег стала абсолютной и универсальной. Наступил *«денежный век»*. Французская революция выпустила демона коммерции из бутылки: весь мир с тех пор — рынок и биржа, все в мире имеет свою цену.

Вот в какую эпоху на первый план выходит Гобсек. Этот бедно одетый, живущий в скудной обстановке старик становится одним из тех, кто скрыто правит Парижем: «Таких, как я, в Париже человек десять; мы властители ваших судеб — тихонькие, никому не ведомые». Могущество этих десяти — в знании. Они постигли основу основ этого мира — мистическую силу денег, приводящую его в движение: «Золото — вот духовная сущность всего нынешнего общества». И это поднимает Гобсека и его собратьев над миром: они «духовники биржи», «трибунал священной инквизиции», взвешивающий «наследства и корыстные интересы всего Парижа».

Почему в жилище Гобсека так мало вещей — только самое необходимое, как в монашеской келье? Чтобы ничто не отвлекало его от истового служения единственному богу современного мира — денежному идолу. Почему он лишний раз не хочет платить за обед? Потому что тратить — это участь непосвященных, а жрецам нового бога надлежит копить. Почему скрывает свое состояние? Потому что денежные операции по-

добны священным обрядам — и их надо хранить в секрете. Он слишком чтит деньги, чтобы сделать их орудием своих страстей. Мудрец денежного века, он скорее сам готов стать их орудием. Гобсек чувствует себя *сверхчеловеком*, исполнителем велений денежного рока: «Я люблю пачкать грязными башмаками ковры у богатых людей, — не из мелкого тщеславия, а чтобы дать почувствовать когтистую лапу Неотвратимости».

Гобсек сравнивает свою проницательность с божественным всеведением: «У меня взор, как у Господа Бога: я читаю в сердцах». И вот его глазами — по контрасту с его собственным убогим жилищем — показаны блестящие покои и наряды графини Анастазии де Ресто. За покровом внешней красоты Гобсек видит цифры — годовой расход, долги, векселя. А цифры для него — точно шифр, по которому он безошибочно предсказывает судьбы, разгадывает подноготную человеческих отношений.

Но цифры говорят ему не только о превратностях частных судеб, но и о законах целого. То, что Гобсек видит в графском доме, есть частный случай общего закона: в денежный век общество живет в состоянии постоянной войны — всех против всех. Жажда любви и стремление к счастью — приманка, на которую одни хищники ловят других. Анастазии находится во власти красавца Максима де Трая, этого пирата большого света. На его лице Гобсек читает «всю будущность графини»: «Этот... холодный, бездушный игрок разорится сам, разорит ее, разорит ее мужа, разорит детей, промотав их наследство, да и в других салонах учинит разгром почище, чем артиллерийская батарея в неприятельских войсках». Но, став жертвой Максима, графиня де Ресто сама приносит в жертву мужа и отца: первый обманут, второй разорен, оба умирают от горя. Готова она пожертвовать и будущностью старшего сына — ради того, чтобы сохранить наследство для младших.

Для достижения своей цели она не останавливается ни перед чем — лишь бы не дать умирающему графу распорядиться наследством по своей воле. В конце концов она идет на преступление, уничтожив завещание мужа. Но тут-то ее и поджидает самый крупный хищник — Гобсек: преступление Анастазии дает ему юридические права на все оставшееся от графа имущество. Хищники пожирают друг друга, выживает сильнейший.

В этом коренится основной парадокс денежного века. Стравливая людей, заставляя их отчаянно бороться за свои эгоистические интересы, деньги выявляют в них великие таланты, порождают небывалые страсти, освобождают энергию огромной силы. Так, Максим де Трай — злодей, но великолепно

ный злодей. Графиня — трагически противоречивая женщина: в любви к Максиму и младшим детям она проявляет чудеса храбрости и самопожертвования, в интригах — чудеса хитрости и коварства. А в личности Гобсека и вовсе есть что-то сверхъестественное: он «фантастическая фигура, олицетворение власти золота».

В. Р. Гриб о «**магическом зеркале**» Бальзака:

«Даже при беглом чтении „Человеческой комедии“ возникает странное... чувство Гулливера, попавшего в страну великанов. Пропорции те же, но масштабы гигантски увеличились. Перо Бальзака словно волшебная палочка — к чему бы оно ни прикоснулось, все становится колоссальным: люди, страсти, события, во всем начинает klokотать могучая жизненность. В героях Бальзака бьет через край избыток сил. Их желания безмерны, их страсти вулканичны, их радости и печали убийственны, они действуют как одержимые, живут как в лихорадке... доходят до последнего во всем: в нивности и благородстве, в подвигах и преступлениях».

И все же золото — ложное божество, обманывающее тех, кто ему служит. Не только ужас, но и ирония денежного века проявилась в судьбе Гобсека. Он познал все тайны Парижа, но не смог понять самого себя. Почти отказавшись от потребления, сведя траты к минимуму, он стремился обрести высшую свободу, а оказался в рабстве у золота. Выдающийся ум, он в погоне за все новым и новым барышом потерял простую способность здраво мыслить и разумно поступать.

Финал повести составляет антитезу ее началу. Чем ближе смерть Гобсека, тем больше заполняются его комнаты, прежде бывшие пустыми. Заполняются — гниющими продуктами, грудой самых разнообразных вещей. А золото он прячет в золе камина. И этот смрадный хаос товаров есть не просто следствие одичания Гобсека, впавшего в бред скупости. Свалка изъятых из жизни вещей есть символ, предупреждающий: власть денег, расширившаяся до предела, может стать безумной, потерять живую связь с товарными отношениями, трудом и потреблением. Комната Гобсека — тупик буржуазной эпохи.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- *Реалистический роман:*
«эпопея буржуазного мира»
научность
историзм

тайны общества и человека
жизнеподобие
психологизм

● Герой реалистического романа:

«маленький человек»

социальная роль

тип

«естественный человек»

стихийность души

сверхчеловек

Проверка памяти

Персонажи: Жюльен Сорель, госпожа де Реналь, Матильда де Ла-Моль, Гобсек, Анастази де Ресто, Максим де Трай

Образы мировой литературы: Тартюф, Дон Жуан, Шейлок, Гарпагон

Формулы: «правда, горькая правда», «зеркало, проносимое по большой дороге», «применить приемы математики к человеческому сердцу», «инструмент, на котором играют обстоятельства»

?! **Вопросы и задания**

- Каков смысл названия стендалевского романа «Красное и черное»? С какой из предложенных версий вы согласны? Может быть, у вас есть своя версия?
- Почему Жюльен Сорель выстрелил в госпожу де Реналь?
- В чем Жюльен и госпожа де Реналь видят свой долг? Почему именно в этом?
- Сравните героев психологических романов — Жюльена Сореля и лермонтовского Печорина. В чем их основные различия?
- В чем сила и слабость Гобсека?
- Сравните Гобсека и гоголевского Плюшкина. В чем их сходство и различия?
- Сравните Гобсека и Жида из «Скупого рыцаря» А.С. Пушкина. Как различие в их характерах освещает различие эпох?
- Сравните Гобсека и Барона из «Скупого рыцаря». В чем их сходство? Чем это сходство объясняется (с точки зрения историка)?

Что прочитать?

Ауэрбах Э. В особняке де Ла-Молей / Мимесис. — М., 1976.

Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе. — М., 1956.

Гинзбург Л. О психологической прозе. — М., 1999. — С. 251—256.

Берковский Н. Статьи и лекции по зарубежной литературе. — М., 2002. — С. 245—269.

Эпштейн М. Поэтика дисгармонии (Стендаль и Бальзак) // Эпштейн М. Парадоксы новизны. — М., 1988.

Цвейг С. Бальзак. — М., 1961.

● Викторианский роман

Ключевым моментом европейской истории в XIX веке стали сороковые годы. Англия не была исключением. Не успели решить старые проблемы, как подоспели новые. Старые были связаны с необходимостью приблизить к современности политическую систему. Англия казалась всей Европе страной, пошедшей далее всех по пути создания современного государства и демократии (см. главу *Просвещение*, разд. *Английское начало*). Однако многое оставалось неизменным со времен Средневековья, например «гнилые местечки».

Новые проблемы английской жизни носили остро экономический характер. Жизнь была дорога, а заработки у рабочих низки. Денег не хватало на хлеб, вздорожавший еще во времена наполеоновской блокады Англии. После отмены блокады землевладельцы добились ограничения на ввоз продовольствия. Вплоть до 1846 года шла борьба за свободу торговли, но и когда закон о ней был принят, невозможно было погасить волну рабочего протеста, принявшего форму *чартизма*.

Чартизм фактически потерпел поражение одновременно с тем, как в июне 1848 года было подавлено восстание рабочих в Париже. Европа была потрясена случившимся и сделала из него выводы. Именно в этот момент разошлись политические пути Западной Европы и России.

Целую эпоху в Англии называли по имени **королевы Виктории** (1837—1901), хотя создаваемый в те годы роман с таким же успехом можно было бы считать антивикторианским. Литературе было тесно в строгом сюжете английского джентльмена и в узких пределах чопорной благопристойности, с точки зрения которой все естественное казалось неприличным.

«Гнилыми местечками» называли те населенные пункты, которые в незапамятные времена получили право быть представленными в парламенте. С тех пор они могли прийти в упадок, практически перестать существовать, но представительства не теряли, в то время как его были лишены большие промышленные центры, возникшие за последние десятилетия. «Гнилые местечки» стали символом политической устарелости. Они были упразднены парламентской реформой в 1832 году.

ЧАРТИЗМ (от англ. *charter* — хартия, грамота) — движение ремесленников и рабочих за свои права в 1830—1850-х годах. У чартистов была своя политическая организация, программа, вплоть до установления республики. Они проводили невиданные по своему размаху демонстрации протеста и были готовы к вооруженному сопротивлению.

Известный английский историк культуры Исайя Берлин писал в статье **«Россия и 1848»** (приуроченной к столетию тех событий), что с этого момента произошел разрыв между Европой, где возобладал умеренный **либерализм**, и Россией, где политические радикалы с презрением отвергли трусливую «мещанскую» Европу и пошли «другим путем», ведущим прямым в 1917 год.

Либеральная идея будет обоснована в Англии знаменитым политэкономом **Джоном Стюартом Миллем** в «Эссе о свободе» (1859). Милль не отменил философию «железного века». Он также был *утилитаристом* (от лат. *utilitas* — польза), верившим в то, что деятельность человека подчинена прежде всего принципу пользы (то есть рыночной экономики), но он расширил ее понимание.

Полезно не только то, что приносит деньги, но полезно то, что способно сделать человека счастливым. Человек не будет счастлив, если ему не дана свобода самовыражения. Для Милля либерализм означал свободу слова, мнения, возможность проявить и удовлетворить свои самые разнообразные способности. Из этого вытекают и некоторые вполне практические вещи: свобода торговать хлебом, предоставленная одним, должна быть ограничена правом других — не умирать от голода.

Еще до того, как Милль сделал поправки к утилитаризму, эту философию отвергли романисты, и прежде других — *Чарлз Диккенс*.

Повторение пройденного. О **Чарлзе Диккенсе** (1812—1870), о его романе «Приключения Оливера Твиста» (1837—1839) перечитайте раздел «Таинственная реальность: Диккенс» в учебнике для 5—7-го классов.

Диккенс принадлежал к тому поколению, которое родилось в век дилижансов и карет, но, едва достигнув взрослого возраста, привыкло передвигаться по железной дороге. Может быть, поэтому в своем первом романе о приключениях мистера Пиквика Диккенс с таким ностальгическим чувством изобразил старого мистера Уэллера (его сын Сэм — слуга Пиквика), честного старого кучера с сизым носом. А через десять лет в романе «Домби и сын» (1846—1848) поезд, подобно огнедышащему чудовищу, ворвется на страницы романа, и под его колесами погибнет главный злодей мистер Каркер.

Так с каким же чувством вглядывается писатель в «железный век»: ожидает от него новых бед или долгожданного восстановления справедливости и прогресса?

Поезд становится символом «железного века». В 1825 году начинается перевозка пассажиров, а вскоре была открыта линия между портовым Ливерпулем и промышленным Манчесте-

ром. Последовавшие три десятилетия — время железнодорожного бума, принесшего огромные деньги, неузнаваемо изменившего лицо Англии и небывало сократившего расстояния. О железных дорогах — речь повсюду, даже в душеспасительных гимнах и слоганах: «Жить во спасение души, / Чтоб поезд не ушел, — спеши».

На судьбе романа железная дорога сказалась прежде всего. Бойким местом книжной торговли становятся привокзальные киоски. В них (как и сегодня) покупали что-нибудь почитать в дорогу. Толстый роман с собой не возьмешь или, если он толстый, его печатают серийно — отдельными выпусками, пенни за штуку. Ясно, что теперь, когда следующий выпуск то ли попадется, то ли нет, а каждый в отдельности — способ скоротать время, иным становится и сама книга, и ее потребитель.

Все уже существовавшие жанры романа приспосабливаются к новой ситуации. Готический роман порождает роман ужасов, ньюгетский роман (по названию лондонской тюрьмы) — родоначальник литературы о преступлении, романтические герои и сюжеты идут нарасхват для создания разного рода мелодраматического любовного чтива.

Все это так, но нужно помнить и о другом: настоящая литература также принимает вызов новой реальности. Диккенс удачно конкурирует с поставщиками массовой литературы. Его романы продаются в тех же киосках. То, что они печатаются отдельными выпусками, дает писателям новую возможность для литературной полемики. Именно так происходит в 1846—1848 годах, когда параллельно с романом Диккенса о мистере Домби выходит в свет «Ярмарка тщеславия. Роман без героя» Уильяма Теккерея.

Подзаголовок в «Ярмарке тщеславия» — пародийный вызов. Разве в романе всегда, с рыцарских времен до со-

Может быть, именно здесь, в первых привокзальных киосках, рождается будущая **массовая литература**, то самое «чтиво». Она пишется для того, чтобы развлечь, но (в отличие от классической формулы Горация) не для того, чтобы преподать урок. Она равнодушна к художественному качеству. Единственный критерий ее успеха — количество проданных экземпляров.



Уильям Мейкпис Теккерей (1811—1863) — один из выдающихся английских сатириков, извечный соперник Диккенса. Если Диккенс обладал даром самое низкое и жестокое возвышать любовью и состраданием, Теккерей, как никто, умел снижать любые претензии, видеть насквозь обман и притворство. Диккенс персонифицировал зло, придавая ему человеческий облик. Теккерей хотел показать, как отношения, созданные людьми, начинают властвовать над ними, превращать их в бездушных марионеток.

временности, герой не был центром читательского интереса? А Теккерей собирается от него отказаться, более того, он вводит в свое повествование разнообразных персонажей, каждый из которых мог бы претендовать на роль героя.

Сюжет начинается вполне традиционно для просветительского «романа воспитания». Две девушки: Ребекка Шарп и Эмилия Седли — покидают пансион мисс Пинкертон. Каждой получен обязательный дар — словарь доктора Джонсона. Этот словарь — критерий вкуса, разума, знания, то есть всего, что заключено в понятии «классическое образование». Ребекке, дочери художника, воспитанной в этом привилегированном заведении из милости, дар достался контрабандой. Но как только лошади тронулись, «мисс Шарп высунула из кареты свое бледное лицо и швырнула книгу в ворота». Так она разделалась со школьной премудростью и уроками морали. Ее путь в жизни — всего добиться самой, двигаться вперед, не заботясь о том, какими будут средства.

Ее подруга Эмилия ей противоположна. Это миловидная, благовоспитанная девица из богатой купеческой семьи. Казалось бы, традиционная расстановка сил: аморальная авантюристка и воплощение общественной добродетели. Вальтер Скотт обязательно бы сделал Эмилию героиней, но Теккерей неоднократно пародировал Скотта, прежде всего его неперенное желание найти нравственный идеал, и в образе Эмилии он продолжил эту линию.

Не забывайте, Теккерей пишет роман «без героя». И Эмилия в нем «беспечная маленькая тиранка», полюбившая пустого фанфарона и не заметившая преданного Доббина, который должен будет признать, что потратил достаточную часть жизни на пустую игру. Их соединение в конце романа, спустя десятилетия, станет слабым подбодом счастливого финала.

Образ Доббина — это лишь один из полемических выпадов Теккерей в сторону Диккенса, у которого Доббин обязательно стал бы героем. Право на это было обеспечено его искренней человечностью, самоотверженностью. К тому же он тот самый любимый Диккенсом маленький человек, не гонящийся за большим успехом.

У Теккерей он комичен и в своей жертвенной доброте, и в готовности довольствоваться малым. Разве таким должен быть герой?

Диккенс боится успеха, боится развращающей силы богатства, так что у него порой, разоряясь, человек обретает самого себя. Нечто подобное происходит с мистером Домби. В параллель ему Теккерей создает образ старого Седли, отца Эмилии. У разоренного Седли характер отнюдь не улучшается. Если он к чему и стремится, то к возрождению своего финансового могущества, которого добивается с маниакальной настойчивостью

конченного человека. В унижении его жена и он становятся не лучше, а хуже, чем они были в славе и блеске. Богатство и бедность связаны единым законом, а общество, где они диктуют свой закон, с точки зрения писателя, не может быть нравственным.

Качества, которые Теккерей хочет видеть в герое, — это деятельный и острый ум, сила характера. Ими наделена Ребекка. Теккерей не скрывает, что если кто-нибудь в романе и вызывает его восхищение, то это именно она. Ребекка Шарп — лучшая актриса этого кукольного спектакля.

Ребекка, если и не становится героиней, то все же как личность, безусловно, значительнее, сильнее остальных. За жизнь, прожитую в обмане и погоне за успехом, она будет наказана одиночеством и изгнанием из приличного общества. Что же мы, читатели, должны почувствовать при подведении окончательного нравственного итога? Может быть, мы должны воспринимать конец как счастливый, заключающий в себе заслуженное наказание Ребекке, хотя не уничтоженной, но низвергнутой с тех высот, на которые она успели взойти? Или мы почувствуем сожаление от того, что кара не была достаточно суровой? Пожалуй, сожаление, но повод для него иной — судьба Ребекки, которой было так много дано природой и в которой так много погибло.

Самим названием романа Теккерей напоминает, что современное человечество погрязло в суетном и забыло сверять свои действия со шкалой нравственных ценностей.

О нравственной оценке Теккерей напоминает ненавязчиво. Он выступает как сатирик и историк. «Ярмарка тщеславия» — роман исторический, начинающийся так: «Однажды ясным июньским днем, когда еще нынешний век был зеленым юнцом...» Внимательному читателю не составит труда — по разного рода мелким подробностям — восстановить точный год — 1813-й.

Действие сюжета будет развернуто почти до того момента, когда Теккерей приступил к созданию романа в середине 1840-х годов. Тридцать лет английской и европейской истории, которые так сильно изменили общество и человека, в которые совершился переход от романтических подвигов к веку «угля и железа». Эти изменения и интересуют

Теккерей выбирает для себя **маску кукольника**, представляя все происходящее марионеточным театром, где каждый гоняется за призраком своей мечты, движимый тщеславием.

Название **«Ярмарка тщеславия»** (Vanity Fair) заимствовано Теккереем у пуританского проповедника XVII века — Джона Беньяна из его аллегорического повествования «Путь паломника». Еще в первой половине XIX века эта история, рассказывающая о том, как некий христианин осознал неправедность своей жизни и устремился искать путь к Богу, по своей популярности уступала в Англии только Библии. На русский язык название переведено не точно: Vanity в данном случае — это не тщеславие (один из пороков), а вся житейская суета, образ которой восходит к выражению в библейской книге Экклезиаста: «Суета сует: все суета».

Теккерей заинтересовала не битва, а пейзаж после битвы: «Мрак опустился на поле сражения и на город. Эмилия молилась за Джорджа, а он лежал ничком — мертвый, с простреленным сердцем».



Сестер Бронте было трое: Шарлотта, Эмилия и Анна. Особенно прославились **Шарлотта** (1816–1853) своим романом «Джен Эйр» и **Эмилия** (1818–1848) — романом «Грозовой перевал».

Общепризнано, что викторианские романисты уступают своим французским или русским современникам в изображении **диалектики души** с ее тончайшими движениями. Они в меньшей мере психологи-аналитики, что восполняют умением почувствовать человека непосредственно, с чувственной достоверностью, переданной **метафорой**.

сатирического историка, а не великие сражения и не герои.

Действие романа началось в момент между Бородинской битвой и битвой при Ватерлоо, в которой Наполеон будет разбит и в которой погибнет юный муж Эмилии. Но само великое сражение Теккерей оставляет за кадром.

Тот героизм, в который Джордж любил поиграть при жизни, являя лицо комическое, осветил его образ в последнее мгновение. Теккерей умел не только пародировать, но и уходить от пародии, когда за осмеянной маской вдруг мелькало человеческое лицо.

Умение почувствовать и передать силу искренней человечности, вопреки унижениям на жизненном пути или собственному тщеславию, — это составляет непреходящую силу английского классического романа. И здесь нужно назвать имена не только Диккенса и Теккерей, но и целого ряда других писателей, их современников и современниц, например **сестер Бронте**.

Роман «Джен Эйр» (1848) стал классикой английского *викторианского* романа. С самого начала это роман с настроением, с атмосферой. Серый промозглый день, который кажется еще холоднее для сироты Джен. Детство на правах бедной родственницы в семействе Ридов, затем беспросветные годы в благотворительной школе в Ловуде. За все это время Джен по пальцам могла бы перечесать мгновения, когда ей перепала частица тепла и доброты. Они для нее недостижимы, как камин в Ловуде, на который избывшие малыши взирают из-за спин

старших воспитанниц, как очаг в доме Риверсов, притягивающий отчаявшуюся, бездомную Джен, еще не ведающую, что она пришла к родному порогу.

Добрый человек входит в комнату, и там становится светлее; входит злой или черствый человек, и температура падает, как при каждом появлении «ледяного джентльмена» мистера Домби у Дик-

кенса. В «Джен Эйр» ловудский священник Брокльхерст — той же ледяной породы. Но, с другой стороны, и горение чувств может быть губительным. Пожар страстей мистера Рочестера, от которого из-под венца бежит Джен, перекидывается на его замок, представляя собой реализованную метафору.

Что такое реализованная метафора? С какими ее примерами нам раньше приходилось сталкиваться?

Такого рода внешний, театрализованный показ чувств производит сильное впечатление. Не здесь ли одна из причин неумирающей популярности викторианского романа? Но у этого приема — свои издержки: когда каждому переживанию сопутствует внешний жест, когда каждое душевное потрясение должно быть отмечено мгновенной бледностью или скрежетом зубов, это влечет к преувеличениям, которые мы называем мелодраматическими.

Нельзя сказать, что стиль Шарлотты Бронте вовсе лишен подобных преувеличений. Но не случайно она посвятила роман У. Теккерею. Его манере присуща изобразительная точность портретного рисунка, без диккенсовских метафорических и эмоциональных преувеличений, лишь чуть тронутого всевидящей иронией. Такой взгляд на людей близок Шарлотте Бронте, чья героиня любит наблюдать людей и многое за ними подмечает.

Джен Эйр внешне как будто списана с Ребекки Шарп — еще одна зеленоглазая (хотя без красоты Ребекки) гувернантка, путившаяся в погоню за счастьем. Внешние черты сходства напоминают о главном — о различии. В Ребекке и обаяние, и достоинства, и пороки — все внешнее, бросающееся в глаза. В Джен — все искреннее, настоящее, ускользающее от равнодушного взгляда. В ней нет сентиментальных добродетелей: чувствительности, смирения, как нет и викторианской нетерпимости ко всему живому и естественному. Эта точка зрения в романе представлена родственником Джен — Сент-Джоном Риверсом, который одержим одной страстью — торжествовать над любыми страстями в себе и в других. Джен откажется следовать за ним, даже если его путь — это путь истинной веры.

Джен будет вознаграждена любовью и своим домом. Вернее, маленьким домиком, в котором поселился почти ослепший во время пожара, уничтожившего его замок и его роковую тайну, мистер Рочестер.

Ребекка Шарп считала, что и она могла бы жить добродетельно, имея она пять тысяч фунтов. Это именно та сумма (едва ли случайно!), которую оставляет себе Джен Эйр, добро-

вольно разделив доставшееся ей наследство со своими родственниками. Деньги — необходимое условие благополучия, но не истинной добродетели и не подлинного счастья. Джен получает богатство лишь после того, как она доказала, что и в бедности умеет выбрать верный путь и не сойти с него.

«Железный век» диктует свои законы, но романисты-викторианцы уверены в том, что человечность не должна быть принесена им в жертву. У человека есть сила, чтобы нравственно выстоять. Сила, которую неожиданно обнаруживают не герои, а очень простые, как будто бы слабые и уязвимые люди. Это сила естественной человечности, без которой никто не может считать себя победителем, потому что никто не может быть счастлив.

Проверка памяти

Понятия: чартизм, «гнилые местечки», либерализм, викторианский роман, массовая литература

Даты: 1813, 1814, 1825, 1832, 1837, 1846, 1848

Персонажи: Ребекка, Эмилия, Доббин, Седли, Джен, Сент-Джон, Рочестер

?! Вопросы и задания

- Почему викторианский роман можно с таким же успехом назвать антивикторианским?
- Как меняющиеся условия социальной жизни сказались на английском романе?
- В чем состоит спор Теккерея с Диккенсом?
- Что означает название романа «Ярмарка тщеславия» и почему русский перевод не вполне точен?
- Какие типы романа пародирует Теккерей? Почему он называет свой роман «романом без героя» и избирает для повествователя маску кукольника?
- Как метафора и ирония присутствуют в романе? У каких авторов они сказываются в большей или в меньшей степени?
- Почему Шарлотта Бронте посвятила свой роман Теккерей?

Темы для докладов и сочинений

Викторианский или антивикторианский роман?

Диккенс и Теккерей

Теккерей и Шарлотта Бронте

ЦИВИЛИЗАЦИЯ ПЕРЕД ЛИЦОМ ПРИРОДЫ

- Простак у себя дома
- Символизм: Бодлер и Верлен
- Шарль Бодлер. Стихотворения
- Поль Верлен. Стихотворения
- Эстетизм: Уайльд
- На рубеже двух веков

К 1860-м годам основные европейские романы, оставшиеся в памяти как образцы критического реализма, были уже написаны. Их авторы мыслили себя историками или даже секретарями современности, протоколирующими ее события. Во второй половине XIX века метафора авторства претерпела изменения: писатель все чаще уподобляет себя *ученому-естествоиспытателю*.

Причину этому можно обнаружить в успехах, которые делают естественные науки, приближая современников к тому, что казалось разгадкой жизни и возникновения человека. В 1859 году **Чарлз Дарвин** публикует «Происхождение видов путем естественного отбора». Почти сразу же идеи ученого были применены к объяснению человеческого общества и его законов. В литературе такого рода применение получило название *натурализма*.

Наследственность выступает с неотвратимостью судьбы, еще до рождения человека предопределяющей черты его характера. Среда, напротив, диктует изменчивость, по мере того как человек приспособляется к новым условиям общественной и бытовой жизни. В литературе приложением такого рода теории стало распространившееся **бытописание** и усиленное внимание к **биологической стороне** человеческого существования.

Об отношении человека к природе литература второй половины XIX века задумывается все настойчивее. Формируются новые надежды и страхи. Суть надежд сводится к тому, что чело-

Основным теоретиком и наиболее известным практиком **натурализма** стал французский писатель **Эмиль Золя** (1840–1902). По аналогии с миром живой природы Золя считает два фактора важнейшими в формировании человеческого характера: **среду и наследственность**.

век в союзе с природой сумеет исправить пороки цивилизации, созданной самонадеянным разумом.

Страхи прежде всего связаны с **отчуждением человека от природы**. Не был ли ее язык забыт настолько, что лишь туманные символы смутно напоминают нам о каких-то тайнах? Эти тайны не только окружают человека извне, но и скрываются в его собственной природе, где, как все отчетливее начинают убеждаться, царит не разум, а **темные инстинкты**.

В связи с какими произведениями и каким жанром нам уже приходилось говорить о пугающей человека раздвоенности его «я», о невидимом двойнике, таящемся в глубине человеческой души?

Подсказка: см. главы *Страшные тайны научной фантастики* в учебнике для 8—9-го классов.

По мере того как столетие близится к своему завершению, в европейской культуре нарастает *ощущение «конца века»*, сопутствующего ему психологического кризиса и истощенности прежних ценностей.

● Простаки у себя дома

В 1869 году популярный американский журналист и фельетонист **Марк Твен** отправился путешествовать по Европе.

Прославленные книги о **Томе Сойере** и **Геке Финне** будут написаны Марком Твеном позже, а мы уже говорили о них в учебнике для 8—9-го классов.

Результатом путевых впечатлений стала книга «Простаки за границей». Простакими, то есть людьми неотесанными и простодушными, с грубоватыми манерами и недостаточным образованием, казались американцы жителям Старого

Света. Ну что ж, Марк Твен согласен выступить в предложенной ему роли простака и с лукавым простодушием взглянуть на древние камни европейских столиц. Американец уже ощущал себя человеком не худшей, но другой культуры. *Культуры*, которая, быть может, не так *цивилизованна*, как европейская, но зато она ближе к *природе*, к простой, нормальной жизни.

А кто такие североамериканцы? Ведь в прошлом это тоже европейцы, на рубеже XVI—XVII веков решившиеся покинуть родные страны: Англию, Голландию, Францию, чтобы попытать счастья на новом месте. Эти выходцы из разных стран и составили костяк американской нации.

Идея создания нового, более свободного и справедливого общества родилась очень рано. Из Англии в Америку в XVII веке уезжали в первую очередь те, кто исповедовали протестант-

скую веру. Они уезжали потому, что их подвергали гонениям, а также в надежде обрести на новом месте землю обетованную, где во всей своей первозданной чистоте утвердится истинная вера.

В 1620 году к восточному побережью Америки пришвартовался корабль «Майский цветок». На его борту прибыли *отцы-пилигримы*, основатели Новой Англии. Жители первых поселений были людьми суровыми и трудолюбивыми. О своей жизни они оставили немало записок, но еще больше они нуждались в книгах душеспасительных и назидательных.

Однако уже во второй половине XVIII века просвещение докатилось и до Америки, смягчив нравы и открыв возможность для светской литературы. Американский мир начинает быстро меняться. Особенно быстро после создания в 1776 году независимого от Англии государства Соединенные Штаты Америки. В Европе говорили о свободе и демократии. В Америке этот идеал осуществили. Так тогда думали многие.

Быстрота свершившихся перемен поразила и самих американцев. Новый мир, как во сне, вдруг открылся перед ними. Или, наоборот, они заснули, а проснулись уже в каком-то другом времени. Именно такой сказочный сюжет избрал для своего знаменитого рассказа «Рип ван Винкль» (1819) **Вашингтон Ирвинг**, прозаик, который имеет право считаться первым писателем американской литературы. Имя же его героя стало нарицательным для самосознания американцев на заре создания ими своей истории.

Добродушный и мечтательный, Рип чужд полезной деловитости. Когда сварливая жена уж слишком допекает его, он берет ружье, собаку и отправляется в горы. Однажды застигнутый сумерками, Рип увидел старика, одетого в старинную голландскую одежду, с трудом несущего бочонок водки. Старик нуждался в помощи, и Рип по своей доброте не мог отказать.

Цивилизация и культура в отношении к природе

Сейчас, когда мы приближаемся к завершению разговора о судьбах мировой литературы, есть повод вспомнить, с чего мы этот разговор начинали в учебнике для 5–7-го классов. Первая часть, озаглавленная «Путешествие к истокам культуры», открывалась вопросом: чем цивилизация отличается от культуры? Ответ был столь кратким, что есть смысл повторить его целиком: «Цивилизация противопоставляет народы по уровню их прогресса. Культура сближает, поскольку признает народы равноправными в их различии».

Понятия «цивилизация» и «культура» родственны, так как обозначают «вторую природу», ту среду обитания, которую человек создал для себя. Но эти понятия различно оценивают смысл человеческой деятельности в отношении первоначальной природы. Когда говорят о **цивилизации**, то подразумевают, что человек с его разумом, наукой и техническими достижениями **восторжествовал над природой**. Говоря о **культуре**, верят, что человек, развивая свои нравственные и духовные возможности, сохранил способность **не нарушать природной гармонии** и оставаться внутри ее.

Публицист Жан де Кревкёр, задавая себе вопрос: **«Кто же такой американец?»**, так отвечал на него: «Я знал семью, глава которой был англичанин, его жена – голландка, сын женат на француженке и четыре внука – на женщинах других национальностей. Американец – это тот, кто, оставив за собой все старые традиции и предрассудки, воспринял новый образ жизни, новый политический строй, новое положение в обществе» (1782).

Рип ван Винкль — потомок голландских поселенцев, живущий в маленькой деревушке на берегу великой реки — Гудзона. В ее устье расположен Нью-Йорк, о котором все знают, но мало кто помнит, что некогда это было голландское поселение Новый Амстердам. Об этом забыли уже во времена Ирвинга, что заставило его написать хронику «История Нью-Йорка» (1809), повествующую о старине с пародийной торжественностью и добрым юмором. Рип — потомок тех самых голландцев, уже утративших величие и даже забывших о нем.

Путь вел в закрытую лошину, где взору Рипа предстало немало столь же старомодно одетых людей. Они играли в кегли, но вид их был сумрачно-сосредоточен. Никто не проронил ни слова. Не теряя времени, Рип тайком начинает прикладываться к принесенному бочонку и засыпает. Наутро он обнаружил себя в полном одиночестве. Ни сумрачных людей, ни его собственной собаки, ни даже ружья, вместо которого лежал какой-то сгнивший кремневый мушкет.

Побаиваясь гнева жены, Рип отправился к себе домой. По пути он удивлялся тому, что не встретил ни одного знакомого лица, а встречные дивились его одежде и неизвестно откуда взявшейся длинной седой бороде.

Загадка разрешилась: Рип проспал не одну ночь, а двадцать лет. Он проснулся в другой стране — в Соединенных Штатах Америки: «Изменился, казалось, самый характер людей. Вместо былой невозмутимости и сонного спокойствия во всем проступали деловитость, напористость, суетливость». Таковы черты нового человека и новой действительности, выясняя отношения с которой и рождается американская литература.

В первой половине XIX века граница между природой и цивилизацией в Новом Свете обозначена, как нигде, наглядно. По одну ее сторону живут белые колонисты, по другую — индейцы. Эта граница называется *фронтир*, и ее избрал местом действия своих романов **Фенимор Купер**. Но эта граница пересекает и мир американских городов, превращая их из тихих поселений в центры промышленности и цивилизации. Здесь свои тайны, не менее увлекательные, чем в лесах и прериях. Разгадыванием этих тайн займется в своих детективах и фантастических сюжетах **Эдгар По**.

Повторение пройденного. О Фениморе Купере мы говорили в учебнике для 5—7-го классов в связи с рождением приключенческого романа; об Эдгаре По — в учебнике для 8—9-го классов.

Американские города быстро растут, но сразу за их окраиной все еще простирается не тронутая человеком природа. Природа прекрасна, но разве не прекрасны новые возможности, разве не промышленный Север, победив в Гражданской войне (1861—1865) рабовладельческий Юг, обеспечил Америке свободу и демократию. Так стоит ли бояться городской суеты, стальных

конструкций и растущих ввысь зданий? Они так же прекрасны, как Гудзон, как океан, лес и прерия. В это верил и этой верой вдохновлялся **Уолт Уитмен**.

Уитмен родился в том году, когда был напечатан рассказ Ирвинга «Рип ван Винкль». Уитмен не был потомком голландцев. Среди его предков были датчане. Но по своему духу он тоже был Рипом ван Винклем, исполненным ощущения в мгновение ока возникшей страны, чьи города не нарушают красоту природы, чьи законы следуют природному равноправию и свободе. Свою книгу стихов, впервые изданную в 1855 году и впоследствии дополняемую и перерабатываемую до самой смерти, Уитмен назвал **«Листья травы»**:



Уолт Уитмен (1819–1892) – первый великий поэт Америки, певец ее демократии, свободы и поражающего воображение простора.

Я верю, что листья травы не меньше поденщины звезд,
И что не хуже их муравей и песчинка, и яйцо королька,
И что древесная лягушка — шедевр, выше которого нет,
И что ежевика достойна быть украшением небесных гостиных,
И что малейший сустав моих пальцев посрамляет всякую
машину,
И что корова, жующая жвачку, превосходит любую статую...

Перевод К. Чуковского

Уитмен родился на Лонг Айленде. Рядом гремел портовый Нью-Йорк, но Лонг Айленд еще не был его частью, оставаясь ничьей землей — пустынным песчаным пляжем. Свою юность Уитмен провел журналистом в Бруклине, который также еще не был поглощен Нью-Йорком. Уитмен рано полюбил суету современного города и тишину уединения. И то и другое было выражением всеобщего бытия, той жизни, которую он воспел, уравнивая свое «я» со всеобщим «мы»:

Я славлю себя и воспеваю себя,
И что я принимаю, то примете вы,
Ибо каждый атом принадлежит мне, принадлежит и вам,
Я праздно слоняюсь и зову мою душу,
Я слоняюсь и, лениво нагнувшись, всматриваюсь в летнюю
травинку,

Мой язык, каждый атом моей крови созданы из этой почвы,
из этого воздуха,
Рожденный здесь от родителей, рожденных здесь от родителей,
тоже рожденных здесь,
Я теперь, тридцати семи лет, в полном здоровье,
начинаю эту песню,
И надеюсь не кончить до смерти.

Корней Чуковский. «Мой Уитмен»

Уолт Уитмен был кумир моей молодости.

Он встал передо мной во весь рост еще в 1901 году... Я купил за четвертак его книгу у какого-то матроса в одесском порту, и книга сразу поглотила меня всего с головой.

Это была книга великана, отрешенного от всех мелочей нашего муравьиного быта. Я был потрясен его новизной восприятия жизни и стал новыми глазами смотреть на все, что окружало меня, — на звезды, на женщин, на былинки травы, на животных, на морской горизонт, на весь обиход человеческой жизни.

Это центральное произведение «Листьев травы» — «Песнь о себе». Уитмен поет себя как одного из многих, того, кого он лучше всего знает среди всего человечества.

Подобное «я», звучащее от имени «мы», от имени массы, безусловно, напомним русскому читателю поэзию В. Маяковского, который рано узнал американского поэта и заинтересовался им. Об этом вспоминал Корней Чуковский, открывший Уитмена русскому читателю и рассказавший о своем открытии в книге «Мой Уитмен».

Чуковского потрясла панорамность зрения Уитмена, и показалось, что у него в общем плане бытия пропадает быт. Это так и не совсем так. Уитмен не отстраняется от малого, от листьев травы, но умеет увидеть малое не в его скучной повседневности и мелочности, а как мозаичное вкрапление, необходимое для полноты всей картины. Как никто другой, Уитмен любит перечислять, просто называть предметы, события, людей. Его стихи порой напоминают список или каталог, не теряющий, однако, своей увлекательности (в лучших стихотворениях), потому что каждая вещь, будучи названной, как будто впервые открывается нашему взору в своей единственности и в первозданной красоте.

Уитмен умел говорить о современном и малом, создавая ощущение того, что они причастны к вечности. В его стихах сказывается его первая профессия — газетного репортера, ценящего факт, любящего новизну. И в то же время Уитмен пророчествует с торжественной простотой, как будто настроив свой верлибр на звучание библейской речи.

Уитмен соединил Библию с газетным репортажем. Разговаривая с вечностью природной жизни, он резко откликался

Уитмен сделал один из первых шагов к раскрепощению современного стиха, имитирующего течение речи, обходящегося без правильных размеров и рифмы. Так стих получил название свободного или **верлибра** (фр. *vers libre*).

на современную боль. Гражданскую войну он провел, сражаясь в армии северян, а после нее отозвался несколькими из числа самых известных своих стихотворений на смерть президента Авраама Линкольна: «О Капитан! Мой Капитан...» и «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень...».

Своей стиховой раскованностью, своим масштабом поэзия Уитмена привлекла внимание европейцев. Уитмен, наряду с Эдгаром По, стал одним из первых литераторов Нового Света, которые оказали влияние на развитие европейских литератур.

?! Вопросы и задания

- Что позволяет говорить о «Рип ван Винкле» как о выражении определенного мироощущения, характерного на ранней стадии формирования американской культуры?
- В чем состоит особенность романтического противостояния идеала и действительности на материале американской литературы? Представляется ли в литературе США идеал более или менее достижимым, а действительность — более или менее приемлемой, чем европейским романтикам?
- Что поразило европейцев в поэзии Уитмена?
- Почему можно говорить о том, что в стихах Уитмена журналистский репортаж переключается с тональностью библейских пророчеств?

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● <i>Поэтическое новаторство Уитмена:</i>	
«листья травы»	поэт-репортер
каталоги вещей	поэт-пророк
верлибр	«я» и «мы»

Тема для доклада

Уитмен и Маяковский.

Что прочитать?

Чуковский К. Мой Уитмен. — М., 1966 (книга переиздавалась).

● Символизм: Бодлер и Верлен

В 1880-е годы на страницах французских газет развернулась полемика: в поэзии ясно обозначилось новое направление — как называть его? «Декаденты» — этим словом клеймили тогдашних поэтов. Возражать взялся один из них — **Жан Мореас** (1856—1910): «...Название, предложенное нами, — СИМВОЛИЗМ — единственно подходящее для новой школы, только оно передает без искажений творческий дух современного искусства».

Что же принципиально нового было во французском символизме?

Слово *декадент* образовано от *декаданс* (фр. *decadence* от лат. *decadentia* — упадок). Оно выражает ощущение истощенности, усталости, старения культуры. Рубеж веков для декадента — это прежде всего «конец века» (фр. *fin de siècle*), кризис старого мира, вызывающий чувство растерянности и тревоги. Жан Мореас в своем манифесте 1886 года, напротив, увидел в тогдашней поэзии начало чего-то небывалого, устремленного в будущее. Не упадка, а обновления, утверждал он, стоит ждать от поэзии *символизма* (фр. *symbolisme* от греч. *symbolon* — знак, опознавательная примета). Однако и ее философия, видящая во «всех феноменах нашей жизни» «осозаемые отражения перво-Идей», и ее приемы — «неприличные словообразования, периоды то неуклюже-тяжеловесные, то пленительно-гибкие, многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность» — все это уже встречалось в прежние эпохи, в литературе Ренессанса, барокко, романтизма.

Новизна была продиктована не только временем, но и местом: в стихах символистов впервые в полный голос заявляет о себе современный город — *мегаполис*. На это пронизательно указал замечательный русский поэт, переводчик французской поэзии И. Анненский: «Символизм в поэзии — дитя города. <...> Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций». «Первым поэтом города» назвал он Шарля Бодлера, предшественника и учителя символистов.

Если читатель задумает совершить поэтическую прогулку по городу Бодлера, то многое напомним ему о поэме Данте (вернитесь к 3-й главе этого учебника). «Лимбы» — так Бодлер первоначально хотел назвать свою книгу, явно имея в виду первый круг ада в «Божественной комедии».

(Какую надпись приходится прочесть каждому, кто входит в Лимб?) Первая редакция «Цветов зла» включала в себя ровно сто стихотворений — столько же, сколько песен в «Божественной комедии». Поэт в первых песнях «Ада» приближается к «отверженным селеньям» — лирический герой «Цветов зла» отправляется в путешествие по улицам отверженного города:

«Вступление»; перевод Элліса

Безумье, скарედность, и алчность,
и разврат
И душу нам гнетут, и тело разъедают;
Нас угрызения, как пытка, услаждают,
Как насекомые, и жалят, и язвят.

Оно весь мир отдаст, смеясь, на разрушенье,
Оно поглотит мир одним своим зевком!

В «Божественной комедии» вслед за нисхождением в Ад поэт взлетает в высоты Небесного Рая. А что же лирический герой Бодлера? Свой рай он находит не в мистической дали, а здесь же — на улицах проклятого города. Париж Бодлера ис-



Глава 13. Цивилизация перед лицом природы

полнен жгучих контрастов: ад и рай оказываются перепутанными, неразрывно переплетенными, как «цветы» и «зло» в названии его книги, как «сплин» и «идеал» в названии ее первого раздела. Болезненной силой фантазии, разожженной адским огнем, можно обрести «Искусственный рай» (так называется бодлеровская книга прозы, посвященная вину и наркотикам) и уподобиться Богу:

...И, страсти творчества предав свою мечту,
Там в сердце собственном я солнце обрету,
Себе весну создам я волею своею
И воздух мыслями палящими согрею.

«Пейзаж»; перевод В. Левика

Великий русский поэт-символист А. Блок отмечал у Бодлера способность, «находясь в преисподней... грезить о белоснежных вершинах».

В кипящем котле города вещи не могут более оставаться на своих привычных местах; несоединимое здесь соединяется, противоположности сливаются в единстве *оксюморона*: «красота ужаса», «величье низкое, божественная грязь» (перевод В. Левика). Поэт всегда готов смешать «высокие» поэтические образы с парижским уличным бытом. «Сердце» у него в одном ряду с «завтраком»: «И, как гурман с могильным аппетитом, / Свое же сердце к завтраку варю» («Призрак»; перевод В. Левика). «Заря» — в одном ряду с продажными женщинами, нищими и «рабочим людом»:

Дрожа от холода, заря влачит свой длинный
Зелено-красный плащ над Сеною пустынной,
И труженик Париж, подняв рабочий люд,
Зевнул, протер глаза и принялся за труд.

«Предрассветные сумерки»; перевод В. Левика

Но именно парижская толпа вызывает у поэта высокое поэтическое вдохновение. Он, по его собственным словам, грязь города обращает в золото, торжественно воспевая все то, от чего прежняя культура с отвращением отворачивалась: нищету, разврат, болезнь и разложение. Он ищет таинственную красоту в безобразном — в опустившихся старухах: «Их глаза — это слез неизбывных озера. / Это горны, где блестками стынет металл» («Старушки»; перевод В. Левика); в гниющем трупe лошади:

И солнце эту гниль палило с небосвода,
Чтобы останки сжечь дотла,
Чтоб слитое в одном великая Природа
Разъединенным приняла.

«Падалъ»; перевод В. Левика

Как в Дантовом аду, в городе Бодлера слышатся «обрывки всех наречий», сливающихся в гул веков («Ад», песня 3). Поэт «Божественной комедии» уже в первом круге загробного царства, Лимбе, встречает мифологических героев, поэтов, философов и властителей древности. В Париже «Цветов зла» также спрессован весь горький опыт человечества: среди лиц городской толпы мелькают ехидны и гарпии, Андромаха и Одиссей, Дон Жуан и леди Макбет. *(В каких томах и главах нашего учебника рассказывается об этих мифологических героях и литературных персонажах?)* Улицы Парижа полнятся эхом, «тысячекратным зовом», «рыданьями веков» («Маяки»; перевод Вяч. Иванова), обыденный городской пейзаж скрывает тайны, чьи корни уходят в глубь времен:

Мир фантомов! Людской муравейник Парижа!
Даже днем осаждают вас призраки тут,
И, как в узких каналах пахучая жижа,
Тайны, тайны по всем закоулкам ползут.

«Семь стариков»; перевод В. Левика

А поэт потому и принимает на себя грехи и муки городского ада, что только такой ценой он может читать тайные послания, зашифрованные в дебрях Парижа. Как Фауст — погубив душу, он обретает ясновидение:

Весь мир ему открыт, и внятн тот язык,
Которым говорят цветок и вещь немая.

«Воспарение»; перевод В. Шора

На улицах города поэт учится понимать «тот язык» — язык символов, угадываемый в строительных кранах и лесах («Лебедь»), в гробах («Старушки»), в анатомических картинках, которые продаются на книжном рынке («Скелет-землероб»).

По завету Бодлера, сформулированному в его знаменитом стихотворении «Соответствия» (см. текст), символисты стремились искать в словах и вещах прежде всего *подобия*, знаки

Символ у символистов

«В привычной поэтике слово *символ* означало «многозначное иносказание», в отличие от *аллегории* — однозначного иносказания» (М. Гаспаров). Опираясь на религиозное понимание символа как земного знака небесных истин, символисты пытались «передать на сокровенном языке намеков и внушения нечто невыразимое» (С. Аверинцев). Каким образом? Размывая словарный контур слова, предельно расширяя его значение. Так, смысл строки Бодлера «Угольные реки устремляются вверх к небосводу» («Пейзаж») не сводится к простому иносказанию («дым юродских труб»), но намекает на некую *невыразимую тайну*, связывающую земное и небесное, низкое и высокое, временное и вечное.



Именно **Поль Верлен** (1844–1896) ввел выражение «проклятые поэты». К «проклятым» с полным основанием он относил и себя. Роковой в жизни Верлена стала встреча с 17-летним поэтом-бунтарем **Артюром Рембо** (1854–1891). После этого жизнь вышла из заданной колеи: Верлен порвал с женой, пустился в пьяные оргии и полуголодные скитания с Рембо, сопровождающиеся припадками ревности и страшными ссорами, и наконец однажды выстрелил в Рембо, после чего провел два года в тюрьме и последние пятнадцать лет между пивной и больницей. Но именно «неудачнику» Верлену удалось «открыть новые пути в поэзии» (В. Брюсов) — пути сближения музыки и стиха.

чего-то иного. Зов тайного смысла, указывающего на «*изначальную связь всего со всем*», чудился им в звуках языка, в его музыке. В письме к композитору **Рихарду Вагнеру** (1813–1883), одному из властителей дум на рубеже XIX–XX веков, Бодлер говорит о сверхъестественном единстве музыки и поэзии: «Только благодаря поэзии и сквозь поэзию, только благодаря музыке и сквозь музыку душа улавливает великолепия, находящиеся за гробом». В эпоху символизма поэзия бредила музыкой, стремилась к слиянию с ней (об отношении к музыке писателей-романтиков вы уже читали в 11-й главе этого учебника). Самым музыкальным из всех поэтов эпохи считался Поль Верлен.

Как и «Цветы зла», стихи Верлена ведут читателя по городским улицам, отмеченным тем же контрастом ада и рая (см. *текст*). Но по-другому звучит голос лирического героя, по-другому ему откликается город. Бодлер об уличном хаосе говорит стройными, чеканными стихами, гармоничным языком законченных *формул* и симметрических *антитез*. А у Верлена — классические *стиховые размеры* начинают *диссонировать*, *логические связи* уступают место *ассоциативным*, образы затуманиваются, сливаются друг с другом. Бодлер завораживает гротескной, страшной зримостью своих поэтических зарисовок, Верлен — звучанием стиха.

Сравним, как эти поэты пишут на одну тему — о дождливом городе и состоянии тоски, сплина (*вспомните, кто из героев русской литературы XIX века болел этой болезнью*). Вот четыре строки из стихотворения Бодлера, которое так и называется — «Сплин»:

L'ame d'un vieux poete erre dans la gouttiere
Avec la triste voix d'un fantome frileux.
Le bourdon se lamente et la buche enfumee,
Accompagne en fausset la pendule enrhumee...

Душа старого поэта блуждает в водосточной трубе,
И у нее грустный голос зябкого привидения.
Жалобно стонет колокол, а в камине головешка
Подпевает фальцетом стенным часам, у которых насморк.

Подстрочный перевод И. Анненского

А вот «дождливое» стихотворение Вердена:

Сердце тихо плачет,
Словно дождик мелкий,
Что же это значит,
Если сердце плачет?

Падая на крыши,
Плачет мелкий дождик,
Плачет тише, тише,
Падая на крыши.

И, дождю внимая,
Сердце тихо плачет,
Отчего, не зная,
Лишь дождю внимая.

И ни зла, ни боли!
Все же плачет сердце.
Плачет оттого ли,
Что ни зла, ни боли?

Перевод И. Эренбурга

У Бодлера тема тоски выражена в изысканной форме сонета. Уныние становится повсеместным, охватывая душу поэта, его вещи, город, саму природу. Но оно не бесформенно: музыка тоски четко разложена на голоса — плач души, уподобленный журчанию водосточной трубы и загробному лепету, фальцет головешки в камине, хрип часов, стоны колокола, шепот дождя. Строгая симфоническая композиция необходима Бодлеру, чтобы свести отдельные мотивы к единому символу-лейтмотиву — личной печали, откликающейся на мировую тоску.

А верленовское стихотворение не случайно входит в сборник с парадоксальным названием «Романсы без слов» (1874). Верлен стремится с помощью слов освободиться от словесного, словарного плена. Но как? Поэт сознательно выбирает самые привычные, «стершиеся» понятия — чтобы читатель меньше вдумывался в слова, но больше вслушивался. Если стихи Бодлера говорят о музыке, то стихи Верлена сами стремятся стать музыкой. Для этого им мало обычных стиховых средств — ритма и рифм. Звуки стиха начинают подражать звукам дождя: трехстопный хорей воспроизводит дождевую дробь, в сквозных *аллитерациях* — повторяющихся созвучиях согласных «р» и «l» — слышится плеск капель. *Повторы* рифмующихся (в первой и четвертой строках каждой строфы) и ключевых слов («дождь», «плакать», «сердце»), *параллелизмы* и *внутренние рифмы* передают завораживающую монотонность дождя. В музыке стиха внешнее (дождь) и внутреннее (плач сердца) сливаются, становятся неразличимыми. Так ощущение мировой тоски вызывается не логикой и образным строем стихотворения, а самым его звучанием.

В своем программном «Искусстве поэзии» Верлен прямо провозгласит: «De la musique avant toute chose» («Музыка прежде всего» — см. *текст*). Обратим внимание на первую строфу стихотворения в эквиритмическом (то есть точно соответствующем ритму оригинала) переводе М. Гаспарова:

De la musique / avant **toute chose**,
Et pour cela / **prefere l'Impair**
Plus **vague et plus** / **soluble dans l'air**,
Sans **rien en lui** / **qui pese ou qui pose**.

Музыка будь / нам первейшим благом:
Лучше всего / тот нечеткий ритм,
Который так / плывет и парит,
Что не с руки / ни тогам, ни тягам.

Французский читатель XIX века, приученный к строгой ритмической симметрии — цезуре только в середине стиха, не мог не услышать в строках Верлена новаторских диссонансов и не отметить дерзости *асимметричной цезуры*, делящий стих на две неравные части. Так Верлен не просто утверждает необходимость «*нечеткого ритма*», но и подтверждает свою идею самим стихом. По словам Б. Пастернака, он «великолепно знал, что ему надо и чего недостает французской поэзии для передачи... нового вихря в душе и в городе. <...> И в любой степени пьянства или маранья ради баловства, разложив ощущение до

желаемой границы и приведя мысли в высшую ясность, он давал языку, на котором писал, ту беспредельную свободу, которая и была его открытием в лирике...»

КРУГ ПОНЯТИЙ

● <i>Символ символистов:</i> язык намеков и внушений изначальная связь всего со всем связь слов по ассоциации	невыразимая тайна бытия подобия сочетание несочетаемого
● <i>Музыка стиха:</i> гармония сонета аллитерация повтор асимметричная цезура	ритмический диссонанс внутренняя рифма параллелизм «нечеткий ритм»

Что прочитать?

Жид А. Бодлер и г. Фаре // Жид А. Достоевский. Эссе. — Томск, 1994; М., 2000.

Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера / Беньямин В. Озарения. — М., 1970.

Великовский С. В скрещенье лучей. — М., 1987.

Пастернак Б. Поль-Мари Верлен // Пастернак Б. Об искусстве. — М., 1990.

Волошин М. Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом // Волошин М. Лики творчества. — Л., 1989.

ШАРЛЬ БОДЛЕР СТИХОТВОРЕНИЯ

● Соответствия

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз доходят временами.
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад.
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие — царственны, в них роскошь и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен, —
Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума дают изведать нам.

Перевод В. Левица

● Музыка

Порою музыка объемлет дух, как море:
О, бледная звезда,
Под черной крышей туч, в эфирных бездн просторе,
К тебе я рвусь тогда;
И грудь и легкие крепчают в яром споре,
И, парус свой вия,
По бешеным хребтам померкнувшего моря
Взбирается ладья.
Трепещет грудь моя, полна безумной страстью,
И вихрь меня влечет над гибельною пастью,
Но вдруг затихнет все —
И вот над пропастью бездонной и зеркальной
Опять колеблет дух спокойный и печальный
Отчаянье свое!

Перевод Эллиса

ПОЛЬ ВЕРЛЕН СТИХОТВОРЕНИЯ

● Искусство поэзии

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песня, где немножко
И точность точно под хмельком.

Так смотрят из-за покрывала,
Так зыблет полдни южный зной.
Так осень небосвод ночной
Вызвеживает как попало.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона,
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, алыт, басон.

Нет ничего острот коварней
И смеха ради шутовства:
Слезами плачет синева
От чесноку такой поварни.

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты, — куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухой или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворочит ему заря...
Все прочее — литература.

Перевод Б. Пастернака

* * *

В трактирах пьяный гул, на тротуарах грязь,
В промозглом воздухе платанов голых вязь,
Скрипучий омнибус, чьи грузные колеса
Враждуют с кузовом, сидящим слишком косо

И в ночь вперяющим два тусклых фонаря,
Рабочие, гурьбой бредущие, куря
У полицейского под носом носогрейки,
Дырявых крыш капель, осклизлые скамейки,
Канавы, полные навозом через край, —
Вот какова она, моя дорога в рай.

Перевод Б. Лившица

● Томление

Я — бледный римлянин эпохи Апостата*,
Покуда портик мой от гула бойни тих,
Я стилем** золотым слагаю акrostих***,
Где умирает блеск пурпурного заката.

Не медью тяжкою, а скукой грудь объята,
И пусть кровавый стяг там веет на других,
Я не люблю трубы, мне дики стоны их,
И нестерпим венок, лишенный аромата.

Но яд или ланцет мне дней не прекратят,
Хоть кубки допиты, и паразит печальный
Не прочь бы был почтить нас речью погребальной!

Пусть в огонь стихи банальные летят:
Я все же не один: со мною раб нахальный
И скука желтая с усмешкой inferнальной****.

Перевод И. Анненского

Примечания

* *Апостат* — римский император Юлиан Отступник (IV в. н. э.); его эпоха — время упадка Римского государства.

** *Стиль* — здесь: орудие письма.

*** *Акrostих* — стихотворение, написанное так, чтобы начальные буквы строк образовали имя или словосочетание.

**** *Инferнальный* — адский, зловещий.

?! Вопросы и задания

- Кто из поэтов русского Серебряного века переводил Бодлера и Верлена (см. приведенные здесь стихотворения и цитаты в статье)? Что вы о них знаете?

- Найдите стихотворения А. Блока, В. Брюсова, В. Маяковского, посвященные городу. Какие мотивы Бодлера и Верлена они используют?
- Приведите примеры *синестезии* (взаимное замещение терминов чувственного восприятия — обоняния, осязания, слуха, зрения) в стихотворении Бодлера «Соответствия». Почему поэт пользуется этим приемом? Какие мысли и чувства это должно подсказать читателю?
- Каков круг ассоциаций, вызываемых метафорами «природа — храм», «чаща символов» в «Соответствиях»?
- Найдите антитезы в стихотворении Бодлера «Музыка». Чему противопоставлена и с чем сопоставлена «музыка» в этом стихотворении? Как Бодлер передает эту «музыку» в стихе?
- Как стихотворение Верлена «Искусство поэзии» соотносится со стихотворным трактатом Буало (см. 7-ю главу этого учебника).
- Как Верлен демонстрирует свои положения в самом стихе «Искусство поэзии»? Сравните переводы первой строфы М. Гаспаровым и Б. Пастернаком (по возможности с использованием французского текста — см. *статью*). Кто точнее передает мысль и форму оригинала?
- Проиллюстрируйте положение Верлена: «Всего милее полутон» на примере стихотворения «Сердце тихо плачет...».
- Объясните строчки Верлена: «Хребет риторике сверни»; «Все прочее — литература».
- Сопоставьте какую-либо из картин французских импрессионистов, изображающую Париж (по репродукции), со стихотворением «В трактирах пьяный гул, на тротуарах грязь...».
- Каким образом стихотворение Верлена «Томление» поясняет понятие «декаданс»?
- Почему у скуки в «Томлении» inferнальная улыбка?

● Эстетизм: Уайльд

Еще романтики резко противопоставили красоту искусства жизненной пошлости и соображениям пользы. Романтические конфликты с течением времени не только не теряют своей остроты, но окрашиваются в тона безысходности. Начинает

Создателем теории «искусства для искусства» считается французский поэт и эссеист **Теофиль Готье** (1811–1872). Его продолжателями выступила группа «парнасцев», получившая свое имя по названию коллективного сборника «Современный Парнас» (1872).



Оскар Уайльд (1856–1900), ирландец по происхождению, был поэтом, прозаиком, драматургом, но прежде всего он запомнился **жизнестроением**, в результате которого задумал и попытался выстроить свою жизнь как произведение искусства. Теория красоты, положенная в основание собственного творчества и биографии, получила название **эстетизма**.

казаться, что единственная возможность для поэта сохранить себя состоит в том, чтобы изолироваться. Так возникает идея «чистого искусства», или «искусства для искусства».

Если французские символисты пытаются угадать современный облик красоты во всех ее превращениях, какими бы страшными и уродливыми они ни были, то парнасцы смотрят поверх современности, не замечают ее, занятые припоминанием классического совершенства. Плодом их творчества были произведения холодные, оставлявшие впечатление эстетических упражнений, так как красота в них не прошла испытания жизнью, не была выстрадана.

Именно этим отличается от парнасцев английский продолжатель Готье — *Оскар Уайльд*.

Об Уайльде сохранилось множество легенд и анекдотов. Он сознательно давал для них повод, так как хотел поразить воображение, напомнить современникам об утраченном ими чувстве прекрасного, которое Уайльд связывал прежде всего не с природой, а с искусством. Цветок, конечно, прекрасен, но не настолько, чтобы ему нельзя было

придать большее совершенство, коснувшись лепестков кистью, что Уайльд и делал, прежде чем вдеть гвоздику в петлицу своего фрака.

Уайльд был убежден в том, что «художник — тот, кто создает прекрасное». Другой цели у художника нет. Однако есть ли иная цель у искусства, должно ли оно, как ранее полагали, чему-то учить, что-то выражать, кроме самого себя? Из своей эстетической теории Уайльд не смог вполне исключить (как это делали парнасцы) ни вопрос о пользе искусства, ни вопрос о том, способно ли искусство дать нам знание жизни.

В 1888 году Уайльд издал сборник сказок «Счастливый принц и другие сказки».

«На высокой колонне, над городом, стояла статуя Счастливого Принца. Принц был покрыт сверху донизу листочками чистого золота. Вместо глаз у него были сапфиры, и крупный рубин сиял на рукояти его шпаги. Все восхищались Принцем» (перевод К. Чуковского).

Но сам Принц далеко не счастлив, потому что он поставлен так высоко над городом, что ему «видны все скорби и вся нищета» его столицы.

Принц обладает безусловной красотой, но должна ли быть красота равнодушной к окружающему миру? Принц не умеет быть равнодушным. Он просит ласточку, которая задержалась в городе и еще не улетела на зиму в Египет, сначала отнести рубин больному мальчику, потом сапфиры — бедному сочинителю и девочке, торгующей спичками, которую прибивает отец, если она возвратится без денег. А затем — по ласточку — все его золото было роздано нуждающимся в нем.

Тогда-то отцы города и заметили, что их Принц — оборвыш, а у его ног лежит мертвая птица. Статую переплавили (чтобы впоследствии заменить статуей мэра), а тело птицы выбросили на кучу сора, куда полетело и оловянное сердце статуи; хотя и разбитое от людских страданий, оно никак не хотело расплавиться в огне.

Так может ли красота быть полезной? Подразумевая этот вопрос, Уайльд играет двумя английскими словами.

В произведениях Уайльда всегда сталкиваются разные мнения, и в их разности возникает авторская позиция.

Это касается и основного для уайльдовского эстетизма вопроса — о соотношении искусства и действительности. Он впервые был поставлен в романе «Портрет Дориана Грея» (1891).

Когда о пользе говорят отцы города, они пользуются словом — *practical*. Но есть и другое слово — *useful*. Первое на языке Уайльда подразумевает узкую практичность — пользу для себя. Второе — возможность быть полезным для других. В этом втором смысле красота оказывается подлинно полезной.

Художник Бэзил Холлуорд заканчивает портрет молодого человека удивительной красоты — Дориана Грея. Первым портрет видит университетский друг Бэзила — лорд Генри, светский остроумец, сыплющий парадоксами, главным объектом которых служит общепринятая мораль. При виде законченного портрета Дориан поражен не столько искусством художника, сколько собственной красотой и мыслью о ее недолговечности. В беседе возникает вопрос: где же истинный Дориан — тот, что на портрете, или тот, что сейчас разливает чай в гостиную? Этот вопрос и станет основным в развитии фантастического сюжета: в романе меняется портрет, а Дориан Грей хранит красоту и молодость.

Бэзил знал, какую опасность таит для юного Дориана искушение вольномыслием, проповедуемым лордом Генри. По сло-

вам лорда, совесть — это лишь другое слово, придуманное для обозначения трусости. Единственное, что осталось красочным в современной жизни, — это порок. Сам лорд Генри, впрочем, не переступает грань, отделяющую слово от дела. Он продолжает смеяться над правилами жизни, которые соблюдает. Излагая «опасные теории» он, по словам его светской тетушки, «никогда ничего не говорит серьезно».

Серьезно за жизненное воплощение теории эстетизма примется Дориан Грей. Он будет ценить только красоту и удовольствие. Чужая жизнь, если она грозит стать препятствием к достижению того или другого, легко отбрасывается. Впрочем, в первый раз Дориану это дается не так уж легко, он не избежал угрызений совести при известии о самоубийстве актрисы Сибиллы Вейн.

Дориан привел своих друзей в маленький театрик, завсегдаем которого он сделался, оценив талант молоденькой исполнительницы шекспировских героинь. Но в этот вечер она играла бездарно. Сибилла утратила талант перевоплощения, полюбив Дориана. Жизнь вытеснила искусство. Дориан разлюбил актрису, которую любил только как творца искусства. Его жестокость убила человека, о чем ему сообщил наутро лорд Генри, прочтя известие в газете.

— Значит, я убил Сибиллу Вейн, — сказал Дориан Грей словно про себя. — Все равно, что перерезал ей ножом горло. И, несмотря на это, розы все так же прекрасны, птицы все так же весело поют в моем саду. А сегодня вечером я обедаю с вами и поеду в оперу, потом куда-нибудь ужинать... Как необычайна и трагична жизнь! Прочти я все это в книге, Гарри, я, верно, заплакал бы *(перевод М. Абкиной)*.

В жизни у Дориана нет слез. А скоро не будет и сострадания. Он воспринял на веру уроки лорда Генри: «Я сочувствую всему, кроме людского горя... Ему я сочувствовать не могу. Оно слишком безобразно, слишком ужасно и угнетает нас».

Порок и преступление станут обыденностью для Дориана Грея. Но их следы не будут отражаться на его лице. Меняться начинает портрет (первые изменения явственно проступают наутро после того, как Дориан порвал с Сибиллой, но еще не

Уайльд создает своего рода притчу, иносказание на тему об отношении искусства к действительности: *отражает искусство жизнь или оно выражает какую-то иную, может быть, более глубокую правду о жизни?*

знал о ее смерти), и вначале это ужасает молодого человека. Он не может позволить кому-либо видеть портрет. Но он не может не показать его Бэзилу, вдруг испытав такой приступ ярости против создателя портрета, что убивает его.

Загадав загадку, Уайльд предупредил об опасности, поджидающей тех, кто попытается разгадывать ее. Среди афоризмов, составляющих предисловие к роману, есть и такие:

«Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск.

И кто раскрывает символ, идет на риск».

Однако этим предупреждением так или иначе приходится пренебрегать каждому читателю романа, пытающемуся понять, каково же отношение портрета к портретируемой реальности. Пока жива реальность, искусство чутко и тонко улавливает перемены, фиксируя их. Но реальность недолговечна. Не в силах более выносить вид своей души, смотрящей на него с полотна, Дориан хватается нож и вонзает его в портрет.

Наутро, войдя в комнату, слуги увидели «на стене великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу с ножом в груди лежал мертвый человек во фраке. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отталкивающее. И только по кольцам на руках слуги узнали, кто это».

Отражение действительности — это лишь временное и не главное в искусстве. Главное же — утверждение безраздельной власти красоты.

Искушение этой властью, забывающей о человечности, испытал не только герой Уайльда, но и сам автор романа. Он признается в этом, пережив трагедию, будучи осужденным за безнравственность и проведя два года в тюрьме (1895—1897). Свидетельством этого нового опыта станет для Уайльда замечательная «Баллада Рэдингской тюрьмы» и исповедь «De Profundis» (лат. «Из бездны»). Баллада — о жестокости тех, кто судят, думая, что делают это во имя справедливости. Исповедь — о собственных заблуждениях и о том, какой смысл может иметь все случившееся.

Ко мне шли, чтобы научиться радостям жизни и радостям искусства. Но, может быть, я был избран для того, чтобы научить чему-то гораздо более великолепному: значению страдания в его красоте («De Profundis»).

Разочаровался ли Уайльд в эстетизме? Скорее будет верным сказать, что он понял нечто более глубоко таящееся в самой красоте, указывающей путь не только к наслаждению и не только уводящей от мира, но неизменно приводящей к страданию при столкновении с несовершенством того мира, который люди создали для себя.

- *Эстетизм:*

искусство для искусства
жизнестроение

искусство и нравственность
символ

?! Вопросы и задания

- Должно ли искусство быть полезным? Какой смысл можно обнаружить в слове «польза»?
- Проанализируйте, как распределяются точки зрения на соотношение искусства и жизни в романе «Портрет Дориана Грея»: лорда Генри, главного героя, автора романа.
- Отражает ли искусство действительность? Должно ли оно отражать ее, или у искусства какая-то иная роль?
- Прочтите «Балладу Рэдингской тюрьмы». Каким образом ее можно (и можно ли) соотнести с теорией эстетизма?
- Проанализируйте теорию эстетизма в сопоставлении с романтическими взглядами на искусство и современность.

Что прочитать?

Урнов М. В. Оскар Уайльд // Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. — М., 1970. — С. 149—171.

● На рубеже двух веков

Эпоха на рубеже XIX и XX веков получила в истории культуры название «прекрасная». На протяжении полувека Европа не знала войн, подлинный расцвет переживали все виды искусства. Однако в это же самое время рождаются пугающие сомнения и предчувствия. Уходит в прошлое внятная картина мира, упорядоченного, освоенного человеческим разумом, и вместе с ней — представление об искусстве слова как о зеркале, отражающем жизнь.

Наступает время заново поставить и обсудить все основные проблемы человеческого существования. Именно в этом на-

правлении совершается революция в драматургии, которую начинает *Генрик Ибсен*.

В драме идей столкновение различных представлений о жизни составляет сущность конфликта. По мысли Ибсена, идеи должны быть запрятаны, «как в коконы», в житейские коллизии. В совокупности бытовых подробностей и деталей драматург отбирает те, которые на правах *символов* создают атмосферу и изнутри действия направляют течение мысли.

Размотать ситуационные «коконы», понять сущность происходящего зрителю помогает *аналитическая композиция*. Завязка такой пьесы выносится в прошлое. Герои размышляют о происшедших тогда событиях и тем самым втягивают зрителя в обсуждение той или иной, как правило социальной, проблемы. Финал остается открытым, зритель, продолжающий *дискуссию* за стенами театра, выступает соавтором драматурга.

Первой и самой знаменитой драмой идей стала пьеса Ибсена «Кукольный дом» (1879). Под Рождество зритель попадает в уютный дом Хельмеров. Горит огонь в изразцовой печи, хозяйка дома, главная героиня пьесы, Нора приносит елку. Однако для внимательного читателя (зрителя) впечатление идиллии нарушается уже в самом начале, когда Нора тайком от мужа съедает несколько миндальных печений.

События, происходящие в пьесе, продолжают историю восьмилетней давности. Тогда Нора совершила решительный поступок, возможных последствий которого она не осознает длительное время. Чтобы не тревожить умирающего отца и спасти больного мужа, она заняла деньги, подделав подпись отца на векселе. С тех пор у героини есть своя тайная жизнь: по вечерам, под разными предлогами запираясь у себя в комнате, она зарабатывает переписыванием бумаг, чтобы постепенно отдать долг. «Я чувствовала себя почти мужчиной» (*перевод А. и П. Ганзен*), — признается она



Норвежский драматург **Генрик Ибсен** (1828–1906) в конце 1870-х годов создает «**драму идей**» и оказывается в числе скандинавских писателей, имевших в этот период большое влияние на всю Европу.

МИНДАЛЬНОЕ ПЕЧЕНЬЕ — один из **символов**, наряду с символическим названием пьесы, подчеркивающим детскость Норы: куколка-жена, так и не повзрослевшая девочка, играющая со своими детьми, как с куклами. И одновременно в этом эпизоде впервые проявляет себя тайная самостоятельность, внутренняя независимость Норы от мужа.

своей подруге фру Линне. В этой фразе — ключ к происходящему. Как женщина, Нора не имеет права занять деньги без поручительства мужчины. Она ощущает несправедливость законов, выдуманных мужчинами: «Чтобы дочь не имела права избавить умирающего старика отца от тревог и огорчения? Чтобы жена не имела права спасти жизнь своему мужу? Я не знаю точно законов, но уверена, что где-нибудь в них да должно быть это разрешено».

История шантажа вполне заурядный сюжет в театре XIX века, отдававшим предпочтение мелодрамам.

Однако в пьесе Ибсена шантаж лишь внешняя ситуация, заставляющая супругов объясниться, чтобы понять свои отно-

МЕЛОДРАМА — это жанровое название закрепилось за остросюжетными пьесами, основанными на истории любви или преступления (часто на сочетании обоих мотивов). Драма идей противостояла мелодраматическим страстям и слезам своим желанием не развлекать и потрясать зрителя, а заставить его думать.

шения. Кrogstad, который знал тайну Норы и шантажировал героиню, в итоге возвращает ее долговое обязательство. Но это событие не влечет за собой финала. Наоборот, именно теперь и начинается самое главное. Нора и Хельмер садятся и обсуждают свою семейную жизнь. «Кокон» разматывается, становится ясно, что в пьесе сталкивается взгляд на женщину как на

«беспомощное, растерянное создание», чье предназначение — украшать жизнь мужчины, и желание женщины «воспитать себя самое», быть полноценной личностью. В финале «раздается грохот захлопнувшихся ворот» — Нора покидает свой дом, а на лице Хельмера зритель видит «луч надежды» — быть может, она вернется? Двойственность финала не только заставляет зрителя думать о том, какое завершение логичнее, но и вовлекает в обсуждение точку зрения Норы.

Театр Ибсена лишь по видимости показывает — отражает — повседневную жизнь в ее привычных, узнаваемых формах. В действительности отражение жизни в пьесах Ибсена не самоценно, это только повод заставить персонажей понять себя, а зрителя задуматься. Объяснение характеров и отношений в духе модного *натурализма* подчинено у Ибсена таинственной силе, которую олицетворяет *наследственность*. Хельмер постоянно напоминает Норе, что легкомыслие, склонность к мотовству, даже способность, не размышляя, совершить противозаконный поступок унаследованы ею от отца. Особую роль в пьесе играет образ доктора Ранка. Он умирает от болезни, которую его отец приобрел в дни «веселой офицерской жизни». Образ доктора Ранка не имеет никакого зна-

чения для развития интриги, но он важен, так как с особой наглядностью воплощает мотив наследственности.

Полностью возвращает человека в природу в своих произведениях другой скандинав — норвежский романист **Кнут Гамсун** (1859—1952). Писателей-натуралистов он обвинял в том, что они «более интересуются нравами, чем людьми, общественными вопросами, а не душой». В своих романах он сосредоточен на ощущениях, в том числе физиологических, впечатлениях, неосознанных импульсах, странных поступках персонажей. Роман «Голод» (1890) он называл «серией анализов». Это произведение о «неосознанной душевной жизни». Гамсун описывает состояние голода и его влияние на сознание героя. Муки голода пробуждают в нем животное состояние.

Человека, находящегося под властью загадочных сил, обладающего таинственной душой, изображает литература *декаданса*.

В разных странах Европы декадентские течения появляются в середине 1880-х годов. Декаданс становится духовным веянием, новейшей модой. В Париже те, кто называет себя декадентами, собираются в артистических кафе на левом берегу Сены. О себе они говорят как о «поколении, которое поет и плачет» и которое «пришло слишком поздно в этот слишком старый мир». Декаденты убеждены в том, что плоская повседневная действительность не имеет никакого смысла. Проза жизни кажется им отвратительной. Она не подлинна, подлинной является лишь жизнь души. Однако в своей душе они не находят ничего, кроме «*внутреннего кладбища*». Основной мотив их поэзии — усталость от жизни. Лирический герой чувствует себя «мертвым листком», который «злой ветер» носит «туда-сюда», как в стихотворении «Осенняя песня» **Поля Верлена**.

Декаденты стремятся *эстетизировать мир*, превратить все, вплоть до собственных ощущений, в произведение искусства, подобно тому, как это делал в процессе *жизнестроения* один из их кумиров — **Оскар Уайльд**.

Реакцией на искусственность и нежизнеспособность, культивируемые декадансом, стало течение *неоромантизма*.

Обыденности неоромантики предпочитают экзотические миры. Действие их романов происходит в южных морях, в Индии, на Аляске. Даже обыденная жизнь превращается под пером неоромантиков в странную, экзотическую. Таков Лондон Шерлока Холмса в

НЕОРОМАНТИКИ на первый план выдвигают сильную личность, способную преодолеть все препятствия. Это течение во многом наследует романтизму, но, в духе своей эпохи, страстно к подлинному факту и к научному эксперименту.

произведениях Артура Конан Дойля, а также Лондон и Париж принца Флоризеля у Роберта Льюиса Стивенсона. Однако экзотические миры изображаются неоромантиками в строгом соответствии с фактами. Все писатели этого ряда знали свой материал на собственном опыте. Киплинг родился в Индии, Стивенсон жил на островах Самоа, Джек Лондон странствовал по Аляске, Джозеф Конрад был морским капитаном.

Повторение пройденного. О ком из писателей, относящихся к неоромантизму, и о каких произведениях нам уже приходилось говорить в других частях учебника?

Так в литературе рубежа веков столкнулись противоположные устремления человека: желание довериться науке, чтобы понять свою природу, с пугающим ощущением непознаваемости и таинственности жизни; предчувствие упадка культуры и бессильности человека с неоромантической верой в свои силы и надеждой на то, что человек выстоит.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● *Драма идей:*
аналитическая композиция
символ

открытый финал
дискуссия

● *Декаданс:*
«конец века»
вырождение

«внутреннее кладбище»
жизнестроение

Часть VII

Двадцатый век



Вопреки всем сомнениям и страхам, XIX век верил в **прогресс** и в **науку**. Вера в прогресс означала, что человечество хотя порой и сбивается с пути, но движется в верном направлении, восходя на вершины цивилизации. Вера в науку предполагала, что познаваемо все: и природа, и человек, и законы общества, которое создано человеком.

В своем крайнем выражении этот рационалистический оптимизм предполагал общественные законы не только познаваемыми, но и управляемыми. Именно из этого исходило учение, которое по имени своего создателя — **Карла Маркса** известно как марксизм. Общество состоит из классов. Классы враждебны друг другу в силу противоположности экономических интересов. Если создать партию, выражающую интересы угнетенных классов, и добиться победы в политической борьбе, то можно заняться перераспределением собственности.

В результате равного распределения предполагалось построить общество, у которого есть светлое будущее — коммунизм. Коммунистическая идея имеет давние истоки, но как историческая теория восходит к утопиям гуманистов Возрождения (например, к Томасу Мору) и радикальным деятелям Просвещения, чьими идеями вдохновлялась Великая французская революция.

Попытки осуществить утопию (и прежде всего революция 1917 года в России) привели к общественным катастрофам и огромным человеческим жертвам. Двадцатое столетие вошло в историю человечества как **антиутопическое**, завершившееся разочарованием в идеалах предшествующих эпох, и прежде всего двух: Возрождения и Просвещения.

Что такое антиутопия? Как она соотносится с утопическим проектом, который принят к осуществлению? Об этом нам предстоит еще не раз говорить в последующих главах.

Однако если рационализм и вера в науку отстояли себя в качестве основного направления мысли XIX века, то это не означает, что им не пытались бросить вызов. Пытались, и неоднократно. Одним из наиболее влиятельных оппонентов был философ **Артур Шопенгауэр**. В своем знаменитом сочинении «Мир как воля и представление» (1819—1844) он отказался «видеть в мировой истории нечто планомерно-цельное» и «органически конструировать ее». В этом отношении продолжателем Шопенгауэра стал **Фридрих Ницше**. Он не только отрицал закономерность самого исторического процесса, но и

вывел историю как дисциплину за рамки научного знания. Ницше был одним из тех, кто формой суждения об истории вновь сделал *миф*, представляющий движение в форме постоянного повтора, в образе природной метафоры вечного умирания и возрождения.

Мировую славу принесла Ницше книга «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Основная задача автора, судя по названию, как будто бы лежит в сфере исследования античной культуры, но в действительности Ницше выстраивает общекультурную модель, указывающую, каким образом погрязший в индивидуализме современный человек может вернуть себе творческую способность и обновить жизнь. От классически застывшего культа Аполлона нужно вернуться к неистовым радостям, которые древние переживали в коллективном праздновании культа Диониса, умирающего и воскресающего бога. Только там можно обрести свободу и силу. Эстетическая утопия Ницше имела не менее трагические последствия, чем коммунистическая утопия Маркса, поскольку была подхвачена и принята к осуществлению в практике германского фашизма.

Трагические события XX века как будто бы подтвердили худшие сомнения относительно природы самого человека, в котором светлое, разумное начало все время должно утверждать власть над биологической природой инстинктов. Так выглядит структура личности в психологии **Зигмунда Фрейда**.

Литература XX века разнообразно отзывалась и на современные события, и на их философское осмысление. В отношении тех писателей, которые в большей мере придерживаются традиционных форм и восходящих к XIX веку рационалистических убеждений, как наиболее общий используется старый термин — **реалисты**. Тех же, кто созвучен разнообразным сомнениям в оправданности исторического рационализма, тех, кто убежден, что XX век потребовал от писателей принципиального обновления языка и форм, называют **модернистами**, а их искусство — **искусством модернизма**.

Однако, как всегда в эстетических классификациях, гораздо легче бывает обозначить полюса, чем определить принадлежность конкретного автора или произведения к одному из них. Едва ли не каждый серьезный и талантливый писатель, живший в XX столетии, испытал на себе воздействие этих противоположно устремленных тенденций.

НЕДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ С XIX ВЕКОМ

- Бернард Шоу. «Пигмалион»: антивикторианский парадокс
- Томас Манн. «Смерть в Венеции»: от быта к мифу



Джордж Бернард Шоу (1856–1950) начинал как романист, социальный мыслитель, театральный и музыкальный критик, но наивысшей славы он достиг как драматург. К концу своей долгой жизни Шоу стал одной из английских достопримечательностей — **GBS** (ДжиБиЭс), по первым буквам имени и фамилии.

М. Горький называл **парадоксами** «общие места, вывернутые наизнанку». Прокомментируйте один из парадоксов Уайльда: «Когда со мной соглашаются, я чувствую, что я не прав».

- Бернард Шоу.
«Пигмалион»:
антивикторианский
парадокс

Прощание с XIX веком длилось сравнительно недолго, так как резкой границей между прошедшим и вновь наступившим столетиями пролегла Первая мировая война, разразившаяся в августе 1914 года. Она разом взорвала мир, который до того пытались реформировать постепенно. Спорили о том, насколько быстро это можно сделать, чтобы не нарушить социального равновесия. Одним из сторонников радикального преобразования общества был *Бернард Шоу*.

Подобно Оскару Уайльду, Шоу был ирландцем и парадоксалистом. Парадоксом, то есть явлением, видимость которого резко противоречила его сути, предстала сама викторианская Англия (см. раздел *Викторианский роман*). Достаточно было чуть приподнять покров пуританской морали, как самые

общие истины являлись в неожиданном, а то и в прямо противоположном смысле.

Можете ли вы привести примеры парадоксов?

Один из персонажей романа «Портрет Дориана Грея» высказался так: «Правда жизни открывается нам в форме парадоксов. Чтобы постигнуть Действительность, надо видеть, как они балансируют на канате. И только посмотрев все те акробатические штуки, какие проделывает Истина, мы можем правильно судить о ней». Для героев Уайльда главное — заставить Истину остроумно балансировать. Шоу требует от своих героев умения вернуть Истину с каната на землю и приблизиться к ней.

Шоу начал карьеру драматурга с теоретического трактата «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), популяризирующего в Англии *драму идей*. Сам Шоу был даже более решительным сторонником театральной реформы, чем его норвежский предшественник. Он заявил о том, что намерен изменить структуру пьесы. Если прежде она мыслилась состоящей из трех частей: завязка — ситуация — развязка, то теперь место развязки займет **дискуссия**, в ходе которой персонажи должны не выяснять отношения, а понять сами себя.

Чтобы привлечь внимание к дискуссии, Шоу начал с того, что очень смело обновил круг обсуждаемых проблем. Первый сборник пьес он назвал «Неприятные пьесы» (1892—1894). И действительно, что же приятного в такой проблеме, как проституция, которую не принято замечать в викторианской Англии, хотя многие уважаемые члены общества живут за ее счет? Так, для молодой девушки, учащейся в университете, неприятным сюрпризом оказывается открытие, что ее мать (главная героиня пьесы «Профессия миссис Уоррен») — содержательница публичных домов. Виви решает порвать с матерью и жить за собственный счет. Такой могла бы быть развязка пьесы, но у Шоу есть продолжение — дискуссия, в ходе которой миссис Уоррен очень убедительно демонстрирует своей дочери, что ее дело отнюдь не противоречит принятой в обществе морали. И разве было бы нравственнее, если бы она, родившись в бедности, умерла от непосильной работы на фабрике или от болезней на панели? Виви вынуждена согласиться, по крайней мере, с тем, что ее мать лишь на первый взгляд нарушительница общественной морали, а по сути ее жертва.

Возмущение, вызванное первыми пьесами, заставило Шоу иронически озаглавить второй сборник — «Приятные пьесы» (1894—1895). Может показаться, что столь же иронично звучит и название третьего — «Пьесы для пуритан» (1897—1899). Однако в этот раз Шоу абсолютно серьезен. Он имеет в виду не пуритан-викторианцев, для которых мораль стала синонимом лицемерия. Шоу имеет в виду пуритан XVII века, мужественных людей, во всем стремившихся дойти до истины. Своим героям Шоу рекомендует быть столь же настойчивыми в познании самих себя и своих возможностей. В этот сборник входят две из числа лучших пьес Шоу: «Ученик дьявола» и «Цезарь и Клеопатра».

Шоу как социальный реформатор полагает, что реформу каждый должен начинать с себя. Начинают же чаще всего с

ПИГМАЛИОН (греч. миф.) — скульптор, который презирал женщин. За это его наказала Афродита: Пигмалион полюбил созданную им статую прекрасной девушки. Однако страсть была столь сильна, что статую ожила.

других, не очень хорошо представляя, что из всего этого может выйти. На эту серьезнейшую социальную тему Шоу откликнулся блистательной шуткой — «Пигмалион» (1912).

В роли Пигмалиона у Шоу выступает профессор фонетики Генри Хиггинс:

«...я могу с точностью до шести миль определить место рождения любого англичанина. Если это в Лондоне, то даже с точностью до двух миль» (*перевод Е. Калашиниковой*). Он зарабатывает себе на жизнь тем, что обучает американских миллионеров говорить на правильном английском языке. Хиггинс уверен, что после шести месяцев обучения у него уличную цветочницу Элизу Дулиттл (которую не берут на работу в цветочный магазин из-за ее варварского произношения) невозможно будет отличить от герцогини. Пари принимает еще один энтузиаст фонетики, знаток индийских диалектов — полковник Пикеринг.

Заключенное пари лежит в основе сюжета, но суть проблемы в другом. Со свойственным им здравым смыслом о существовании проблемы двум ученым джентльменам напоминают женщины. Первой это делает домоправительница Хиггинса миссис Пирс, как только слышит, что Элиза останется в доме: «...что с ней будет после того, как вы закончите ее обучение? Надо же немного заглянуть вперед, сэр». О том же, но уже со всей определенностью скажет мать Хиггинса, когда эксперимент продвинется довольно далеко: «До чего может дойти мужская тупость! Проблема — что с ней делать после».

Но «заглядывать вперед» — это не дело настоящих рефор-

маторов, и Хиггинс с трудом осознает, о чем идет речь, лишь после того, как выигравшая для него пари Элиза швырнет свой вопрос ему в лицо вместе с его ночными туфлями (подавать их — ее обязанность).

Элиза. Что со мной будет? Что со мной будет?
Хиггинс. А я откуда знаю, что с вами будет? И какое мне, черт дери, до этого дело?
Элиза. Вам нет дела. Я знаю, что вам нет дела! Я для вас ничто, хуже этих туфель.
Хиггинс (*громовым голосом*). Туфель!!!
Элиза (*с горькой покорностью*). Туфель! Мне кажется, теперь это уже неважно.

Разумеется, теперь (на деньги Пикеринга) для Элизы можно купить целый цветочный магазин. Однако сделает ли это ее счастливой? Нет. Напротив, она чувствует себя униженной так, как ее никогда не унижали. В ней пробудили человека и теперь этого человека не хотят замечать. Она привязалась к людям, которые, с детской непосредственностью празднуя победу, даже не поблагодарили ее, не осознали, каким был труд, ею вложенный в то, чтобы переделать саму себя. С ней лишь готовы расщелкаться по правилам буржуазной морали.

Острым критиком этой морали в пьесе выступает отец Элизы — мусорщик Альфред Дулиттл. Он явился в дом Хиггинса сразу же вслед за дочерью: если у него забрали дочь (которая ему, по правде сказать, вовсе не нужна и которую мачеха выставляла за дверь), то ему должны заплатить деньги. Хиггинс собирается выгнать шантажиста, но смягчается, услышав рассуждения мусорщика о ненавистной буржуазной морали, которая ему просто не по карману.

Рассуждение Дулиттла о буржуазной морали

«Я вас спрашиваю, кто я такой. Я недостойный бедняк, вот я кто. А вы понимаете, что это значит? Это значит — человек, который постоянно не в ладах с буржуазной моралью... Что же такое, выходит, буржуазная мораль? Да просто предлог, чтобы отказать мне во всем».

Покоренный *парадоксальной* откровенностью Дулиттла, Хиггинс готов, вместо просимых пяти фунтов, дать десять. Дулиттл просит этого не делать: десять фунтов — слишком большие деньги, чтобы промотать их с друзьями, а значит, он станет жить с оглядкой на

Шоу с присущей ему категоричной парадоксальностью заявлял, что из тысячи людей 777 — **филистеры** (поскольку они живут, не задумываясь), 222 — **идеалисты** (поскольку они строят воздушные замки) и только один человек — **реалист**, делающий усилие и способный понять законы жизни и самого себя.

все ту же буржуазную мораль. Мусорщик судит о современном обществе с пронизательностью *героя-реалиста*.

Обычный в комедии счастливый финал — свадьба. Он есть в «Пигмалионе», хотя и неожиданный: все едут в церковь, где будет венчаться Альфред Дулиттл. Он все-таки угодил в сети буржуазной морали, после того как ему (плененный остротой его социальных рассуждений) завещал большие деньги американский миллионер с тем, чтобы ежегодно Дулиттл читал шесть лекций во Всемирной лиге моральных реформ.

А что Хиггинс и Элиза? Они отправляются, чтобы присутствовать на церемонии, и каждый уверен, что настоял на своем. Хиггинс думает, что Элиза вернется и будет подавать ему ночные туфли. А она, делая вид, что не вернется никогда, кажется, уверена: профессор не сможет обойтись без нее.

КРУГ ПОНЯТИЙ

- *Идейная драма Д.-Б. Шоу:*
«неприятные пьесы»
парадокс

дискуссия
герой-реалист

?! Вопросы и задания

- В отличие от знаменитого мюзикла Лоу «Моя прекрасная леди» (и фильма, поставленного по этому мюзиклу), в пьесе Шоу нет сцены бала, представляющей торжество Элизы. Какие черты «драмы-дискуссии» отсутствуют (или сведены до минимума) в мюзикле? Обратите внимание на финал.
- Что такое парадокс? Почему парадоксы стали столь распространенным способом высказывания именно о викторианской Англии?
- К какому типу героя, по классификации Шоу, принадлежит Альфред Дулиттл? В чем состоит правота (неправота) его социальных парадоксов?

Что прочитать?

Образцова А. Драматургический метод Бернарда Шоу. — М., 1965.

Пирсон Х. Бернард Шоу. — М., 1972.

● Томас Манн. «Смерть в Венеции»: от быта к мифу

Появившиеся в первом году нового века «Будденброки» (1901) Томаса Манна задумывались как семейная хроника, описание «уходящего бюргерского мира», но разрослись до двухтомной бытописательной эпопеи.

Как признавался сам автор, чтобы произведение могло состояться, нужно «было тщательно изучить и освоить приемы натуралистического романа, нелегким трудом завоевав себе право пользоваться ими». Показателен случай из тогдашней жизни Манна: один его знакомый как-то заметил, что писатель наблюдает за ним в бинокль. Вот так — как будто при помощи увеличительного стекла — Манн и изучал бюргерский быт, составляя эпическое полотно из точно подмеченных мелочей.

Но бытового «бинокля» Манну было явно мало, пусть даже и самого пристального, самого дальнзоркого. С годами его все более влекло к «всеохватывающим идеям», к *предельному обобщению*. Переломным в творчестве Манна стал рассказ «Смерть в Венеции», написанный в 1911 году: здесь он впервые в полной мере открывает для себя волшебную оптику мифа.

Рассказ обращается все к той же, что и в «Будденброках», теме болезни и умирания, но уже как к *мифологическому событию*, то есть взятому в *масштабе всемирной жизни*. Герой рассказа, писатель Густав фон Ашенбах, отправляется на отдых в курортное местечко Лидо, что возле Венеции. И там с ним происходит нечто странное и неожиданное. Он слышит польскую речь, видит польское аристократическое семейство, двух девочек и мальчика Тадзио под присмотром гу-



Когда **Томас Манн** (1875–1955) работал над романом «Будденброки», его спросили, о чем он пишет. «Ах, это скучная бюргерская материя, — ответил он, — но дело идет об упадке, и этим она литературна». Идея упадка обобщает судьбу четырех поколений богатых бюргеров, чья предпринимательская активность и воля к жизни слабеют от поколения к поколению; так показана биологическая деградация целого класса. Роман был написан совсем молодым человеком и открыл путь к успеху, увенчанному в 1929 году Нобелевской премией.

Бюргерство, немецкое слово, означавшее первоначально горожан, приобрело значение, близкое к русскому слову «мещанство».

вернантки... В этого-то мальчика, отличающегося совершенной красотой, Ашенбах влюбляется без памяти. Сначала он стыдится своей страсти и лишь украдкой наблюдает за Тадзио в обеденной зале отеля или на пляже. Но пожилому писателю становится все труднее сдерживать себя, и вот он уже крадется за польским семейством по узким улочкам Венеции, преследует гондолу, в которой плывет мальчик, — лишь бы только зачарованно глядеть на своего любимца. Заканчивается эта история так же внезапно, как и началась, — скоропостижной смертью Ашенбаха.

Но отчего умер Ашенбах? Может быть, он заразился азиатской холерой, эпидемия которой свирепствовала в Венеции? Или его сгубила духота? Или он не выдержал эмоционального напряжения? Это все возможные мотивировки его смерти, недостаточные для ее объяснения. Причину этой смерти следует искать в мифе.

В жизни Ашенбаха до встречи с Тадзио ключевое слово — «вопреки». Он заслуженный, всеми уважаемый писатель. Он самоотверженный литературный труженик, отдающий все силы исторической эпопее о Фридрихе Великом. Его творчеству присуща классическая строгость. Но все это «вопреки» болезни мира и собственной болезненности. Состояние Ашенбаха перед поездкой в Венецию — «все возрастающий упадок сил», «все растущая усталость». Причиной тому — изначальная слабость, ущербность его натуры. Он должен постоянно напрягать свои скудные силы, чтобы «продержаться» — сохранить благородную позу в ситуации загнивания и порчи. И это не только его личная ситуация. Потому-то Ашенбах и окружен почетом и славой, что он полнее других сумел выразить общее ощущение кризиса и явить, как казалось, спасительный пример «изящного самообладания, до последнего вздоха скрывающего от людских глаз свою внутреннюю опустошенность, свой биологический распад» (*перевод Н. Ман*).

Рассказ начинается с описания будничного вечера, но в каждой его примете есть какая-то зловещая *многозначительность*. Говорится вроде бы только о погоде: «сырые и промозглые недели», «обманчиво воцарилось жаркое лето». А слышится — *намек*: природа как будто нездорова, в ней как будто обман. «Заходящее солнце» перекликается с *метафорой* старения («жизнь его начала клониться к закату»), а надвигающаяся гроза — с тревожным ожиданием мировой катастрофы («год, который в течение столь долгих месяцев грозным оком взирал на наш континент»).

С этого вечера все предстает перед писателем в странном, колдовском свете. Стоит ему, еще в Мюнхене, увидеть человека в дорожном костюме, напряженно глядящего вдаль, как возникает особое чувство — что незнакомец, похожий на странника, как будто подает *знак*, как будто зовет в путь. И вот уже Ашенбах покупает билеты на пароход. И в человеке, их продающем, «с козлиной бородкой», в его «одурманивающих» жестах тоже чудится какой-то *знак*. Далее: на пароходе Ашенбах с ужасом наблюдает за молодящимся стариком, превратившим свое лицо в личину, в маску, — и здесь *знак*. С парохода до пристани в Лидо писателя везет гондольер; в его неприятных повадках и свирепой физиономии — опять-таки *знак*, пугающий, манящий. И в бродячем певце, который будет выступать перед постояльцами отеля, в его издевательском смехе вместо припева Ашенбах вновь угадает *знак*. Черты этих людей вроде как перемигиваются друг с другом через время и расстояние, странным образом совпадают: худоба, кадык на худой шее, белые зубы, рыжие волосы. Сквозь разные лица просвечивает одно лицо — чье? И к чему все это наваждение знаков?

Обратим внимание: каждый из встреченных Ашенбахом людей сопровождается одним *лейтмотивом*: *метафоры, сравнения, параллелизмы и антитезы* сходятся к одной теме — теме смерти. Мюнхенский странник стоит возле мастерской гробовщика, в портике часовни, на фоне погребальных надписей и изваяний апокалиптических зверей. Белила и румяна «поддельного юноши» на пароходе напоминают маску смерти. Венецианская гондола представляется похожей на гроб. От бродячего певца пахнет карболовым раствором, запахом холеры. Словно некий демон загробного мира, принимающий разные обличья, зовет Ашенбаха за собой, становится его проводником в смерть. Одно из имен этого демона угадывается в гондольере — подобном Харону, перевозчику мертвых.

В этих знаках Ашенбаху видится что-то вроде *античного рока*, тяготеющего над ним. Но рок — в нем самом. До поры до времени гармоническая оболочка его произведений и благородная поза живого классика скрывала его влечение к смерти, но эта страсть должна была вырваться и наконец вырвалась наружу. Не случайно Ашенбах стремится именно в Венецию, средоточие европейской культуры. Они подобны друг другу: писатель смотрится в этот город, как в зеркало. *Персонафицированная* Венеция — «падшая царица»; наследник классической культуры Ашенбах тоже готов пасть. При всей красоте, Вене-

ция больна: сначала от нее исходит запах гнили, затем «сладковато-аптечный» запах смерти; болен и Ашенбах, чей стиль жизни и письма скрывает «физическую ущербность», «биологический распад». Город и писатель в заговоре. Чтобы не разориться, город «скрывает свою болезнь» — холеру — от туристов. Но и Ашенбах не заинтересован в разглашении секретной информации — ведь тогда он не сможет видеть Тадзио. «Недобрая тайна» города сливается с его, Ашенбаха, «собственной сокровенной тайной» — запретной страстью к Тадзио, преступная ложь городских властей становится его ложью, «беда во внешнем мире» таинственно сливается «с бедой его сердца».

Два видения посещают Ашенбаха. В Лидо ему снится сон — как итог его *мифологических ассоциаций и аналогий*. Он видит разнузданную толпу вакхантов — служителей «чуждого бога» Диониса. Их буйство ничего общего не имеет с радостью жизни, они ослеплены безумием смерти. И вот он сливается с ними, и вместе с ними его душа вкушает «блуда и неистовства гибели». После этого сна Ашенбах окончательно и «безвольно подпадает демону». Поначалу-то в своих мечтах он мнит себя мудрецом Сократом, ведущим за собой своего ученика, прекрасного юношу Федра, к высшей, духовной красоте. Но чем дальше, тем больше он оказывается не ведущим, а ведомым — и не вверх, а вниз, в царство Аида. Низшей точкой падения становится эпизод, предшествующий гибели Ашенбаха: он повязывает красный галстук, украшает шляпу разноцветной лентой, усилиями парикмахера его лицо превратилось в маску, а сам он — в того молодящегося старика, ужаснувшего его на пароходе. А последним проводником Ашенбаха в царство мертвых (психагогом) становится сам бледный, болезненный Тадзио, воплощающий красоту и соблазн смерти.

Другое видение предшествует путешествию Ашенбаха: «...он... видел ландшафт, под небом, тучным от испарений, тропические болота, невероятные, сырые... видел огоньки — глаза притаившегося тигра, — и сердце его билось от ужаса и непостижимого влечения». Греза оказалась вещей: именно в этих местах и зародилась холера — «в первозданных дебрях, которых бежит человек и где в зарослях бамбука таится тигр». Вновь *совпадение деталей*; значит, тигр есть метафора, это тигр смерти, угрожающий не только отдельному человеку, но и всему человечеству. Азиатская холера, охватившая Венецию, — первая весть о всемирной катастрофе: здание цивилизации подгнило, «время распадается», европейскому благоустроенному миру грозит беда.

Предчувствие катастрофы не обмануло Томаса Манна: через три года началась Первая мировая война. В дальнейшем он будет писать о мировых катаклизмах, но не прямо, а посредством мифа, удивительным образом *сопоставляющего далекие явления, большое и малое*. В романе-мифе «**Волшебная гора**» (1924) туберкулезный санаторий предстанет грандиозной метафорой предвоенной Европы, а в другом романе-мифе, «**Доктор Фаустус**» (1947), свяжет судьбу некоего композитора с судьбой Германии в годы фашизма.

Повторим, из каких элементов строит Манн свой *литературный миф*: многозначительные метафоры, загадочные знаки, темные намеки, удивительные совпадения, скрытые аналогии, ассоциации с древнегреческой мифологией, лейтмотивы, персонификации, параллелизмы, сравнения и антитезы.

КРУГ ПОНЯТИЙ

- Литературный миф:
мифологическое событие
предельное обобщение
масштаб всемирной жизни

мифологическая ассоциация
лейтмотив
знак

?! Вопросы и задания

- Сопоставьте «случайные» обстоятельства и совпадения в повести Манна («По странной случайности на остановке и вблизи ее не было ни души») со «случайностями» «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского («случайный» первый визит Раскольникова к старухе-процентщице, разговор студента и офицера, «случайно» подслушанный Раскольниковым и подтолкнувший его к мысли об убийстве, наконец, случайное появление Раскольникова на Сенной площади перед роковой встречей с Лизаветой). Какова функция этих случайностей в «Смерти в Венеции» и в «Преступлении и наказании»?
- Почему девизом Ашенбаха было слово «продержаться»? Что пугало его, перед угрозой чего он должен был «продержаться»?
- Объясните формулы, с помощью которых характеризуется содержание и стиль написанных Ашенбахом произведений: «героизм слабых», «чудом возрожденное простодушие».

- Сопоставьте тему «заката Европы» в двух почти одновременно написанных рассказах — «Смерти в Венеции» Манна и «Господине из Сан-Франциско» И. Бунина. В чем сходство и различие символических эпизодов — смерти Ашенбаха и смерти господина из Сан-Франциско? Сравните образы моря у Манна и у Бунина (попробуйте истолковать эти символы). Является ли рассказ Бунина рассказом-мифом?
 - В Лидо Ашенбах постоянно вспоминает образы, сюжеты древнегреческих мифов: Зевс и Семела, Эос и Орион, Аполлон и Гиацинт, Эхо и Нарцисс. Что объединяет эти мифы? Как они связаны с судьбой Ашенбаха?
 - Почему Ашенбах в конце жизни приходит от стоического служения Аполлону к ницшеанскому культу Диониса (см. введение к VII части)?
-

Что прочитать?

Адмони В., Сильман Т. Томас Манн: Очерк творчества. — Л., 1960.

Апт С. Томас Манн. — М., 1972. — («Жизнь замечательных людей»).

Апт С. Над страницами Томаса Манна: Очерки. — М., 1980.

ОЩУЩЕНИЕ КАТАСТРОФЫ

- Поэзия Т.-С. Элиота: «люди 14 года»
 - В. Вулф. «Миссис Дэллоуэй»: модернистский роман
 - Э.-М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен»: «потерянное поколение»
 - Ф. Кафка: абсурд бытия
 - Франц Кафка. «Превращение»
-
- Поэзия Т.-С. Элиота: «люди 14 года»

Мы хорошо знаем, что литература должна «отражать» действительность. Однако у литературы есть и другая способность или функция: она не только отражает, но она прогнозирует события. В древности поэта считали пророком. Пророческим даром обладает и современная литература. Из глубины сравнительно спокойного и благополучного XIX столетия она различила гул надвигающейся катастрофы.

Самым острым историческим слухом наделены французская символическая поэзия и русский роман. Они-то и произвели наибольшее впечатление на литературу XX века в тот момент, когда она только формировалась. Под влиянием французов начал свой творческий путь Т.-С. Элиот.

Накануне Первой мировой войны Т.-С. Элиот написал и в 1915 году опубликовал стихотворение «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока». Оно передает то ощущение тревоги и отчаяния, которое носилось в предвоенном воздухе. Итоговой для этого периода стала поэма



Томас Стернз Элиот (1888–1965) родился и провел юность в США, но большую часть жизни прожил в Англии. Он начинал в русле **европейского авангарда**, обновляя форму и веря в то, что только небывалая форма способна передать чувство небывалой действительности. В зрелые годы Элиот принял католическое вероисповедание и стал убежденным сторонником **традиции в искусстве**. В течение десятилетий, как поэт и критик, Элиот оставался законодателем классического вкуса в Англии.

«Бесплодная земля» (1921). Если в стихотворении речь идет о состоянии и состоятельности современной личности, то в поэме будет взят гораздо более общий — *мифологический* (см. предшествующий раздел о Томасе Манне) — план событий: речь пойдет о состоянии мира, пораженного бесплодием.

Прочитаем и прокомментируем наиболее важные фрагменты этого большого стихотворения. Вспомним его название: «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (Love Song of J. Alfred Prufrock). На какой лад оно настраивает? Традиционная лирическая тема — любовь. Поэтически возвышенное имя — Альфред. В Англии оно имеет и вполне конкретную ассоциацию: так звали самого популярного поэта второй половины XIX века, позднего романтика — Альфреда Теннисона. Элиот всегда не любил романтиков, считая, что собственные чувства они торопливо подставляли на место не замеченной ими реальности.

Есть что-то непоэтически чопорное в упоминании этого второго инициала — Дж.: Джон, Джеймс? И есть что-то противоречащее романтической гармонии в тяжелом звучании фамилии — Пруфрок. Она падает, подобно камню (*rock* — камень, скала; не первая ли это мысль о каменной бесплодной пустыне, которой Элиот посвятит свою послевоенную поэму?), и разрушает мирное течение любовной песни еще до того, как она началась.

Стихотворение разделено на главки. В первой обозначено место действия. Оно то же самое, что у французских символистов, — современный город в состоянии болезни и неприкаянности:

Ну что же, я пойду с тобой,
Когда под небом вечер стихнет, как больной
Под хлороформом на столе хирурга;
Ну что ж, пойдем вдоль малолюдных улиц —
Опилки на полу, скорлупки устриц
В дешевых кабаках, в бормочущих притонах,
В ночлежках для ночей бессонных:
Уводят улицы, как скучный спор,
И подведут в упор
К убийственному для тебя вопросу...
Не спрашивай о чем.
Ну что ж, давай туда пойдем.

В гостинной дамы тяжело
Беседуют о Микеланджело.

Перевод А. Сергеева

Во второй главке мы продолжаем путешествие по городу в ожидании неведомого и пугающего вопроса: «Туман своею желтой шерстью трется о стекло, / Дым своей желтой мордой тычется в стекло...» Желтый туман, желтые дым, фонари...

Не напоминает ли этот цветовой оттенок городского колорита в стихах кого-то из русских символистов: «В соседнем доме окна желты...»? Каков эмоциональный смысл городской, электрической (адской?) желтизны?

Колорит туманного, мглистого вечера властвует и в третьей главке, где снова возникает мотив вопроса. Он видится еще в будущем, как будто есть время подготовиться: «Будет время, будет время...» И затем снова звучит уже знакомый нам рефрен о дамах, что беседуют о Микеланджело.

Что может означать этот повторяющийся рефрен? Вносит ли имя гениального художника какой-то оттенок, скажем, духовного или просветляющего начала в эту картину тусклой повседневности? Скорее, наоборот: оно само поглощается ею и забалтывается в гостиных.

Все еще есть время — для вопроса? Чтобы задать вопрос требуется смелость, решимость. Есть ли она у героя?

И конечно, будет время
Подумать: «Я посмею? Разве я посмею?»
Время вниз по лестнице скорее
Зашагать и показать, как я лысею, —
(Люди скажут: «Посмотрите, он лысеет!»)
Мой утренний костюм суров; и тверд воротничок,
Мой галстук с золотой булавкой прост и строг —
(Люди скажут: «Он стареет, он слабеет!»)

Разве я посмею
Потревожить мирозданье?
Каждая минута — время
Для решения и сомнения, отступления и терзанья.

Все отчетливее звучит сомнение: «Разве я посмею?» Не такой была моя жизнь, проведенная в хорошем обществе и в соблюдении правил, чтобы я осмелился сделать что-то, нарушающее всеобщий порядок, чтобы я потревожил мирозданье. И со следующей строфы возможность, видевшаяся в будущем времени, смещается в прошлое (это особенно очевидно в английском оригинале: «For I have known them all already, known them all...»)

Я знаю их уже давно, давно их знаю —
Все эти утренники, вечера и дни,
Я жизнь свою по чайной ложке отмеряю,
Я слышу отголоски дальней болтовни —
Там под рояль в гостиной дамы спелись.
Так как же я осмелюсь?

И взгляды знаю я давно,
Давно их знаю,
Они всегда берут меня в кавычки,
Снабжают этикеткой, к стенке прикрепляя,
И я, пронзен булавкой, корчусь и стенаю.
Так что ж я начинаю
Окурками выплевывать свои привычки?
И как же я осмелюсь?

Герой сознает, что ему нужно было бы быть совсем другим
и иметь совсем другой опыт, чтобы осмелиться.

Какие образы связаны с жизненным опытом героя, по-человечески ничтожного, не способного на решительный поступок?

Только в воображении (и в сослагательном наклонении) герой рискует покинуть пределы буржуазной гостиной и вырваться на простор — к морю, в память мифологических событий, где промелькнет образ Иоанна Предтечи, одного из тех, кто решился, кто осмелился. А потом имя библейского Лазаря, восставшего из мертвых, имя Гамлета, который тоже решился. Эти образы звучат укором современной человеческой несостоятельности.

О быть бы мне корявыми клешнями,
Скребущими по дну немного моря!

.

А вечер, ставший ночью, мирно дремлет,
Оглажен ласковой рукой,
Усталый... сонный... или весь его покой
У наших ног — лишь ловкое притворство...
Так, может, после чая и пирожного
Не нужно заходить на край возможного?
Хотя я плакал и постился, плакал и молился
И видел голову свою (уже плешивую) на блюде,
Я не пророк и мало думаю о чуде;

Однажды образ славы предо мною вспыхнул,
И, как всегда, Швейцар, приняв мое пальто, хихикнул.
Короче говоря, я не решился.

И так ли нужно мне, в конце концов,
В конце мороженого, в тишине,
Над чашками и фразами про нас с тобой,
Да так ли нужно мне
С улыбкой снять с запретного покров,
Рукою в мячик втиснуть шар земной,
И покатить его к убийственному вопросу,
И заявить: «Я Лазарь и восстал из гроба,
Вернулся, чтоб открылось все, в конце концов», —
Уж так ли нужно, если некая особа,
Поправив шаль рассеянной рукой,
Вдруг скажет: «Это все не то, в конце концов,
Совсем не то».

.

Нет! Я не Гамлет и не мог им стать;
Я из друзей и слуг его, я тот,
Кто репликой интригу подтолкнет,
Подаст совет, повсюду тут как тут,
Услужливый, почтительный придворный,
Благонамеренный, витиеватый,
Напыщенный, немного туповатый,
По временам, пожалуй, смехотворный —
По временам, пожалуй, шут.

Но что это был за вопрос, которого так и не осмелился задать Альфред Дж. Пруфрок? Можно идти от названия стихотворения и сказать, что оно представляет собой несостоявшуюся любовную песнь, произнесенное объяснение. Жизнь, прожитая без поступка, без дерзновения. Мечты, оставшиеся в юности и погибшие. Но можно предположить и другую вечную ситуацию: герой не решился стать вопросом для мироздания, не озадачил мир своим явлением.

В финале стихотворения — в финале

Т.-С. Элиот всегда сознательно включается в **максимально широкий круг ассоциаций**. Некоторые из них очевидны, другие таятся лишь как возможность. Стихотворение начиналось в городе, впервые увиденном глазами французских символистов, а продолжилось в викторианской гостиной. История не решившегося на поступок или на любовное объяснение героя — какая типично русская история: то ли лишний человек, то ли чеховский герой, которого среда заела! Кстати сказать, стихотворение написано в момент наибольшего увлечения в Англии Чеховым. Однако вся эта по-современному обычная история построена как *мифологическое событие*, поставлена в один ряд с героями Библии и Шекспира.

жизни — Пруфрок поглощен вечной стихией, которая пома-
нила, зачаровала и уничтожила его.

Я старею... я старею...
Засучу-ка брюки поскорее.
Зачешу ли плешь? Скушаю ли грушу?
Я в белых брюках выйду к морю, я не трушу.
Я слышал, как русалки пели, теща собственную душу.
Их пенье не предназначалось мне.

Я видел, как русалки мчались в море
И космы волн хотели расчесать,
А черно-белый ветер гнал их вспять.

Мы грезили в русалочьей стране
И, голоса людские слыша, стонем,
И к жизни пробуждаемся, и тонем.

Романтические иллюзии, воздушные замки оказались до-
ступнее герою с романтическим именем Альфред, чем реаль-
ная жизнь. Реальности — людских голосов — испугался лири-
ческий герой, так и не решившийся стать человеком, обрести
себя в действии.

?! Вопросы и задания

- Какой поэтический опыт мог приобрести Т.-С. Элиот у французских символистов? Какими их открытиями он воспользовался в собственной поэзии?
- Проследите движение лейтмотивов в тексте Элиота.
- Установите мифологические (библейские, античные) ассоциации. Какую роль они играют в формировании литературного мифа (**подсказка**: еще раз вернитесь к предшествующему разделу о Томасе Манне)?
- Какую функцию выполняют здесь культурные и мифологические ассоциации: они возникают по контрасту с современностью или для того, чтобы придать ей высокий смысл и достоинство?

● В. Вулф. «Миссис Дэллоуэй»: модернистский роман

Ключевое словосочетание для модернистского романа — «поток сознания».

Когда мы говорим о характере, то имеем в виду ряд устойчивых черт, делающих образ человека особенным и узнаваемым в своей особенности. Со времен Античности эту устойчивость видели в повторяемости *нравственных типов* (скупой, хвастливый, гордый). В искусстве Нового времени типы сменились *индивидуальными личностями*, зависимыми от времени и среды. Классический роман XIX века исходил в своем понимании человека из того, что называли *социальным характером* (о котором мы говорили в главе 12).

При всех переменах характер казался достаточно отчетливым оттиском, выполненным на достаточно прочном материале. Все изменилось в искусстве модернизма. Эти перемены и зафиксировал термин «поток сознания». Мир предстал текучим, едва уловимым в быстрой смене *впечатлений*.

Поток разрозненных впечатлений — это та единственная реальность, которой мы обладаем, поскольку картина мира, отраженная в потоке сознания, является смутной и ненадежной. Как учил влиятельный французский философ и психолог **Анри Бергсон** (1859—1941), человек живет в мире своей памяти, которая предстает ему **протяженностью во времени** (*durée*). Теряя власть над реальностью, человек приобретает новую власть над временем, поскольку может возвращать пережитые некогда моменты жизни. Именно это новое обретение отразил уже в самом названии своего прославленного цикла романов французский писатель *Марсель Пруст*.

Можно сказать, что Пруст усвоил уроки Бергсона, но еще более верным

Термин **поток сознания** был заимствован писателями у американского психолога Уильяма Джеймса. Он стал определяющим для понимания **человеческого характера**, в новом романе и всей его повествовательной структуры. Этот термин удачно обобщил целый ряд представлений современной философии и психологии, послуживших основой для **модернизма** как системы художественного мышления.

Слово **впечатление**, взятое в его французском варианте — *impression*, сначала было применено для определения нового направления в живописи — **импрессионизма**, а затем и стилистики всего современного искусства.

Марсель Пруст (1871—1922) начал работу над циклом **«В поисках утраченного времени»** в 1907 году и продолжал до самой смерти. Всего было создано 16 томов. Повествование представляет собой смену жизненных ситуаций, неожиданно укрупняющихся деталей, припоминаемых впечатлений, когда вдруг промелькнувший запах, пейзаж, вкусовое ощущение восстанавливают эпизод прожитой жизни.

будет сказать, что роман XX века начал свое развитие на путях, параллельных современной мысли. Писатели нередко опережали ученых, и были искренни, когда, возражая критикам, говорили, что никогда прежде не читали книг, которые якобы оказали на них влияние. **Фрейдизм** в литературе возник параллельно с учением Фрейда, а иногда и опережая его, когда романисты начали все более убеждаться в иррациональности человеческой психики, где сознанию противостоит не менее властная область подсознательного.

Если для Фрейда подсознательное связано прежде всего с психической жизнью отдельного человека, то его ученик **Карл Юнг** обратился к **коллективному подсознательному** — к памяти рода, в которой сформировались основные модели, управляющие нашими представлениями. Эти модели Юнг назвал **архетипами**. Идеальными архетипами служат мифы, закрепившие родовое сознание. Тем самым Юнг дал еще один стимул, чтобы вернуть мифу значение универсальной категории, единственно способной объяснить нам самих себя.

Иллюстрацией близости и различия двух типов модернистского романа могут послужить два классических английских произведения, у которых есть один момент безусловного сюжетного сходства: их действие разворачивается в течение одного дня. Это «Улисс» Дж. Джойса и «Миссис Дэллоуэй»

В. Вулф. Прием максимального уплотнения реального времени — до мгновенности впечатления, до замкнутости одного дня — характерен для модернистского романа. Он отличает его от традиционного обращения с временем в романе, на основе которого к началу XX века вырастают многотомные семейные хроники, подобные знаменитой «Саге о Форсайтах» (1906—1922) Джона Голсуорси.

У романов Джойса и Вулф есть, однако, не только черты сходства. Первое, бросающееся в глаза различие — объем этих двух произведений. Роман «Миссис Дэллоуэй» для русского читателя покажется чем-то средним между романом и повестью. «Улисс» (опубл. в 1922 г.) — огромное повествование, над которым **Джеймс Джойс** (1882—1941)

Модернистский роман возник в двух основных вариантах — **импрессионистическом** и **мифологическом**. Между ними нет жесткой грани. Если образ современной жизни составляется из крупиц мельчайших впечатлений, то единственный способ внести смысл в текущую повседневность состоит в том, чтобы обнаружить ее мифологическую аналогию, вписать ее в архетипическую модель.

Сравните это с тем, что уже было сказано в предыдущих разделах — о Томасе Манне и Т.-С. Элиоте.

Время в романе

В традиционном реалистическом повествовании человек предстает погруженным в поток времени; прием модернизма — дать протяженность времени, спрессованного в человеческом переживании.

работал около десяти лет. Улисс — одно из имен героя гомеровского эпоса — Одиссея. День, проведенный в Дублине 16 мая 1904 года Стивеном Дедалусом, увиден как современная одиссея, то есть путь к дому, к самому себе, к утраченным ценностям. Учитель древнегреческой литературы, артистическая натура, любитель и знаток Шекспира, Стивен пытается укорениться в родной Ирландии, в грубой простоте быта и человеческой биологии, которые представлены в романе Леопольдом Блумом.

Может быть, беда современного человека состоит в том, что дух утратил почву под ногами, а бытовая повседневность не высветлена духовностью?

Джойс постоянно возвращает нас к мифологическим аналогиям, роль которых состоит в том, чтобы оценить современное состояние жизни как нарушение моделей, необходимых для ее продолжения, и одновременно показать усилие героя, пытающегося восстановить утраченные архетипы. Иначе поступает Вирджиния Вулф.

Место действия романа «Миссис Дэллоуэй» (1925) — Вестминстер, деловой и аристократический центр Лондона. Время действия — один день в середине июня 1923 года. Утром этого дня Кларисса Дэллоуэй, жена члена парламента, выходит из дому, чтобы купить цветы для вечернего приема, который она устраивает. Кончилась война, и люди все еще полны ощущения наступившего мира и покоя. С новой радостью смотрит Кларисса на свой город. Ее радость, ее впечатления перебиваются то ее собственными заботами, то неожиданно вклинивающимися впечатлениями и переживаниями других людей, которых она даже не знает, но мимо которых проходит на улице.

На лондонских улицах промелькнули незнанные лица и отзовется голоса, лишь однажды прозвучавшие в романе. Но три основных мотива постепенно набирают силу. Героиня первого и главного — сама миссис Дэллоуэй. Ее



Дом **Вирджинии Вулф** (1882–1941) в центральном районе Лондона — Блумсбери — на многие годы сделался центром интеллектуальной жизни английской столицы. **Блумсберийцы** — название, закрепившееся за английскими модернистами. Сама же писательница стала символом изысканного вкуса, духовного совершенства для западного интеллигента. Вирджиния Вулф покончила с собой, не пережив бомбардировок Лондона, разрушения своего дома, гибели библиотеки.

Смена точки зрения — один из любимых приемов в модернистском романе. Поток сознания «течет» в берегах куда более широких, чем жизнь одного человека, он захватывает многих, открывая путь от уникальности впечатления к более объективной картине мира, подобно действию на сценической площадке, воспроизводимому с нескольких камер. При этом сам автор предпочитает оставаться за кадром, в роли молчаливо организующего изображение режиссера.

мысль постоянно перебегает от сегодняшнего (как-то удастся прием, почему ее не пригласила на ленч леди Брутен) к тому, что было когда-то двадцать лет назад, к воспоминаниям.

Второй мотив — приезд Питера Уолша. В юности он и Кларисса были влюблены друг в друга. Он делал предложение и получил отказ. Слишком Питер был всегда неправильным, пугающим. А она — воплощение светско-

сти и достоинства. И вот (хотя она и знала, что после нескольких лет, проведенных в Индии, он должен сегодня приехать) Питер без предупреждения врывается в ее гостиную. Он рассказывает, что влюблен в молодую женщину, ради которой и приехал в Лондон, чтобы оформить свой развод. На этом Питер вдруг разрыдался, Кларисса начала успокаивать его: «...и было ей удивительно с ним хорошо и легко, и мелькнуло: „Если б я пошла за него, эта радость была бы всегда моя“» (*перевод Е. Суриц*). Воспоминания невольно ворошат прошлое, вторгаются в настоящее и окрашивают грустью ощущение уже прожитой и предстоящей жизни. Питер Уолш — это мотив жизни, которую не удалось прожить.

И наконец, третий мотив. Его герой — Септимус Уоррен-Смит. Сюжетно он не связан с миссис Дэллоуэй и ее кругом. Он проходит по той же лондонской улице как незамечаемое напоминание о войне.

В потоке мыслей миссис Дэллоуэй есть радостное ощущение:

«Война закончилась, в общем, для всех; правда, миссис Фокскрофт вчера изволилась в посольстве из-за того, что тот милый мальчик убит и загородный дом теперь перейдет к кузену; и леди Бексборо открывала базар, говорят, с телеграммой в руке о гибели Джона, ее любимца; но война кончилась, слава Богу».

Оцените стиль, представленный потоком сознания. В нем мелькают подробности и имена, которые никогда не будут прояснены читателю. Значительное, историческое, и мелкое, бытовое, в нем легко соседствуют, но уживаются ли?

Септимус — человек с той войны, которая для него никогда не закончится. Он выжил и здоров, но память его захвачена войной, где он потерял друга. Как будто в первый момент Септимус и не был поражен этой смертью, вскоре женился на итальянке Лукреции. Она теперь сопровождает его по улицам, в ужасе от того, что муж сходит с ума. Они проходят,

отражаясь в глазах людей, порой упомянутых в романе лишь однажды и лишь потому, что они были поражены явлением этой пары.

«Оба странные, — подумала Мейзи Джонсон. — Все тут было ужасно странно. В Лондоне она была первый раз, приехала служить в конторе у своего дяди... и эти двое на стульчиках прямо ее напугали: женщина, видимо, иностранка, он — не в себе; и доживи она даже до старости, все равно ее память будет звенеть о том, как она шла в одно прекрасное утро по Риджентс-Парку пятьдесят лет назад».

Мейзи Джонсон в романе больше не появится, но прежде чем она исчезнет, она сама предстанет увиденная чужими глазами — **с точки зрения** пожилой дамы, которая осудила эту расхныкавшуюся посреди улицы явно приезжую девчонку.

Модернисты стремились к тому, чтобы расширить сферу выразительности. Они заставляли слово вступать в соперничество с живописью и музыкой, учиться у них. Сюжетные лейтмотивы сходятся и расходятся, подобно музыкальным темам в сонате. Они перебивают и дополняют друг друга.

Каков же финал романа? Финала, в общем-то, нет. Есть лишь финальное соединение всех мотивов, которые сошлись в гостинной у Клариссы Дэллоуэй. Роман кончился вместе с приемом и даже чуть раньше. Кроме обычной светской беседы и обмена политическими мнениями, здесь были еще воспоминания, поскольку спустя много лет встретились люди, некогда бывавшие в загородном доме у Клариссы. Еще прибыл сэр Уильям Брэдшоу, медицинское светило, сообщивший, что какой-то бедняга (его приводили и к сэру Уильяму) выбросился из окна (не названный здесь по имени Септимус Уоррен-Смит). Последствия военной контузии. Это следовало бы учесть в новом законопроекте...

А Питер Уолш все ждал, когда хозяйка освободится, подойдет к нему. Общая приятельница тех давних лет напомнила, что он, Питер, всегда нравился Клариссе больше, чем Ричард Дэллоуэй. Питер уже собрался уходить, но вдруг почувствовал страх, блаженство, смятение: «„Это Кларисса“, — решил он про себя.

И он увидел ее».

Последняя фраза романа, в котором события одного дня вместили память о прожитой и не прожитой жизни; в котором главное событие современности промелькнуло судьбой второстепенного персонажа, впрочем пробудив в сердце главной героини столь знакомый ей — страх смерти.

Импрессионистический роман, каким является «Миссис Дэллоуэй», занят сиюминутностью переживаний, ценит точ-

ность беглых впечатлений, не может отделаться от воспоминаний, но, погруженный в поток сознания, этот роман улавливает гул жизненного потока, который так стремительно сносит человека к неизбежному пределу бытия. Мысль о вечности острее позволяет пережить мгновенность жизненных впечатлений.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- *Модернистский роман:*
импрессионистический
мифологический
«поток сознания»

впечатление
архетип
точка зрения

Проверка памяти

Имена: Пруст, Бергсон, Джеймс, Фрейд, Джойс

?! Вопросы и задания

- Какова связь двух типов модернистского романа: мифологического и импрессионистического? Каким образом вечность мифа соседствует с мгновенностью впечатлений?
- Когда сами творцы модернистского романа говорили о приеме «потока сознания», то признавались, что учились владеть им у Льва Толстого. Можете ли вы назвать эпизоды в «Войне и мире», когда герои, как будто подчиняясь какой-то неведомой им воле, не принадлежали себе и выражали себя эмоциональным взрывом, напоминающим поток сознания.

Подсказка: вспомните монолог князя Андрея на поле Аустерлица или монолог Наташи Ростовской у ночного окна. Можно ли сказать, что романы Толстого — это романы «потока сознания» или «поток сознания», играет более локальную, подчиненную роль у русского романиста?

- Каким образом в модернистском романе проявляет себя аналогия с музыкальным произведением.
- Проследите, как среди мотивов романа В. Вулф звучит мотив современной истории — мотив войны. Можно ли сказать, что события внешние, в том числе и историче-

ские, отодвинуты на второй план, что им отводится меньшая роль, чем в традиционном романе? Или же это происходит в силу определенных повествовательных законов, представляющих не объективную картину мира, а данную в сознании персонажей и служащую их характеристикой?

- Как трактуется время в традиционном и в модернистском романе?
 - Каким образом, прибегая к приему «точки зрения», писатели пытаются добиться объективности картины?
-

Что прочитать?

Ауэрбах Э. Коричневый чулок // Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976.

- Э.-М. Ремарк.
«На Западном фронте без перемен»:
«потерянное поколение»
-

Первая мировая война положила предел традиции военной героики в западной литературе. Объявление войны в августе 1914 года еще сопровождалось всеобщим энтузиазмом, приветствовалось торжественными стихами и статьями, провозглашавшими: «мы едины в своей ненависти к врагу»; «мы рвемся в бой»; «мы готовы принести себя в жертву»; «павшие солдаты не будут забыты»; «солдат и поэт теперь одно, и героизм — больше, чем просто слово». Многие верили тогда, что с началом боев наступил новый, героический период истории, что сами они и их товарищи призваны стать борцами за правое дело, спасителями свободы. Война воспринималась как весть о грядущей великой эпохе, требующая обновления общества, перерождения человека.

Но чем дольше продолжалась война, тем меньше оставалось поводов для героических порывов в стихах и прозе. Применение особо эффективных средств поражения (дальнобойной артиллерии, авиации, танков, отравляющих газов), затяжной характер боев (многомесячное сидение в окопах, сменяющееся многомесячными кровопролитными наступлениями и отступлениями), невероятная массовость сражений и тяжесть по-

терь — все это подрывало самые основания военно-патриотической литературы и вело к *дегероизации* войны.

Окончательный перелом произошел в 1916 году — после сражений на реке Сомме и при Вердене: потеряв убитыми и ранеными два миллиона человек, противники остались на прежних позициях. До Соммы еще можно было выразить общее настроение в стихотворной молитве о самопожертвовании; «Господи, помоги мне умереть со славой», — написал один английский поэт накануне наступления, в первый же день которого он был убит. Но после этих страшных сражений стала гораздо уместнее молитва об избавлении от войны, о забвении и дезертирстве, прозвучавшая в одном из стихотворений **Зигфрида Сассуна**: «Иисус, пошли мне сегодня рану!»

Первой поэтической реакцией на ужасы войны, еще не виданные в истории, был вопль боли и гнева. Линия фронта разделяла поэтов-солдат, поэзия их объединяла. Английские «*окопные поэты*» пытались прокричать слова правды. Чтобы их услышали, они писали об агонизирующих телах, разлагающихся трупах, растущих горах мертвецов, разъятых останках, разбросанных вдоль траншей. Характерно, что одно из таких страшных описаний **Уилфред Оуэн** заканчивает яростным выпадом против классической культуры: если бы ты все это видел, обращается он к читателю,

Мой друг, тебя бы не прельстила честь
Учить детей в воинственном задоре
Лжи старой: Dulce et decorum est
Pro patria mori.

Перевод М. Зенкевича

Саркастически цитируя оду Горация «К римскому юношеству» («И честь и радость — пасть за отечество» — *пер. А. Семенова-Тян-Шанского*), Оуэн внушает читателю: правда — это то, что мы, солдаты, испытываем на фронте, а не то, чему тебя учили книги и школа.

В это же время немецкие *экспрессионисты* ломали стиховые размеры, отказывались от рифм, отбрасывали синтаксические и логические связи, чтобы вместить в поэтическую строку полноту отчаяния и страха:

Небо пошло на тряпки,
На бойне ужаса забивают слепцов.
«Август Штрамм»; перевод В. Топорова

Потребовалось десять лет, чтобы отойти от первого потрясения и осмыслить испытанное на войне. Тогда-то почти одновременно, в 1929 году, появились основные романы о войне и «потерянном поколении»: «Смерть героя» Ричарда Олдингтона, «Прощай, оружие» Эрнеста Хемингуэя, «Сарторис» Уильяма Фолкнера, «На Западном фронте без перемен» Эриха Марии Ремарка.

Уже названия романов были говорящими: в словах «Смерть героя» слышалась горькая, обличающая насмешка над лживой патриотической риторикой, в словах «Прощай, оружие!» — *антивоенный пафос*. Самое многозначное и интригующее из этих названий оказалось у романа Ремарка — «На Западном фронте без перемен». Есть здесь и ирония: когда гибнет главный герой романа, с фронта передают именно эту стандартную сводку. Есть и антивоенный пафос — призыв к таким «переменам», которые раз и навсегда положат войнам предел. Но важнее другое: слова «без перемен» указывают на способ повествования и философский смысл романа.

Сюжет книги лишен традиционного *линейного развития и перипетий*: от несчастья к счастью или от счастья к несчастью. Весь ужас повествования в том, что оно движется по кругу, замкнуто в безысходном чередовании одного и того же: тыл — передовая, затишье — бой, наступление — отступление. «Заевший», «буксующий» мотор сюжета не оставляет читателю ни малейшей надежды на прорыв, на победу или даже поражение. Вот и в финале романа сказано, что главный персонаж погиб в октябре 1918 года, но не сказано, что через месяц был заключен мир. Понятие «мир» в контексте «Западного фронта...» представляется чем-то несбыточным, возможным только в мечтах: кажется, что фронт будет всегда

«Потерянное поколение» — это выражение американской писательницы Гертруды Стайн, подхваченное Хемингуэем и ставшее крылатым, относится к ветеранам Первой мировой, вернувшимся с войны, но не сумевшим освободиться от нее и приспособиться к мирной жизни.



Эрих Мария Ремарк (1898–1970) попал на фронт семнадцатилетним юношей, был пять раз ранен и чудом остался жив. Его военный опыт был значительнее и страшнее, чем у других писателей «потерянного поколения», что он в полной мере использовал в своей знаменитой книге. Именно умением говорить на языке опыта и фактов Ремарк покориł читателей: они увидели в его романе не только мощный антивоенный памфлет, но подробный, точный документ. Успех книги был беспрецедентным: за год ее тираж только в одной Германии составил более миллиона экземпляров.

«без перемен», что война никогда не кончится. Цель автора — чтобы с этим ощущением читатель и закрыл книгу. И чтобы, закрыв книгу, он задумался над философским смыслом этих простых слов — «без перемен».

Если в душах и головах людей не произойдет «перемен», внушает автор, то «мир» будет только затишьем перед очередным боем в нескончаемой войне. Вслед за солдатами Первой мировой люди должны ощутить момент истины: «...теперь мы кое-что поняли, мы словно вдруг прозрели». Вот Ремарк описывает атаку: «Сжавшись в комочек, как кошки, мы бежим, подхваченные этой неудержимо увлекающей нас волной, которая делает нас жестокими, превращает нас в бандитов, убийц, я сказал бы — в дьяволов, и, вселяя в нас страх, ярость и жажду жизни, удесятеряет наши силы, волной, которая помогает нам отыскать путь к спасению и победить смерть». «Волна» атаки «удесятеряет» силы — но для чего? Чтобы победить французов? Нет. Чтобы спастись. Это не война немцев против французов и англичан, это война жизни со смертью.

Отныне смерть угрожает не только отдельной личности, миллионам отдельных личностей — она угрожает всему человечеству. Вина за это лежит не только на отдельных политиках, тысячах отдельных политиков, а на всей человеческой цивилизации: «Как же бессмысленно все то, что написано, сделано и передумано людьми, если на свете возможны такие вещи! До какой степени лжива и никчемна наша тысячелетняя цивилизация, если она даже не смогла предотвратить эти потоки крови...»

Война, потрясая Европу, показала: слова и вещи совсем не таковы, какими их видели раньше. Атака — это бегство «вперед». Храбрость — это десятикратный страх. Все теперь наоборот: прежние ценности обесценились, прежние пустяки наполнились смыслом. «Высокое» и «низкое» поменялись местами: если кто-то толкует о «высоких чувствах», то надо понимать, что это низкая ложь.

В словах воодушевления «старшие» видели свое «благое дело», а оказалось, что эти слова были преступлением, — и не только потому, что они разошлись с действительностью. Обратим внимание, как рассказчик-солдат обличает тех, кто остался в тылу: «Они все еще писали статьи и произносили речи, а мы уже видели лазареты и умирающих; они все еще твердили, что нет ничего выше, чем служение государству, а мы уже знали, что страх смерти сильнее». Для тех, кто «кое-что понял» в этой войне, *параллелизм* «их» слов и солдатского реального опыта есть *причинная связь*: статьи наполняют лаза-

реты, проповеди о служении государству чреватy смертью. Пока немецкие ораторы утверждают, что «права» Германия, а французские ораторы — что «права» Франция, эти мнения стравливают людей и оплачиваются их кровью. Пафос речей о «юных героях» убивает обыкновенных юнцов. Для рассказчика, простого солдата Пауля Боймера, старые слова не менее опасны, чем новейшие виды оружия: «Я вижу, что лучшие умы человечества изобретают оружие, чтобы такое длилось подольше, и находят слова, чтобы еще более утонченно оправдать все это». Если, по определению одного из персонажей романа, война есть «что-то вроде лихорадки», то бактерии этой страшной болезни скрываются в высоких словах.

«На западном фронте без перемен» как энциклопедия смерти

Все сделано Ремарком, чтобы заразить читателей ужасом смерти. Сухим языком хирурга или патологоанатома он классифицирует виды ранений, случаи смертей и формы останков. Прием *остранения* должен усилить впечатление. Ужасы войны показаны в восприятии Пауля Боймера как нечто странное, непостижимое: «Рядом со мной одному ефрейтору оторвало голову. Он пробегает еще несколько шагов, а кровь из его шеи хлещет фонтаном»; «Двоих буквально разнесло на клочки; Тяден говорит, что теперь их можно было бы соскрести ложкой со стенки окопа и похоронить в котелке. Третьему оторвало ноги вместе с нижней частью туловища. Верхний обрубок стоит, прислонившись к стенке траншеи, лицо у убитого лимонно-желтого цвета, а в бороде еще тлеет сигарета. Добравшись до губ, огонек с шипением гаснет».

А жизнь? Она теплится в том, от чего словесная культура всегда отворачивалась, что старалась не замечать: в физиологии еды и естественных отправлениях организма («Сейчас наши желудки набиты фасолью с мясом, и все мы ходим сытые и довольные»). В том, что считалось стыдным и дурным: в похоти, сквернословии, мародерстве («Кто не похабничает, тот не солдат»). Окруженная смертью, жизнь вынуждена сжаться до животного инстинкта самосохранения, который заставляет тело мобилизовать все свои ресурсы: «Для солдата желудок и пищеварение составляют особую сферу, которая ему ближе, чем всем остальным людям»; «Мы словно альпинисты на снежных вершинах, — все функции организма должны служить только сохранению жизни».

Солдат выворачивает культуру наизнанку — иначе ему не выжить. Противоядием от смертельно опасных высоких слов становится похабщина, поддерживающая слабое тепло жизни. «Когда кто-то умирает, о нем говорят, что он „прищурил задницу“, и в таком же тоне говорят обо всем остальном» — поче-

му? Так жизнь держит оборону: «Это спасает нас от помешательства. Воспринимая вещи с этой точки зрения, мы оказываем сопротивление».

И все же есть одно-единственное высокое слово, сохранившее свой жизнеутверждающий смысл на передовой. Это «товарищество», освящающее «телесный низ» солдатской жизни. Только слепившись в коллективное тело, маленькие человечки войны могут противостоять смерти. Более того: фронтовое братство возвышает души над страшной прагматикой войны. Оно «очищает» все «грязное»: даже в мародерстве и блуде, как в сказочных приключениях, проявляется взаимовыручка друзей, даже совместное сидение в отхожем месте становится праздником веселого солдатского трепя. Курение же и еда превращаются в таинственный ритуал дружбы — вопреки аду войны: «Теперь у некоторых из них тлеют на лице красные точки. От них мне становится отраднее на душе: как будто в темных деревенских домах засветились маленькие оконца, говорящие о том, что за их стеклами находятся теплые, обжитые комнаты»; «С наших рук капает жир, наши сердца так близко друг к другу, и в этот час в них происходит то же, что и вокруг нас: в свете неяркого огня от сердца к сердцу идут трепетные отблески и тени чувств».

И все же на Западном фронте все остается «без перемен»: жизнь вновь и вновь терпит поражение. Веселые приключения друзей и забавные эпизоды боевой жизни нарочно ведут читателя по ложному следу — внушают ему надежду на благополучный исход, хотя бы для Пауля и его товарищей. Тем труднее мириться с каждой новой смертью: один за другим перебита вся рота, погибает даже самый живучий из всех — умница и проныра Катчинский... Автор не щадит читателя, воздействует на него *шоком* внезапной развязки: в последнем абзаце сообщается о смерти самого Пауля Боймера. Так роман превращается в повествование от имени мертвеца, в свидетельство с того света.

А если бы Пауль остался жив? Эпиграф подсказывает: он все равно стал бы жертвой войны. Он и его товарищи не могут вернуться с войны, даже если их миновали пуля и снаряд. Для них война продолжается — «без перемен»: «Первый же разорвавшийся снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну»; «Нам уже не возродиться». Роман Ремарка есть реквием по «потерянному поколению», обращенный к современникам и потомкам, — чтобы это не повторилось.

Л. Гинзбург: суждение «блокадного» человека о «потерянном поколении»

Роман Ремарка — «типичное проявление того индивидуалистического пацифизма, который стал реакцией на Первую мировую войну. Люди этих лет (особенно западные) не хотели понимать, что социальная жизнь есть взаимная социальная порука. <...> Мы же знали, что про тот день, когда любого из нас убьет гитлеровским осколком, — где-нибудь будет сказано: „Ленинград под вражескими снарядами жил своей обычной трудовой и деловой жизнью“. Зато каждый здесь говорил: мы окружаем Харьков, мы взяли Орел. <...> За формулами суммированных действий — тысячи единичных людей, которые в них участвовали, погибли и не пожнут плодов. А за ними — еще миллионы, которые не участвовали, но плоды пожнут. Что за дело до этого погибающим и зачем это им? Незачем. <...> Но это нужно живому. Живые питаются кровью. Одни как паразиты, другие как честные гости на пиру, ответившие предложением собственной крови».

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● Военная тема в литературе:

«окопные поэты»

героика

остранение

шок

экспрессионисты

дегероизация

обман читательских ожиданий

антивоенный пафос

Проверка памяти

Поэты-солдаты: Зигфрид Сассун, Уилфред Оуэн, Август Штрамм

Писатели «потерянного поколения»: Эрнест Хемингуэй, Ричард Олдингтон, Уильям Фолкнер

?! Вопросы и задания

- Как роман Ремарка обманывает читательские ожидания? С какой целью?
- Найдите в тексте романа примеры острания. Какие другие приемы используются писателем? С какой целью?
- Найдите в тексте статьи тот фрагмент из романа Ремарка, в котором описывается курение сигарет. Какую русскую песню о солдатах Великой Отечественной войны

напоминают вам эти слова? Почему сигарета становится символом жизни и фронтового братства?

- Какие ценности Л. Гинзбург противопоставляет пессимизму «потерянного поколения»?

● Ф. Кафка: абсурд бытия



Философ Вальтер Беньямин находил в судьбе австрийского писателя, пражского еврея **Франца Кафки** (1883–1924), «чисто кафкианскую иронию судьбы»: человек, до конца жизни прослуживший чиновником страхового ведомства, «ни в чем так не был убежден, как в абсолютной ненадежности всех и всяческих гарантий». Парадоксальным образом писательская сила Кафки коренилась в его житейской слабости и неуверенности. «Он голый среди одетых, — писала о нем женщина, которую он любил, — Милена Есенская. — Франц не умеет жить. Франц неспособен жить. Франц никогда не выздоровеет. Франц скоро умрет». Кафка во всем сомневался — в том числе и в своем писательском даре: перед смертью он просил писателя Макса Брода уничтожить все неопубликованные рукописи (к счастью, тот нарушил волю покойного). Но зато немного найдется книг, которые в такой же степени владели умами читателей XX века, как странные творения Кафки.

Не без невольного изумления в наши дни читаешь слова Франца Кафки, обращенные к отцу: «Ты... истинный Кафка по силе, здоровью, аппетиту, громкогласию, красноречию, самодовольству, чувству превосходства над всеми, выносливости, присутствию духа, знанию людей, известной широте натуры...» Кажется, будто произошла ошибка в употреблении понятия. Дело в том, что для нашего сознания имя «Кафка» стало нарицательным. «Кафка» и «аппетит», «Кафка» и «самодовольство» — эти слова кажутся несовместимыми. Зато мы говорим «как у Кафки», когда хотим передать ощущение *жизни как кошмара*, ощущение *абсурдности бытия*.

Одним из самых удивительных произведений Кафки является рассказ «**Превращение**» (1916). Удивительно уже первое предложение рассказа: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». О превращении героя сообщается без всякого введения и *мотивировки*. Мы привыкли, что фантастические явления мотивируются сновидением, но первое слово рассказа, как назло, — «проснувшись». В чем причина столь невероятного происшествия? Об этом мы так и не узнаем.

Но удивительнее всего, по замечанию Альбера Камю, *отсутствие удивле-*

ния у самого главного героя. «Что со мной случилось?»; «Хорошо бы еще немного поспать и забыть всю эту чепуху», — поначалу досадует Грегор. Но вскоре смиряется со своим положением и обликом — панцирно-твердой спиной, выпуклым чешуйчатым животом и убогими тонкими ножками.

Почему Грегор Замза не возмущается, не ужасается? Потому что он, как и все основные персонажи Кафки, с самого начала не ждет от мира ничего хорошего. Превращение в насекомое — это лишь *гипербола* обычного человеческого состояния. Кафка как будто задается тем же вопросом, что и герой «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского: «вошь» ли человек или «право имеет»? И отвечает: «вошь». Более того: реализует метафору, превратив своего персонажа в насекомое.

Гипербола и *реализованная метафора* здесь не просто приемы — слишком личный смысл в них вкладывает писатель. Не случайно так похожи фамилии Замза и Кафка. Хотя в разговоре со своим другом Г. Яноухом автор «Превращения» и уточняет: «Замза не является полностью Кафкой», но все же признает, что его произведение «бестактно» и «неприлично», потому что слишком автобиографично. В своем дневнике и «Письме отцу» Кафка подчас говорит о себе, о своем теле почти в тех же выражениях, что и о своем герое: «Мое тело слишком длинно и слабо, в нем нет ни капли жира для создания благословенного тепла»; «Я вытягивался в длину, но не знал, что с этим поделаться, тяжесть была слишком большой, я стал сутулиться; я едва решался двигаться». На что более всего похож этот автопортрет? На описание трупа Замзы: «Тело Грегора... стало совершенно сухим и плоским, и это по-настоящему стало видно только теперь, когда его уже не приподнимали ножки...»

Превращением Грегора Замзы доведено до предела авторское ощущение трудности бытия. Человеку-насекомому непросто перевернуться со спины на ножки, пролезть в узкую дверную створку. Прихожая и кухня становятся для него почти недостижимыми. Каждый его шаг и маневр требует огромных усилий, что подчеркнуто подробностью авторского описания: «Сперва он хотел выбраться из постели нижней частью своего туловища, но эта нижняя часть, которой он, кстати, еще не видел, да и не мог представить себе, оказалась малоподвижной;

Страшная проза Кафки

Известно высказывание Л. Н. Толстого о прозе Л. Андреева: «Он пугает, а мне не страшно». Кафка, напротив, никого не хочет пугать, но читать его страшно. В его прозе, по словам Камю, «безмерный ужас порождается... умеренностью». Четкий, спокойный язык, как ни в чем не бывало описывающий портрет на стене, вид за окном, увиденные глазами человека-насекомого, — это *остранение* пугает гораздо больше, чем крики отчаяния.

дело шло медленно». Но таковы и законы кафкианского мира в целом: здесь, как в кошмарном сне, отменен автоматизм естественных реакций и инстинктов. Персонажи Кафки не могут, как Ахиллес в известной математической загадке, догнать черепаху, не в состоянии пройти из пункта А в пункт В. Им сложно управляться со своим телом: в рассказе «На галерке» ладоши у хлопающих «на самом деле — как паровые молоты». Весьма характерна загадочная фраза в дневнике Кафки: «Его собственная лобная кость преграждает ему дорогу (он в кровь разбивает себе лоб о собственный лоб)». Тело здесь воспринимается как внешнее препятствие, едва ли преодолимое, а физическая среда — как чуждое, враждебное пространство.

Превращая человека в насекомое, автор выводит еще одно неожиданное уравнение. Даже после того, что с ним случилось, Грегор продолжает мучаться прежними страхами — как бы не опоздать на поезд, не потерять работу, не просрочить платежи по семейным долгам. Человек-насекомое долго еще беспокоится, как бы не прогневить управляющего фирмы, как бы не огорчить отца, мать, сестру. Но в таком случае — какое же мощное давление социума испытывал он в своей былой жизни! Его новое положение оказывается для Грегора едва ли не проще прежнего — когда он работал коммивояжером, содержал своих родных. Свою печальную метаморфозу он воспринимает даже с некоторым облегчением: с него теперь «снята ответственность».

Мало того, что общество воздействует на человека извне: «И почему Грегору суждено было служить в фирме, где малейший промах вызывал сразу самые тяжкие подозрения?» Оно еще внушает чувство вины, воздействующее изнутри: «Разве ее служащие были все как один прохвосты, разве среди них не было надежного и преданного человека, который, хоть он и не отдал делу несколько утренних часов, совсем безумел от угрызений совести и просто не в состоянии покинуть постель?» Под этим двойным прессом не так уж «маленький человек» далек от насекомого. Ему только и остается забиться в щель, под диван, — и так освободиться от бремени общественных обязанностей и повинностей.

А что же семья? Как родные относятся к ужасной перемене, происшедшей с Грегором? Ситуация *парадоксальна*. Грегор, ставший насекомым, понимает родных ему людей, старается быть деликатным, чувствует к ним, вопреки всему, «нежность и любовь». А люди даже не стараются его понять. Отец с самого начала проявляет враждебность по отношению к Грегору, мать растерянна, сестра Грета старается проявить уча-

стие. Но это различие реакций оказывается мнимым: в конце концов семья объединяется в общей ненависти к уродцу, в общем желании избавиться от него. Человечность насекомого, животная агрессия людей — так привычные понятия превращаются в собственную противоположность.

Кафка — отцу

Автобиографический подтекст «Превращения» связан с отношениями Кафки и его отца. В письме к отцу сын признается, что тот внушал ему «неописуемый ужас»: «...Мир делился для меня на три части: один мир, где я, раб, жил, подчиняясь законам, которые придуманы только для меня и которые я, неведомо почему, никогда не сумею соблюсти; в другом мире, бесконечно от меня далеком, жил Ты, повелевая, приказывая, негодую, что твои приказы не выполняются; и, наконец, третий мир, где жили остальные люди, счастливые и свободные от приказов и повиновения».

Финал рассказа философ Морис Бланшо назвал «верхом ужасного». Получается своего рода *пародия* на *happy end*: Замза полна «новых мечтаний» и «прекрасных намерений», Грета расцвела и похорошела — но все это благодаря смерти Грегора. Сплоченность возможна только против кого-то, того, кто более всего одинок. Смерть одного ведет к счастью других. Люди питаются друг другом. Перефразируя Т. Гоббса («человек человеку — волк»), можно так сформулировать тезис Кафки: человек человеку — насекомое.

Лидия Гинзбург о трагическом в мире Кафки

«Классическая трагедия и трагедия последующих веков предполагала трагическую вину героя или трагическую ответственность за свободно им выбираемую судьбу. XX век принес новую трактовку трагического, с особой последовательностью разработанную Кафкой. Это трагедия посредственного человека, бездумного, безвольного... которого тащит и перемалывает жестокая сила».

В рассказе о человеке-насекомом многое удивляет. Но ни *разрыв логических связей*, ни отсутствие мотивировки, ни пугающая странность гипербола, реализованных метафор, парадоксов — все это не исчерпывает глубины кафкианского абсурда. Любая интерпретация Кафки сталкивается с неизбежным противоречием (предложенная выше, конечно, не исключение) — загадки без ключа. Так, «Превращение» походит на притчу, аллегорический рассказ — по всем признакам, кроме одного, самого главного. Все толкования этой притчи так и останутся сомнительными; это принципиально *необъяснимая аллегория, притча с изъятым смыслом*. Но в этом нет произвола: писатель точно подмечает провалы смысла в реальном, окружающем нас мире.

Русский философ Владимир Вейдле о притчах Кафки

«Чем дальше мы продвигаемся в чтении... тем больше убеждаемся, что перед нами разворачивается прозрачная аллегория, которой вот-вот мы угадаем смысл. Этот смысл, он нам нужен, мы его ждем, ожидание нарастает с каждой страницей, книга становится похожей на кошмар за минуту перед пробуждением, — но пробуждения так и не будет до конца. Мы обречены на бессмыслицу, на безысходность, непробудную путаницу жизни; и в мгновенном озарении вдруг мы понимаем: только это Кафка и хотел сказать».

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● Кафкианский «абсурд»: жизнь как кошмар необъяснимая аллегория	отсутствие мотивировки притча с изъятым смыслом
● Приемы «абсурдного» стиля: остранение гипербола разрыв логических связей	реализованная метафора парадокс обман читательских ожиданий

?! Вопросы и задания

- Согласны ли вы с предложенной в статье интерпретацией рассказа Кафки? Можете ли вы предложить свое объяснение ключевых эпизодов: «семья и управляющий впервые видят человека-насекомое»; «ранение Грегора яблоком»; «Грегор и скрипка».
- В чем причина смерти Грегора?
- В чем проявляется «понимание» Грегора и «непонимание» домашних?
- Кто из персонажей рассказа лучше других понимает Грегора? Обоснуйте свой ответ.
- Сравните зачин «Превращения» Кафки с зачином «Носа» Н. В. Гоголя. Каковы сходства и различия в использовании писателями фантастического элемента?
- Сравните «Превращение» с рассказом А. П. Чехова «Человек в футляре». Каковы сходства и различия в изображении писателями жизненного абсурда?

- Сравните «Превращение» и стихотворение Н. Олейникова «Таракан». В чем сходство этих произведений и в чем различие?
-

ФРАНЦ КАФКА ПРЕВРАЩЕНИЕ

Перевод С. Анта

Именно в этот вечер — Грегор не помнил, чтобы за все это время он хоть раз слышал, как играет сестра, — из кухни донеслись звуки скрипки. <...> Сестра начала играть. Отец и мать, каждый со своей стороны, внимательно следили за движениями ее рук. Грегор, привлеченный игрой, отважился продвинуться немного дальше обычного, и голова его была уже в гостиной. Он почти не удивлялся тому, что в последнее время стал относиться к другим не очень-то чутко; прежде эта чуткость была его гордостью. А между тем именно теперь у него было больше, чем когда-либо, оснований прятаться, ибо из-за пыли, лежавшей повсюду в его комнате и при малейшем движении поднимавшейся, он и сам тоже был весь покрыт пылью; на спине и на боках он таскал с собой нитки, волосы, остатки еды; слишком велико было его равнодушие ко всему, чтобы ложиться, как прежде, по нескольку раз в день на спину и чиститься о ковер. Но, несмотря на свой неопрятный вид, он не побоялся продвинуться вперед по сверкающему полу гостиной.

Впрочем, никто не обращал на него внимания. Родные были целиком поглощены игрой на скрипке, а жилыцы, которые сначала, засунув руки в карманы брюк, стали у самого пюпитра сестры, откуда все они заглядывали в ноты, что, несомненно, мешало сестре, отошли вскоре, вполголоса переговариваясь и опустив головы, к окну, куда и бросал теперь озабоченные взгляды отец. Было и впрямь похоже на то, что они обманулись в своей надежде послушать хорошую, интересную игру на скрипке, что все это представление им наскучило и они уже лишь из вежливости поступались своим покоем. Особенно свидетельствовало об их большой нервозности то, как они выпускали вверх из ноздрей и изо рта дым сигар. А сестра играла так хорошо! Ее лицо склонилось набок, внимательно и печально следовал ее взгляд за нотными знаками. Грегор прополз еще

немного вперед и прижался головой к полу, чтобы получить возможность встретиться с ней глазами. Был ли он животным, если музыка так волновала его? Ему казалось, что перед ним открывается путь к желанной, неведомой пище. Он был полон решимости пробраться к сестре и, дернув ее за юбку, дать ей понять, чтобы она прошла со своей скрипкой в его комнату, ибо здесь никто не оценит ее игры так, как оценит эту игру он. Он решил не выпускать больше сестру из своей комнаты, по крайней мере до тех пор, покуда он жив; пусть ужасная его внешность сослужит ему наконец службу; ему хотелось, появляясь у всех дверей своей комнаты одновременно, шипеньем отпугивать всякого, кто подступится к ним; но сестра должна остаться у него не по принуждению, а добровольно; пусть она сядет рядом с ним на диван и склонит к нему ухо, и тогда он поведаст ей, что был твердо намерен определить ее в консерваторию и что об этом, не случись такого несчастья, он еще в прошлое Рождество — ведь Рождество, наверно, уже прошло? — всем заявил бы, не боясь ничьих и никаких возражений. После этих слов сестра, растрогавшись, заплакала бы, а Грегор поднялся бы к ее плечу и поцеловал бы ее в шею, которую она, как поступила на службу, не закрывала ни воротниками, ни лентами.

— Господин Замза! — крикнул средний жилец отцу и, не тратя больше слов, указал пальцем на медленно продвигавшегося вперед Грегора. Скрипка умолкла, средний жилец сначала улыбнулся, сделав знак головой друзьям, а потом снова взглянул на Грегора. Отец, по-видимому, счел более необходимым, чем прогонять Грегора, успокоить сначала жильцов, хотя те вовсе не волновались и Грегор занимал их, казалось, больше, нежели игра на скрипке. Отец поспешил к ним, стараясь своими широко разведенными руками отеснить жильцов в их комнату и одновременно заслонить от их глаз Грегора своим туловищем. Теперь они и в самом деле начали сердиться — то ли из-за поведения отца, то ли обнаружив, что жили, не подозревая о том, с таким соседом, как Грегор. Они требовали от отца объяснений, поднимали в свою очередь руки, теребили бороды и лишь медленно отступали к своей комнате. Между тем сестра преодолела растерянность, в которую впала оттого, что так внезапно прервали ее игру; несколько мгновений она держала в бессильно повисших руках смычок и скрипку и, словно продолжая играть, по-прежнему глядела на ноты, а потом вдруг встрепенулась и, положив инструмент на колени матери — та все еще сидела на своем стуле, пытаясь преодолеть приступ удушья глубокими вздохами, — побежала в

смежную комнату, к которой под натиском отца быстро приближались жильцы. Видно было, как под опытными руками сестры взлетают и укладываются одеяла и пуховики на кроватях. Прежде чем жильцы достигли своей комнаты, сестра кончила стелить постели и выскользнула оттуда. Отцом, видимо, снова настолько овладело его упрямство, что он забыл о всякой почтительности, с которой как-никак обязан был относиться к своим жильцам. Он все оттеснял и оттеснял их, покуда уже в дверях комнаты средний жилец не топнул громко ногой и не остановил этим отца.

— Позвольте мне заявить, — сказал он, подняв руку и поискав глазами также мать и сестру, — что ввиду мерзких порядков, царящих в этой квартире и в этой семье, — тут он решительно плюнул на пол, — я наотрез отказываюсь от комнаты. Разумеется, я ни гроша не заплачу и за те дни, что я здесь прожил, напротив, я еще подумаю, не предъявить ли мне вам каких-либо претензий, смею вас заверить, вполне обоснованных.

Он умолк и пристально посмотрел вперед, словно чего-то ждал. И действительно, оба его друга тотчас же подали голос:

— Мы тоже наотрез отказываемся. После этого он взялся за дверную ручку и с шумом захлопнул дверь.

Отец ошупью проковылял к своему креслу и повалился в него; с первого взгляда можно было подумать, что он расположился, как обычно, вздремнуть, но по тому, как сильно и словно бы неудержимо качалась у него голова, видно было, что он вовсе не спал. Грегор все время неподвижно лежал на том месте, где его застigli жильцы. Разочарованный неудачей своего плана, а может быть, и от слабости после долгого голодания, он совсем утратил способность двигаться. Он не сомневался, что с минуты на минуту на него обрушится всеобщее негодование, и ждал. Его не вспугнула даже скрипка, которая, выскользнув из дрожащих пальцев матери, упала с ее колен и издала гулкий звук.

— Дорогие родители, — сказала сестра, хлопнув, чтобы призвать к вниманию, рукою по столу, — так жить дальше нельзя. Если вы этого, может быть, не понимаете, то я это понимаю. Я не стану произносить при этом чудовище имя моего брата и скажу только: мы должны попытаться избавиться от него. Мы сделали все, что было в человеческих силах, мы ухаживали за ним и терпели его, нас, по-моему, нельзя ни в чем упрекнуть.

— Она тысячу раз права, — сказал отец тихо.

Мать, которая все еще задыхалась, начала глухо кашлять в кулак с безумным выражением глаз.

Сестра поспешила к матери и придержала ей голову ладонью. Отец, которого слова сестры навели, казалось, на какие-то более определенные мысли, выпрямился в кресле; он играл своей форменной фуражкой, лежавшей на столе среди все еще не убранных после ужина тарелок, и время от времени поглядывал на притихшего Грегора.

— Мы должны попытаться избавиться от него, — сказала сестра, обращаясь только к отцу, ибо мать ничего не слышала за своим кашлем, — оно вас обоих погубит, вот увидите. Если так тяжело трудишься, как мы все, немоготу еще и дома сносить эту вечную муку. Я тоже не могу больше.

И она разразилась такими рыданиями, что ее слезы скатились на лицо матери, которое сестра принялась вытирать машинальным движением рук.

?! Вопросы и задания

- Какие детали указывают на взаимное непонимание персонажей, участвующих в этом эпизоде?
 - Как воспринимают музыку участвующие в этом эпизоде? Не заметили ли вы здесь некий парадокс? Если да, то какой и в чем его причины?
 - Почему именно сестра жестче других настроена по отношению к Грегору?
 - Как ведет себя Грегор в этой критической ситуации? Почему?
 - Объясните причины резкой смены настроения у Грегора.
-

Что прочитать?

Беньямин В. Франц Кафка. — М., 2000.

Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки // Камю А. Бунтующий человек. — М., 1990.

Карельский А. В. Лекция о творчестве Франца Кафки // Карельский А. В. Хрупкая лира. — М., 1999.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М., 1997. — С. 127—132.

Вейдле В. Умирание искусства. — М., 2001. — С. 70—71.

«БУРНЫЕ ТРИДЦАТЫЕ»

- О. Хаксли. «О дивный новый мир»: антиутопия
- Б. Брехт. «Мамаша Кураж и ее дети»: «эпический театр»
- О. Хаксли. «О дивный новый мир»: антиутопия

Мечта о том, чтобы сделать общество справедливым и благополучным, сопровождала человека на всем протяжении его истории. Мечтали в сказках и легендах. Еще в Античности эта мечта превратилась в описание жизни, которая якобы существует где-то, в какой-то неизвестной или фантастической стране. Позднее такого рода сочинения стали называть *утопиями*.

Кто первым употребил слово «утопия»? Что оно значит?

Без мечты трудно жить. Но одно дело — мечтать, а совсем другое — требовать осуществления мечты. По мере развития науки и *технического совершенства*, особенно к концу XIX века, начало казаться, что утопии осуществимы. Тогда же появились и первые *предупреждения*: готов ли человек к тому, чтобы получить в руки мощные средства преобразования жизни, справится ли он с ними, сумеет ли привести научные законы в согласие с законами человеческих отношений? Среди первых, кто начал предупреждать, был **Герберт Уэллс**.

О каком из его романов у нас шла речь в учебнике для 8—9-го классов?

Однако еще опаснее научных экспериментов оказались *социальные проекты* по революционному преобразованию действительности. Писатели получили возможность с натуры воспроизводить черты будущего *тоталитарного государства*. Зимой 1920 года в промерзшем и голодном послереволюци-

АНТИУТОПИЯ — это мечта, начавшая осуществляться и неожиданно обнаружившая массу побочных эффектов. Вопрос *жанра утопии* — каким должно быть будущее? Вопрос *антиутопии* — можно ли принудительно сделать человека счастливым? Антиутопия — это не столько мечта, сколько *предупреждение*.

онном Петрограде Евгений Замятин создал самую прославленную антиутопию — роман «Мы».

Замятин очень точно определил человеческий пафос всех антиутопий: в них вместо «я» властвует «мы». Личность принесена в жертву коллективу. В романе Замятина, рожденном русской действительностью, государствен-

ное устройство предполагает максимум подавления и минимум материального благополучия. В романе О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932) насилие заменено психологической инженерией — людей еще до рождения создают по их будущему месту в обществе, а материальное благополучие предоставляется всем в избытке. Среди главных общественных обязанностей каждого члена общества в романе Хаксли — тратить и тем самым поощрять производство: «Чем старое чинить, лучше новое носить» — такова одна из истин, которую вдалбливают каждому еще в колыбели.

Хаксли и Замятин

Хаксли отрицал влияние на него русского писателя. Однако самим эпиграфом к роману из философа Николая Бердяева подтвердил значение для него русского исторического опыта: «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать их окончательного осуществления...»

Хаксли представляет утопическое общество в год 632-й эры Форда, или эры Фрейда: два имени, одно из которых олицетворяет техническое совершенство, а второе — представление о человеке, движимом сексуальным инстинктом. Совершенство достигнуто, а инстинкты удовлетворены.

С первых страниц романа перед читателем разворачивается исчерпывающая картина общественного устройства, по мере того как сам Директор Центрально-лондонского инкубатория и воспитательного центра ведет экскурсию студентов по его залам. На дверях инкубатория девиз Мирового Государства: «ОБЩНОСТЬ. ОДИНАКОВОСТЬ. СТАБИЛЬНОСТЬ».

Слова «отец» и «мать» употребляются либо как бранные, либо как исторические термины, описывающие далекое прошлое, когда люди были живородящими. Теперь людей изготавливают на конвейере в пробирках. Главное достижение — умение производить десятки однояйцевых близнецов в соответствии с требованием одинаковости. Однако одинако-

вость — это не то же самое, что старый предрассудок, именовавшийся «демократией». Равенство людей, как поучает Директор, не распространяется далее физико-химического уровня. Полная одинаковость существует лишь внутри низших каст, каждая из которых обозначена буквами греческого алфавита: самые высшие — альфы (плюсовики и минусовики), затем беты, гаммы, дельты, а на низшей ступени — эпсилон. Эти последние — человекоподобные существа, необходимые для выполнения черной работы, для которой они предназначены еще в пробирке, а потому и вполне удовлетворены своим местом в обществе.

Когда человека «раскупоривают» (никого теперь не рожают), то в младенческом и детском состоянии он проходит курс *гипнопедии* — обучения во сне. Путем тысячекратных повторов через динамики в сознание вдавливают основные истины и правила будущего поведения. Все довольны и счастливы, а если кто-то вдруг испытает психологическое потрясение или неудобство, то от этого есть средство и поведенческое правило: «Сомы грамм — и нету драм».

Главную героиню зовут Линайна. Английское написание имени не оставляет сомнения относительно его происхождения — *Lenina*. Ее женские достоинства очень ценятся в обществе, где в отношениях между разнополыми существами действует принцип: каждый принадлежит каждому. Все партнеры Линайны единодушно признают, что она исключительно пневматична. Это раздражает лишь влюбленного в нее Бернарда Маркса. Впрочем, влюбленность — это слово, отсутствующее в лексиконе, а само состояние или даже склонность к нему — непристойное нарушение существующих правил («ничего излишне эмоционального»).

Бернард Маркс — один из тех, чей пример свидетельствует, что и в обществе всеобщей одинаковости возможны сбои системы. Альфа-плюсовик, Бернард, в отличие от своей касты, низкоросл. Внешнее несовершенство — это лишь знак его внутренней непохожести (предполагают, что в его пробирку налили избыточное количество спирта). Ответственный в инкубатории за гипнопедию, он ненавидит эти способы подавления мысли и всегда пребывает в таком душевном состоянии, что при виде

СОМА — это, как бы теперь сказали, релаксирующее, то есть расслабляющее, средство. Название для него в обществе всеобщего потребления заимствовано из древнеиндийской мифологии: так назывался напиток богов. У Хаксли нередко имена людей и названия вещей берутся из истории культуры, но не как знак памяти. Напротив, как знак беспамятства, поскольку никто не осознает связи с прошлым.

его каждый тянется в карман, чтобы предложить грамм сомы. Единственный, кто его понимает, — его друг Гельмгольц Уотсон. Он также представляет отклонение от нормы, но если Бернард — в сторону несовершенства, то Гельмгольц — избыточно-го превосходства. А результат один — внутренняя неудовлетворенность.

Так возникает ситуация — человек не на своем месте, — которой вполне было бы достаточно для романного сюжета. Но Хаксли еще более увеличивает меру конфликтности, вводя в утопический сюжет обычного человека. Конфликт утопической цивилизации разрастается до противостояния культур. Дело в том, что существует резервация Нью-Мексико, в которой сохранились люди, живущие по законам не эры Форда, а настоящие индейцы-дикари с барабанами, обрядами, своей религией. Вход туда строго ограничен. Бернард имеет право на поездку и берет с собой Линайну, которая не может отказаться от подобного приключения.

Подписывая разрешение на поездку, Директор инкубатория ударился в воспоминания: два десятка лет тому назад и он отправился с девушкой в резервацию, но вернулся один.

Шекспир стал для Джона учебником жизни. Сыплющий цитатами из Шекспира, учившийся любить по трагедиям «Ромео и Джульетта», «Отелло», молодой Дикарь (так его будут звать в обществе эры Форда) покажется экологической диковинкой, а в сущности будет обречен на еще большее одиночество и в конце концов на гибель. Дикарь полюбит пневматичную Линайну, но так и не поймет (и не примет) ее отношения к себе. Джон выгоняет Линайну, деловито расстегивающую молнии на своем комбинезончике. Он бежит от общества людей, удаляется на маяк, куда к нему устремляются на тысячах вертопланов любопытные, приняв его проклятия, его бичевание за новый ритуал всеобщего единения. На следующий день после оргии Дикаря найдут повесившимся.

Девушка по имени Линда исчезла. Ее найдет Бернард. И не одну, а вместе с сыном Джоном (это сын Директора, который настолько будет потрясен неприличностью ситуации отцовства, что подаст в отставку). Линда теперь стара, толста, отвратительна (в особенности она покажется таковой, когда ее вернут в цивилизованный мир, не знающий уродливых признаков старости). Джон одинок, поскольку дикари не считают его за своего, не приобщают к таинствам. Единственный его спутник — растрепанная книга на английском языке — Шекспир.

Ключевым для понимания идеологии нового общества будет беседа в кабинете Главноуправителя — Мустафы

Монда. Он пригласит к себе трех нарушителей спокойствия: Бернарда Маркса, Гельмгольца Уотсона и Дикаря. Почему нельзя всем разрешить чтение Шекспира и Библии, тома которых заперты в сейфе у Главноуправителя? Сам же он читает эти книги.

Главнoуправитель пожал плечами.

— Потому что он [Шекспир] — старье; вот главная причина. Старье нам не нужно.

— Но старье ведь бывает прекрасно.

— Тем более. Красота притягательна, и мы не хотим, чтобы людей притягивало старье. Надо, чтобы им нравилось новое.

— Но ваше новое так глупо, так противно. Это фильмы, где все только летают вертопланы и ощущаешь, как целуются. Он сморщился брезгливо. — Мартышки и козлы. Лишь словами Отелло мог он с достаточной силой выразить свое презрение и отвращение (*перевод О. Сороки*).

В обществе всеобщего материального благополучия все должно быть новым. И основное, что поняли главнoуправители: общество не может состоять из одних альф, из одних любителей Шекспира. Такое общество обречено на гибель (был поставлен соответствующий эксперимент). Но раз все не будут читать Шекспира, то по закону одинаковости его не должен читать никто.

Несогласные отправляются на остров. Гельмгольц перенес приговор стойчески. Бернарда пришлось вынести из кабинета, столь велико было его отчаяние и малодушие. Мустафа Монд удивлен: «Можно подумать, его убивают... Его ссылают на остров. То есть посылают туда, где он окажется в среде самых интересных мужчин и женщин на свете. Это все те, в ком почему-либо развилось самосознание до такой степени, что они стали непригодны для жизни в нашем обществе».

И сам Главнoуправитель из таких же еретиков. Только в свое время он сделал иной выбор. Ему предложили либо ссылку на остров, где он, физик по профессии, мог бы заниматься чистой наукой, либо служить счастьем других людей. «Счастье — хозяин суровый».

В романе Хаксли предписанное счастье оказывается еще не таким суровым хозяином, как в большинстве прославленных антиутопий XX века. У Евгения Замятина или в мировом бестселлере англичанина **Джорджа Оруэлла** «1984» (написан в 1948) лицо государства выглядит куда более жестким. Замятин и Оруэлл предупреждали против тоталитаризма. Предупреждение Хаксли относится к судьбе цивилизации: он сказал о том, что произойдет с человеком, если по закону рынка свой духовный мир он обменяет на материальное благополучие. И можно ли подобное развитие событий счесть историей со счастливым концом?

● Антиутопия: социальный проект техническое совершенство тоталитарное государство	роман-предупреждение предписанное счастье «МЫ»

?! Вопросы и задания

- Почему XX век вошел в историю как антиутопический? Какие утопические проекты предшествующих эпох вызвали разочарование?
- Можно ли счесть людей в обществе эры Форда счастливыми? Что официально понимается под счастьем? Кто такие еретики?
- Почему, с точки зрения Главноуправителя, Шекспир несовместим с возможностью для всех быть счастливыми?

Тема для доклада

Замятин и Хаксли.

Что прочитать?

Зверев А. Зеркала антиутопий // Антиутопии XX века. — М., 1989. — С. 336—349.

- Б. Брехт.
«Мамаша Кураж и ее дети»:
«эпический театр»

Окончив гимназию в Аугсбурге, Брехт изучал литературу, философию, медицину в Мюнхенском университете. Увлечение театром привело Брехта к конфликту с отцом, с благополучным буржуазным кругом. С этого времени его судьба и творчество были в значительной мере связаны с решением политических проблем.

Одну из лучших своих пьес «Мамаша Кураж и ее дети» Брехт закончил в 1939 году, в тот момент, когда фашисты вторглись в Польшу. Идеи реванша за поражение в Первой мировой войне витали в воздухе Германии задолго до прихода Гитлера к власти. С начала 30-х годов было очевидно, что война представляет собой удобный выход из всех затруднений немецкой экономики. Да и воздействие фашистской идеологии заставляло простых немцев приветствовать политику Гитлера, нацеленную на грядущую войну. Проблема, которую Брехт избирает для своей пьесы, — «человек обыкновенный» в его отношении к войне.

Героиню драмы Бертольта Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» зовут Анной Фирлинг. Но в пьесе ее никто так не называет. Более того, если посмотреть список действующих лиц, то легко обнаружить, что у большинства из них нет имен. Они зовутся просто фельдфебель, другой фельдфебель, повар, полковой священник и т. д. Если же имя есть, то оно часто условно: младшего сына Кураж зовут Швейцеркас, поскольку его отец родом из Швейцарии. Отсутствие имен предполагает природу персонажей, совершенно не похожих на персонажей традиционного театра, или, как часто говорят, «аристотелевской» драмы.

«Аристотелевская» драма основана на *иллюзии жизнеподобия*: зритель узнает житейскую ситуацию и сочувствует героям, представляя себя на их месте, проживая вместе с ними иллюзорную жизнь. Театр такого типа был осуществлен в XX веке К. С. Станиславским с его теорией «вчувствования» и знаменитой репликой «Не верю!», обращенной на репетициях к актерам.

Иначе происходит в «*эпическом театре*», который следует традициям идейной драмы Ибсена и Шоу.

У Брехта степень сценической условности многократно возрастает. Его персонажи скорее маски, представляющие ту или иную позицию. Маркитантка



Драматург и режиссер **Бертольт Брехт** (1898–1956) стал одним из самых влиятельных реформаторов театра в XX веке, продолжившим создание драмы идей.

Определяя свой театр как «**эпический**», Брехт заимствует свойство эпоса изображать происходящее со стороны, создавать между героями и читателем (зрителем) разумную дистанцию. В своих пьесах Брехт обращается не к чувству, а к разуму зрителя, к его сознанию, предлагая обдумать проблему и самому сделать вывод. Под термином «эпический театр» Брехт подразумевал не только драматургию, но и постановочную часть, работу режиссера, актеров.

мамаша Кураж живет войной и за это наказана. В ее прозвище соединены вещи несовместимые: мать, дающую детям жизнь, зовут Кураж, что значит «храбрость» — качество, ассоциирующееся с войной, жизни детей уносящей.

«Кураж меня зовут потому, фельдфебель, что я боялась разориться и сквозь пушечный огонь вывезла из Риги пятьдесят ковриг хлеба», — говорит сама героиня (перевод С. Апта).

Даже детей ей дала война, поскольку их отцы были солдатами. Ее бесконечно пугает перспектива мира. «Вы не убедите меня, что война — это дерьмо. Верно, она уничтожает слабых, но они и в мирное время погибают. Зато своих людей она кормит лучше», — признается мамаша Кураж полковому священнику.

Принцип маски в театре Брехта подчеркивается актерской игрой. Брехт требовал, чтобы актеры не вживались в роли, а постоянно «выглядывали» из-под маски, отстранялись от своих персонажей. Брехт не дает своему зрителю поверить, что перед ним доподлинная Анна Фирлинг, переживающая прямо на его глазах ужасную трагедию.

Зритель в «эпическом театре» должен не плакать, а думать и делать выводы о правоте героини, о сущности войны. Актеры обращаются к нему и втягивают в дискуссию о том, что же такое война и что она несет простому человеку. Зрителю

ОЧУЖДЕНИЕ (или остранение) — это способность посмотреть на проблему или событие так, как будто ты видишь его впервые как незнакомое, чужое, странное.

предлагается критически взглянуть на знакомое явление, увидеть его как будто впервые. Брехт называет это *очуждением*.

Актеры «выглядывают» из-за масок в *песнях-зонгах*, сопровождающих действие в качестве вставных номеров, обращенных в зал. Актер одновременно представляет и оценивает своего персонажа, предлагая оценить его и зрителям. В первой сцене звучит два зонга. В одном из них мамаша Кураж прославляет свое ремесло, но не может скрыть того, что война — царство смерти. Буквальное значение приобретают слова героини: «...я со своим фургоном разъезжаю по преисподней». А в зонге фельдфебеля прямо слышится авторский голос и его оценка: «Войною думает прожить, / За это надобно платить».

Мамаша Кураж теряет на войне одного за другим своих детей. Причиной их гибели стали три добродетели. Эйлиф гибнет из-за своей храбрости. Он по неведению совершает во вре-

мя перемирия подвиг, который считался доблестным во время войны: отбивает скот у мирных крестьян. Швейцеркас казнен из-за своей честности: он бросает в реку казну полка, чтобы она не досталась врагу. Катрин — из-за доброты. Сидя на крыше, она бьет в барабан, чтобы предупредить о наступлении врага спящий город.

Брехт пишет пьесу-*параболу*.

В первой сцене, где вербовщик и фельдфебель беседуют о войне, она предстает как воплощение некоего противоестественного порядка: у войны в этой пьесе нет ни начала, ни конца, ни определенного смысла. Как говорят

в шестой сцене полковой священник: «Всегда встретишь людей, которые говорят: „Когда-нибудь война кончится“. А я скажу, нигде не сказано, что война когда-нибудь кончится. Конечно, может наступить небольшой перерыв. Возможно, что войне нужно будет перевести дух или ей даже, так сказать, не повезет... Но императоры, короли и Папа придут ей на помощь, они не оставят ее в беде. Так что, в общем, никакие серьезные опасности ей не грозят и впереди у нее долгая жизнь».

В этой реплике война изображается как существо, живущее своей жизнью. Мир же ассоциируется со смертью, гибелью войны, то есть с ничем, концом всего, и потому как бы вовсе не существует. «Да, мир! Что станет с дырками, когда сыр сожрут?» — вопрошает полковой священник. Все переворачивается с ног на голову, на войне кипит жизнь, но жизнь эта грозит уничтожением и разрушением.

Сюжет пьесы Брехта восходит к роману немецкого писателя XVII века **Ганса Гриммельсгаузена** «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и побродяжки Кураж». События Тридцатилетней войны, которые в нем описываются, придают пьесе эпический размах. Действие происходит в Швеции, Польше, Баварии, Германии с 1624 по 1636 год. Однако пьеса лишена какой бы то ни было исторической достоверности. Тридцатилетняя война избирается Брехтом потому, что это одна из самых долгих войн в истории человечества. Драматургу важно изобразить войну вообще.

Брехт делает своего зрителя наблюдателем, используя приемы *экспрессионистической драмы*.

Брехт вывешивал перед началом каждой сцены плакаты с ее кратким содержанием. Нет необходимости волноваться, чем за-

ПАРАБОЛА — иносказательное нравовучение, притча. Действительность в притче изображается вне хронологии, исторической и бытовой конкретности. Термин параболы предполагает особую композицию: течение сюжета как будто совершается по кругу и завершается в той же точке, откуда оно начиналось.

В экспрессионистической драме декорации сведены к минимуму, сюжет, как правило, предельно упрощен. Отсутствие бытовой конкретности позволяет героям говорить от лица всего человечества, обращаться непосредственно к зрителям, разрушая условность сценического пространства, «четвертую стену». По своей природе экспрессионистическая драма близка ораторской речи и искусству плаката. Персонажи здесь олицетворяют социальные явления, истинную сущность которых должен показать драматург.

кончится торговля за жизнь Швейцар-каса, или гадать о судьбе полотняных рубашек, которые мамаша Кураж не хочет отдать на бинты. Исход заранее известен, развитие интриги не отвлекает зрителя от размышлений и оценки. Его внимание сосредоточено не на судьбе второго сына Кураж, а на том факте, что его мать выбирает между ним и фургоном.

Декорации в пьесе «Мамаша Кураж и ее дети» — это фургон, меняющийся флаг над ним, пушка, бельевая веревка, привязанная к ее лафету. Фургон сообщает зрителю, что перед ним маркитантка со своим товаром, флаг означает смену лагеря, пушка — войну, веревка с развешанным на ней бельем — «мирные уголки на войне», продолжающуюся вопреки войне обыденную человеческую жизнь. Однако постепенно зрителю становится ясно, что фургон не просто декорация, но символический образ, важнейший для понимания пьесы. В нем как будто заключена душа мамыши Кураж, тайна ее привязанности к войне. Она любит своих детей, но когда приходится выбирать, всякий раз, в сущности, предпочитает фургон. Каждое поражение героини заканчивается тем, что она вновь впрягается в свой фургон, не в силах расстаться ни с ним, ни с войной.

В финале пьесы мамаша Кураж, потерявшая всех своих детей, говорит: «Надеюсь, я одна справлюсь с фургоном. Ничего, вытяну, вещей в нем немного. Надо опять за торговлю брать-ся». Согласно принципу параболы, повествование вернулось в исходную точку. Последнее, что слышит зритель, — голос автора в финальном зонге, представляющем собой вариант самого первого зонга:

Война удачей переменной
Сто лет продержится вполне,
Хоть человек обыкновенный
Не видит радости в войне:
Он жрет дерьмо, одет он худо,
Он палачам своим смешон.
Но он надеется на чудо,
Пока поход не завершен.

К Р У Г П О Н Я Т И Й

- «Эпический театр» Брехта:
разумная дистанция экспрессионистическая драма
очуждение параболы
зонг маска

Темы для докладов

Продолжение традиции драмы идеи в «эпическом театре» Брехта.

Характер и маска в «эпическом театре».

Что прочитать?

Фрадкин И. Бертольт Брехт. Путь и метод. — М., 1965.

ПОСЛЕ ВОЙНЫ

- А. Камю. «Посторонний»: экзистенциализм и отчуждение
 - Э. Хемингуэй: «человек выстоит»
 - Эрнест Хемингуэй. «Старик и море»
-
- А. Камю. «Посторонний»: экзистенциализм и отчуждение



Лауреат Нобелевской премии по литературе (1956) **Альбер Камю** (1913–1960) был не только писателем, но и философом, властителем дум.

Быть экзистенциалистом (от лат. *existētia* — существование) — для Камю значит каждый раз отвечать на важнейший, по его мнению, вопрос философии — стоит или не стоит жизнь, чтобы ее прожить? Стремясь к предельной ясности и честности, Камю вслед за Ницше утверждает: «Бог умер», жизнь не имеет высшего оправдания. Что же тогда делать? Убить себя? Нет, научиться жить без абсолютов — полностью отдаться безнадежной борьбе.

Камю называл себя **философом-экзистенциалистом**.

Самым сильным подтверждением теории Камю является его повесть «**Посторонний**» (1942). С первого предложения повести читатель пытается разгадать характер ее главного персонажа, Мерсо, за своеобразным «сказом» — скупым и безразличным повествованием от первого лица. Для определения этого стиля критик и философ **Ролан Барт** ввел метафору — «*нулевая степень письма*».

Кажется, что с первых слов своего романа Камю намекает на известный афоризм ученого XVIII века Ж.-Л. Бюффона: «Стиль — это сам человек». Писатель столь старательно демонстрирует «отсутствие стиля», что у читателя возникает сомнение в присутствии человека. Так, в зачине речь Мерсо иронически сопоставлена с текстом телеграммы: «Мать скончалась. Похороны завтра. Искренне соболезнуем». Столь же краткой, «прозрачной», столь же «посторонней» звучит живая речь: «Сегодня умерла мама. Или, может быть, вчера, не знаю. <...> Не поймешь. Возможно, вчера».

Затем, связывая второй и третий абзацы, Камю подчеркивает общность повествования и телеграммного сообщения демонстративной *тавтологией*. Во втором абзаце говорится: «Выеду двухчасовым автобусом и еще засветло буду на месте»; в третьем абзаце — «Выехал двухчасовым автобусом».

Читатель догадывается: за стилем должна скрываться концепция героя, концепция мира. И находит этому подтверждение, например, в важном эпизоде с «какой-то чудачкой» (часть I, глава 5). Казалось бы, что в нем важного: посетительница кафе всего лишь заказывает обед, подсчитывает, сколько он будет стоить, выкладывает деньги, ест, отмечает птичками радиопередачи в программе на неделю, надевает жакет, выходит из кафе, идет по тротуару — вот и все. Читатель так и остается в недоумении, зачем ему об этом рассказали. Однако автору как раз и нужно недоуменное читательское «зачем?» — чтобы как отдельным эпизодом, так и всей книгой ответить ему: «это незачем», «все незачем». *Сюжетный абсурд*, по Камю, есть отражение *абсурда человеческой жизни*.

В идее-«абсурде» заключен ответ на все вопросы: там, где читатель видит только нечто невнятное, автор на самом деле дает указание — на истину без смысла. В данном случае Камю указывает на *отчуждение* человека.

Отчуждение человека выражается в *автоматизме* его жизни. Автоматизм замещает смысл: повинаясь инстинкту самосохранения, человек хочет уподобиться автомату и так найти спасение от «абсурда» существования. Персонажи «Постороннего» старательно соблюдают ритуалы автоматизма. Мать Мерсо и ее товарищ по дому престарелых Перез, нищий старик Саламано и его пес каждый день гуляют по одному и тому же маршруту, совершают одни и те же действия, говорят одни и те же слова. Горе потери выводит Переза и Саламано из автоматизма; тогда они плачут. Однако однообразный процесс слезотечения, ритм всхлипываний и стонов («на одной ноте», как у женщины, плачущей над гробом матери Мерсо) вновь возвращает их в русло спасительного автоматизма.

«Нулевая степень письма»

Согласно Барту, «этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в „Постороннем“, создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля». Писатель и философ-экзистенциалист **Жан-Поль Сартр** обозначил приемы такого письма: «Прерывистое следование рубленых фраз», отказ от «причинно-следственных связей», использование связок «простого следования» («а», «но», «потом», «и в этот момент»).

Тавтология (от греч. *tauto* — то же самое и *logos* — слово) — повтор слов, избыточное высказывание.

Отчуждение — одно из основных понятий философии экзистенциализма. Человек, живущий в чуждом ему мире, становится чужим — «посторонним» — самому себе.

Авторское отношение к автоматизму неоднозначно, оно раздваивается: когда за ним физиологическая привычка, это для автора хорошо, когда за ним социальная традиция, это для автора плохо.

В том, что касается физиологической привычки, Мерсо поистине первый среди равных. Он совершенный человек-прибор, фиксирующий явления природы. От прибора требуется точность в расчетах и регистрации явлений. Отсюда — педантические ряды числительных в речи Мерсо (начало романа): «восемьдесят километров», «двухчасовой автобус», «отпуск на два дня», «он три дня назад схоронил дядю», «от деревни до дома призрения два километра». Прибор находится по ту сторону смысла; поэтому чем бессмысленнее расчеты Мерсо, тем они точнее. И наоборот: если числу хотят навязать смысл, оно оказывается вытесненным из памяти Мерсо. Так, характерно, что он не может вспомнить, сколько лет было его матери.

Тем же автоматизмом Мерсо-рассказчика можно объяснить монотонные перечисления им мельчайших подробностей быта, равнодушное и скрупулезное созерцание явлений «под микроскопом» (двух шершней, бьющихся в стекло, слез Пережа, затягивающих его «иссохшее лицо влажной пленкой»; заметим, у гроба матери и на похоронах глаз у Мерсо особенно острый). Наконец, и в его связи с природой видится особенная чувствительность хорошо настроенного прибора. Прибор не может лгать — и потому Мерсо честен.

Но в основе социальных институтов — автоматизм обмана и самообмана. Из этого противоречия честного прибора и конвейера лжи с неизбежностью вырастает конфликт. Автоматизм людского суда над героем проходит лейтмотивом с первой страницы. Вот он оправдывается перед начальником за вынужденный отпуск («Я ведь не виноват»); вот объясняется с директором приюта по поводу своего отказа содержать мать; вот чувствует смущение оттого, что не захотел открыть крышку материнного гроба («не надо было отказываться»).

Уже в первой главе звучат два трагических предупреждения герою. Первое — во время ритуала сидения у гроба: «Тут я заметил, что все они [мамины друзья], качая головами, сидят напротив меня, по обе стороны от привратника. У меня мелькнула нелепая мысль, будто они собрались, чтобы меня судить». Второе — во время похоронного ритуала: «Дальше все разыгралось так быстро, слаженно, само собой, что я ничего не запомнил». Во второй части романа машинальный людской суд будет монополизирован общественной машиной, которая

столь же «слаженно» и «сама собой» доведет дело до смертного приговора.

Социальные институты основаны на ложных посылах. Обществу нужна репрессивная машина — чтобы обороняться от угрожающей ему истины «абсурда». Выпав из идеологической системы, Мерсо обречен на уничтожение.

Тревожные намеки в первой части романа готовят читателя к завершающей ее катастрофе (6-я глава): без видимых причин Мерсо убивает араба. После катастрофы, во второй части, герой «Постороннего» уже арестант. И вот что важно: между двумя частями и между двумя Мерсо (до и после убийства) — разрыв; пытаюсь сложить две стороны героя в единое целое, читатель сталкивается с фундаментальной, неустранимой *двусмысленностью* мира у раннего Камю. Единого целого не получается. В первой части Мерсо автомат среди автоматов, во второй части — уже точка приложения философских лозунгов. Честный автомат, «посторонний» смыслу, превращается в мученика истины, «постороннего» социальной лжи.

С самого начала второй части Мерсо — образец «абсурдной» поучительности, в духе философской прозы XVIII века. Если в первой части романа Мерсо всего лишь отсылал нас к будничным метафорам «энциклопедистов» XVIII века («человек-машина»; инструмент, на котором играет природа), то во второй части он уже подобен вольтеровскому «простодушному», в своей наивности несущему свет истины (видимо, не случайно сходство названий у этих двух произведений: «Простодушный» — «Посторонний»). Но этого автору мало: к концу романа Мерсо дорастает чуть ли не до уподобления Христу.

Позже в предисловии к одному из переизданий «Постороннего» Камю с вызовом подтвердит самые смелые читательские догадки: «Читатель будет близок к истине, усматривая в „Постороннем“ историю человека, который без всякой героической позы согласен умереть за истину. Мне случалось говорить, и каждый раз парадоксальным образом, что в моем персонаже я попытался изобразить единственного Христа, которого мы заслуживаем».

Сознательно ли автор запутывает читателя и впадает в двусмысленность? Да, сознательно — и вот зачем. Он не довольствуется изображением «абсурдного» мира и заявлением своей «абсурдной» позиции. Ему надо большего: от отрицательной программы экзистенциализма (высшего смысла нет) перейти к положительной.

Для этого Камю ведет игру с читателем. Сначала все делается для того, чтобы и для читателя Мерсо стал «посторонним»;

чтобы была устранена малейшая возможность *сопереживания* персонажу, не говоря уже об *отождествлении* себя с ним.

Всю первую часть Камю терпеливо настраивал читателя на «абсурд»: учил его равнодушию к прочитанному, отучал от поисков смысла в написанном; заодно же внушал иллюзию «письма» как неумышленного акта, голого факта и явления природы. Зато во второй части — «парадоксальным образом» — шлюзы открыты: для метафор, риторики и читательского сочувствия. Теперь уже Камю окружает понятие «абсурда» героическим ореолом. Первая часть устроена так, чтобы читатель привык к «абсурду», вторая — чтобы он поверил в «абсурд».

Чтобы изменить статус Мерсо, требуется сделать его убийцей. Однако, следуя логике характера, можно только вовремя привести «абсурдного» героя к месту преступления. На каждой из развилок, в каждый из моментов выбора персонаж говорит: «все равно», — значит, автору ничего не стоит в решающий момент заставить его повернуть туда, куда нужно. Но вот когда дело доходит до выстрелов, задача автора резко осложняется: убийство не в характере персонажа. И тогда на помощь приходят метафоры, одна за другой развернутые в речи Мерсо, «здравомыслящего, равнодушного, молчаливого человека». На пять выстрелов приходится двадцать пять метафор — чуть ли не в два раза больше, чем до этого в тексте. В кульминационный момент речь героя особенно красочна: «Море испустило жаркий, тяжелый вздох. Мне почудилось — небо разверзлось во всю ширь и хлынул огненный дождь».

К концу романа все сказанное и рассказанное Мерсо воспринимается как двусмысленное. Роман начинался с отметки «нулевого градуса» в речи Мерсо: «Сегодня умерла мама», а завершился аффектированной театральной декламацией героя: «...Остается только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей — и пусть они встретят меня криками ненависти». Конец романа является опровержением начала; начало же — опровержением конца.

Лидия Гинзбург об отрицательной и положительной программе Камю
«В „Постороннем“ первооснова мироздания — бессмыслие, шевелится хаос, непостижимость, наводящая ужас на заброшенного в нее человека. Дальше — чувственная оболочка доступной нам жизни. Первая ступень ее оправдания». Отсюда — «Камю... сделал... логически неудавшийся ход к героическому утверждению бытия. Привело же к неудаче отрицание очевидного — той иерархии, той связной системы социальных ценностей, которая ложится на хаос непостижимого и на смутный чувственный опыт. Это вторая ступень оправдания жизни. Есть еще третья — абсолют... Но это уже не про нас».

КРУГ ПОНЯТИЙ

● <i>Стиль «Постороннего»:</i> «нулевая степень письма» сюжетный абсурд	тавтология метафоризм по контрасту
● <i>Философия Камю:</i> экзистенциализм отчуждение ясность	абсурд автоматизм двусмысленность

?! Вопросы и задания

- По словам Камю, «Братья Карамазовы» — «не абсурдное произведение, а произведение, в котором ставится проблема абсурда». В чем разница между первым и вторым? Покажите на примере «Постороннего».
- Сопоставьте слова Вольтера: «Я есмь тело, и я мыслю; больше я ничего не знаю» — с идеями Камю, выраженными в «Постороннем». В чем сходство и в чем различие между тезисами Вольтера и Камю?
- Попробуйте объяснить смысл парадоксов Камю: абсурд — это ясность, принятие мира — это бунт.
- Только два раза в романе появляются слова «сегодня» («сейчас») / «завтра» — в начале и конце. В начале: «Сегодня умерла мама»; «Выеду двухчасовым автобусом». В конце: «...Я счастлив и сейчас». Почему они не употреблялись в других эпизодах повести, почему употреблены здесь?

Что прочитать

Камю А. Бунтующий человек. — М., 1990.

Сартр Ж.-П. Разбор «Постороннего» / Сартр Ж.-П. Ситуации. — М., 1997.

Семенова С. Преодоление трагедии. — М., 1989.

● Э. Хемингуэй: «человек выстоит»



Однажды в журнале «Нью-Йоркер» появилась карикатура на **Эрнеста Хемингуэя** (1899–1961): мускулистая волосатая рука, сжимающая розу. Так в рисунке, подписанном «Душа Хемингуэя», были обозначены две стороны его личности и творчества. С одной стороны, это культ охоты, корриды, спорта и острых ощущений. С другой стороны, затаенная потребность в вере и любви.

После создания «Старика и моря» (1952) американский писатель Эрнест Хемингуэй прожил десять лет, но именно эта повесть, удостоенная Нобелевской премии, подвела итог его творчеству.

Название повести «Старик и море» напоминает название сказки. По сказочной схеме поначалу разворачивается и сюжет. Старому рыбаку Сантьяго не везет. Вот уже восемьдесят четыре дня он не может поймать ни одной рыбы. Наконец, на восемьдесят пятый день он добывает невиданную рыбу: он нашел ее на такой глубине, «куда не проникал ни один человек. Ни один человек на свете»; она такая большая, «какой он никогда не видел, о какой даже никогда не слышал». В разговорах старика с самим собой возникает даже сказочный зачин: «Жили-были три сестры: рыба и мои две руки» (перевод Е. Голышевой и Б. Исакова). Но сказочного пути от несчастья к сча-

стью в повести не выходит. Лодку с привязанной к ней добычей атакуют акулы, и старику, как ни бился он с ними, остается лишь обглоданный скелет большой рыбы.

Сюжет «Старика и моря» развернут по другим законам — не сказки, но мифа. Действие здесь не имеет завершающего итога: оно совершается *по кругу*. Слова ученика Сантьяго, мальчика: «...теперь я опять могу пойти с тобой в море», почти дословно, только с другой интонацией, повторены в конце повести: «...теперь мы опять будем рыбачить вместе».

В море старик ощущает не только окружающие вещи и явления, но и даже части собственного тела — *олицетворенными, одушевленными* («„Для такого ничтожества, как ты, ты вела себя неплохо“, — сказал он левой руке»). Человек и стихия представляются ему связанными родственными или любовными узами («сестры мои, звезды», морские свиньи «нам родня», большая рыба «дороже брата», море — женщина, «которая дарит великие милости или отказывает в них»). Его раз-

мышления о вечной борьбе человека со стихией перекликаются с традиционными мифами: «Представь себе: человек что ни день пытается убить луну! А луна от него убегает. Ну, а если человеку пришлось бы каждый день охотиться за солнцем? Нет, что ни говори, нам еще повезло». В решающий момент схватки Сантьяго обретает всю полноту *мифологического мышления*, уже не различая «Я» и «не-Я», себя и рыбу. «Мне уже все равно, кто кого убьет», — говорит он себе. — <...> Постарайся переносить страдания, как человек... Или как рыба».

Как мы уже выяснили в главе 14, важными элементами *литературного мифа* являются *загадочные лейтмотивы*. Вглядимся в текст «Старика и моря»: какие образы постоянно повторяются, какие темы проходят красной нитью через все повествование? Вот хижина старика. Ее стены украшены картинками с изображениями Христа и Богоматери, а под кроватью лежит газета с результатами бейсбольных матчей. Их и обсуждают старик с мальчиком:

- «Янки» не могут проиграть.
- Как бы их не побили кливлендские «Индейцы»!
- Не бойся, сынок. Вспомни о великом Ди Маджио.

Случайно ли это «соседство» в тексте «Сердца Господня» и «великого Ди Маджио», кумира бейсбольных болельщиков? Читатель, привыкший к тому, что Хемингуэй самые важные свои идеи прячет в *подтекст*, готов насторожиться и здесь: нет, не случайно.

В подтексте «Старика и моря» более чем далекие понятия — «вера» и «бейсбол» — оказываются сопоставленными и противопоставленными. Даже у рыбы, в представлении старика, глаза похожи на «лики святых во время крестного хода», а меч вместо носа — на бейсбольную биту. В душе старика борются, с одной стороны, смиренное желание попросить Бога о помощи, а с другой стороны, горделивая потребность сверить свои поступки с высоким образом Ди Маджио.

Когда рыба выныривает из глубины, молитва и обращение к великому бейсболисту звучат с одинаковой силой. Старик сначала начинает читать «Отче наш», а потом думает: «...Я должен верить в свои силы и быть достойным великого Ди Маджио...» И затем еще дважды (магическое число три!) молитва — разговор с Богом — сменяется разговором с Ди Маджио.

Как Хемингуэй использует **подтекст**
Известно, что Хемингуэй сравнивал свои произведения с айсбергами: «Они на семь восьмых погружены в воду, и только одна восьмая их часть видна».

Что это значит? Что стоит за этой борьбой лейтмотивов? Как и другие герои писателя, старик лишен веры и предан миру спорта: между неверием и любовью к спорту в мире Хемингуэя существует неожиданная, но несомненная связь. Как ни странно, персонажи его книг становятся спортсменами, то-реадорами, охотниками именно потому, что им угрожает небытие — «nada».

Понятие **nada** (в переводе с испанского — «ничто») — ключевое для Хемингуэя.

Слово «спортсмен» для Хемингуэя вовсе не синоним слова «победитель»: перед лицом «nada» победителей не бы-

вает. Сантьяго, над которым смеются молодые рыбаки и которого жалеют рыбаки постарше, терпит неудачу за неудачей: его называют «salao», то есть «самый что ни на есть невезучий». Но и Ди Маджио не потому велик, что он все время выигрывает: в последнем матче его клуб как раз проиграл, сам же он только еще входит в форму и по-прежнему мучим болезнью с загадочным названием «пяточная шпора».

Но долг спортсмена, охотника, рыбака — сохранить выдержку и достоинство в ситуации «nada». Современный «настоящий мужчина» в чем-то подобен средневековому рыцарю: феодальному кодексу сословной чести соответствует новейший «принцип спортивной чести». Спорт для Хемингуэя — это не просто игра. Это ритуал, дающий хоть какой-то смысл бессмысленному существованию человека.

Если для современных рыцарей «nada» их кодекс есть как бы островок смысла в море бессмысленности, то для Сантьяго все в мире — и особенно в море — исполнено смысла. Зачем он вдохновляется примером Ди Маджио? Вовсе не с тем, чтобы противопоставить себя миру, но чтобы быть достойным слияния с ним. Обитатели моря совершенны и благородны; старик не должен уступить им. Если он «исполнит то, для чего родился», и сделает все, что в его силах, тогда он будет допущен на великий праздник жизни.

Утрата веры небесной не мешает старику верить в земной мир, и без надежды на вечную жизнь можно надеяться на «временное» будущее. Лишенный небесной благодати, Сантьяго обретает благодать земную. Благоговение перед морем и истовое служение ему дают старику подобие христианских добродетелей: смирение перед жизнью, бескорыстную, братскую любовь к людям, рыбам, птицам, звездам, милосердие к ним; его преодоление себя в борьбе с рыбой сродни духовному преображению. А культ Христа и его святых замещается культом «великого Ди Маджио».

Сантьяго все время снятся львы; старик не охотится на них во сне, а только с любовью наблюдает за их играми и совершенно счастлив. Это и есть его прижизненный рай, обретение полного соединения с природой. А еще старику обещана будущая жизнь: его опыт, его любовь, все его силы перейдут в его ученика — мальчика Манолина. Значит, есть смысл жить, значит, «человек выстоит».

Повесть заканчивается не достижением победы, а достижением земной благодати: «Наверху, в своей хижине, старик опять спал. Он снова спал лицом вниз, и его сторожил мальчик. Старику снились львы».

«Старик и море» вызвал горячие споры среди читателей и критиков. Особенно важно для Хемингуэя было мнение его великого современника У. Фолкнера: «На этот раз он нашел Бога, Создателя. До сих пор его мужчины и женщины творили себя сами, лепили себя из собственной глины; побеждали друг друга, терпели поражения друг от друга, чтобы доказать себе, какие они стойкие. На этот раз он написал о жалости — о чем-то, что сотворило их всех: старика, который должен был поймать рыбу, а потом потерять; рыбу, которая должна была стать его добычей, а потом пропасть; акул, которые должны были отнять ее у старика, — сотворило их всех, любило и жалело». Без малого через десять лет Хемингуэй застрелился.

КРУГ ПОНЯТИЙ

● Литературный миф:
кольцевая композиция
олицетворения
подтекст

загадочные лейтмотивы
сопоставление далеких понятий
система намеков и умолчаний

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ СТАРИК И МОРЕ

Перевод Е. Гольшиевой и Б. Изакова

Он уже давно приготовил гарпун; связка тонкого троса лежала в круглой корзине, а конец он привязал к битенгу на носу.

Рыба приближалась, делая свой круг, такая спокойная и красивая, чуть шевеля огромным хвостом. Старик тянул лесу что было силы, стараясь подтащить рыбу как можно ближе к лодке. На секунду рыба слегка завалилась на бок. Потом она выпрямилась и начала новый круг.

— Я сдвинул ее с места, — сказал старик. — Я все-таки заставил ее перевернуться.

У него снова закружилась голова, но он тянул лесу с большой рыбой изо всех сил. «Ведь мне все-таки удалось перевернуть ее на бок, — думал он. — Может быть, на этот раз я сумею перевернуть ее на спину. Тяните! — приказывал он своим рукам. — Держите меня, ноги! Послужи мне еще, голова! Послужи мне. Ты ведь никогда меня не подводила. На этот раз я переверну ее на спину».

Еще задолго до того, как рыба приблизилась к лодке, он напряг все свои силы и стал тянуть что было мочи. Но рыба лишь слегка повернулась на бок, потом снова выпрямилась и уплыла вдаль.

— Послушай, рыба! — сказал ей старик. — Ведь тебе все равно умирать. Зачем же тебе надо, чтобы и я тоже умер?

«Этак мне ничего не добиться», — подумал старик. Во рту у него так пересохло, что он больше не мог говорить, и не было сил дотянуться до бутылки с водой. «На этот раз я должен подтащить ее к лодке, — подумал он. — Надолго меня не хватит». — «Нет, хватит, — возразил он себе. — Тебя, старик, хватит навеки».

Во время следующего круга старик чуть было ее не достал, но рыба снова выпрямилась и медленно поплыла прочь.

«Ты губишь меня, рыба, — думал старик. — Это, конечно, твое право. Ни разу в жизни я не видел существа более громадного, прекрасного, спокойного и благородного, чем ты. Ну что же, убей меня. Мне уже все равно, кто кого убьет».

«Опять у тебя путается в голове, старик! А голова у тебя должна быть ясная. Приведи свои мысли в порядок и постарайся переносить страдания, как человек... Или как рыба», — мысленно добавил он.

— А ну-ка, голова, работай, — сказал он так тихо, что едва услышал свой голос. — Работай, говорят тебе.

Еще два круга все оставалось по-прежнему.

«Что делать? — думал старик. Всякий раз, когда рыба уходила, ему казалось, что он теряет сознание. — Что делать? Попробую еще раз».

Он сделал еще одну попытку и почувствовал, что теряет сознание, но он все-таки перевернул рыбу на спину. Потом рыба перевернулась обратно и снова медленно уплыла прочь, помахивая в воздухе своим громадным хвостом.

«Попробую еще раз», — пообещал старик, хотя руки у него совсем ослабли и перед глазами стоял туман.

Он попробовал снова, и рыба снова ушла. «Ах так? — подумал он и сразу же почувствовал, как жизнь в нем замирает. — Я попробую еще раз».

Он собрал всю свою боль, и весь остаток своих сил, и всю свою давно утраченную гордость и кинул их на поединок с муками, которые терпела рыба, и тогда она перевернулась на бок и тихонько поплыла на боку, едва-едва не доставая мечом до обшивки лодки; она чуть было не проплыла мимо, длинная, широкая, серебряная, перевитая фиолетовыми полосами, и казалось, что ей не будет конца.

Старик бросил лесу, наступил на нее ногой, поднял гарпун так высоко, как только мог, и изо всей силы, которая у него была и которую он сумел в эту минуту собрать, вонзил гарпун рыбе в бок, как раз позади ее громадного грудного плавника, высоко вздымавшегося над морем до уровня человеческой груди. Он почувствовал, как входит железо в мякоть, и, упершись в гарпун, всаживал его все глубже и глубже, помогая себе всей тяжестью своего тела. И тогда рыба ожила, хоть и несла уже в себе смерть, — она высоко поднялась над водой, словно хвастая своей огромной длиной и шириной, всей своей красотой и мощью. Казалось, что она висит в воздухе над стариком и лодкой. Потом она грохнулась в море, залив потоками воды и старика, и всю его лодку.

Старика одолела слабость и дурнота; он почти ничего не видел. Но, опустив бечеву гарпуна, он стал медленно перебирать ее в изрезанных руках, а когда зрение вернулось, он увидел, что рыба лежит на спине, серебряным брюхом кверху. Рукоятка гарпуна торчала наискось из ее спины, а море вокруг было окрашено кровью ее сердца. Сначала пятно было темное, словно голубую воду на целую милю вглубь заполнила стая рыб. Потом пятно расплылось и стало похоже на облако. Серебристая рыба тихо покачивалась на волнах.

Старик не сводил с нее глаз, пока зрение у него опять не затуманилось. Тогда он дважды обмотал веревку гарпуна о биг-тенг и опустил голову на руки.

«Что же это с моей головой? — сказал он, прижавшись лицом к обшивке носа. — Я старый человек, и я очень устал. Но я все-таки убил эту рыбу, которая мне дороже брата, и теперь мне осталось сделать черную работу.

Теперь я должен приготовить веревку и связать ее в петли, чтобы принайтить рыбу к лодке. Даже если бы нас было двое и мы затопили бы лодку, чтобы погрузить в нее рыбу, а потом вычерпали воду, — все равно лодка не выдержала бы та-

кой тяжести. Я должен подготовить все, что нужно, а потом подтянуть рыбу к борту, привязать ее накрепко к лодке, поставить парус и отправиться восвояси».

Он стал подтягивать рыбу к борту, чтобы, пропустив веревку через жабры и через пасть, привязать ее голову к носу.

«Мне хочется посмотреть на нее, — подумал он, — потрогать ее, почувствовать, что же это за рыба. Ведь она — мое богатство. Но я не поэтому хочу ее потрогать. Мне кажется, что я уже дотронулся до ее сердца, — думал он, — тогда, когда я вонзил в нее гарпун до самого конца. Ладно, подтяни ее поближе, привяжи, надень петлю ей на хвост, а другую перекинь вокруг туловища, чтобы получше приладить ее к лодке».

— Ну, старик, за работу, — сказал он себе и отпил маленький глоток воды. — Теперь, когда битва окончена, осталась еще уйма черной работы.

Старик посмотрел на небо, потом на рыбу. Он глядел на солнце очень внимательно. «Сейчас едва перевалило за полдень. А пассат крепчает. Лесы чинить теперь бесполезно. Мы с мальчиком срастим их дома».

— Подойди-ка сюда, рыба!

Но рыба его не послушалась. Она безмятежно покачивалась на волнах, и старику пришлось самому подвести к ней лодку.

Когда он подошел к ней вплотную и голова рыбы приплась вровень с носом лодки, старик снова поразился ее величиной. Но он отвязал гарпунную веревку от битенга, пропустил ее через жабры рыбы, вывел конец через пасть, обкрутил его вокруг меча, потом снова пропустил веревку через жабры, опять накрутил на меч и, связав двойным узлом, привязал к битенгу. Перерезав веревку, он перешел на корму, чтобы петель закрепить хвост. Цвет рыбы из фиолетово-серебристого превратился в чистое серебро, а полосы стали такими же бледно-сиреневыми, как хвост. Полосы эти были шире растопыренной мужской руки, а глаз рыбы был таким же отрешенным, как зеркало перископа или как лики святых во время крестного хода.

— Я не мог ее убить по-другому, — сказал старик.

Выпив воды, он почувствовал себя куда лучше. Теперь он знал, что не потеряет сознания, и в голове у него прояснилось. «Она весит не меньше полутонны, — подумал он. — А может быть, и значительно больше. Сколько же он получит, если мяса выйдет две трети этого веса по тридцати центов за фунт?»

— Без карандаша не сочтешь, — сказал старик. — Для этого нужна ясная голова. Но я думаю, что великий Ди Маджио мог бы сегодня мною гордиться. Правда, у меня не было пяточной шпоры. Но руки и спина у меня здорово болели. Интересно, что такое пяточная шпора? Может, и у нас она есть, да только мы этого не подозреваем?

?! Вопросы и задания

- Как проявляется мифологическое мышление в речи старика?
 - Объясните фразу старика: «Тебя, старик, хватит навеки».
 - Объясните фразу старика: «Мне уже все равно, кто кого убьет».
 - Почему рыба старику дороже брата?
 - С какой интонацией старик говорит: «Я не мог ее убить по-другому»?
 - Объясните смысл этой фразы.
 - Найдите примеры подтекста в этом отрывке.
 - Найдите примеры олицетворений.
-

Что прочитать?

Уоррен Р.-П. Эрнест Хемингуэй / Уоррен Р.-П. Как работает поэт. Статьи. Интервью. — М., 1988.

Аллен У. Традиция и мечта. — М., 1970. — С. 269—275.

СОВРЕМЕННОСТЬ И «ПОСТСОВРЕМЕННОСТЬ»

- Г. Бёльль. «Дом без хозяина»: отчуждение и ответственность
- Ф. Саган. «Немного солнца в холодной воде»: «молодежные» шестидесятые
- Г. Г. Маркес: «магический реализм» в романе «Сто лет одиночества»
- У. Эко. «Имя Розы»: постмодернизм

Для западной литературы второй половины XX века первостепенное значение имеет одна дата — 1968 год. Тогда громче, чем когда-либо, прогремели студенческие волнения, тогда же советские танки вошли в Прагу. В этой главе рассмотрено творчество писателей, чьи взгляды сложились до (Г. Бёльль), во время (Ф. Саган) и после (У. Эко) «бурных» шестидесятых. Как в романах бывшего солдата Г. Бёльля постоянно слышится эхо Второй мировой войны, так Ф. Саган и У. Эко, свидетели событий 1968 года, все время мысленно возвращаются к этому времени. Почему?

Потому что именно на исходе шестидесятых совершился важнейший перелом в общественном сознании и литературе. До этого рубежа писатели еще верили, что словом можно изменить мир, а значит, хотели участвовать в «современности» — призывать к действию, нонконформизму, освобождению личности. После перелома в действенность слова, литературы верят все меньше и меньше, поэтому-то все меньшее и меньшее значение имеет идея «современности». Понятие «постсовременности» (являющееся переводом модного в последние десятилетия термина — «постмодернизм») отражает такое — промежуточное состояние умов.

Интересное совпадение: и четвертый роман, о котором речь пойдет в этой главе, — «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса, — написан в канун 1968 года. Описанные в нем события происходят вдали от европейских бурь, в далекой Колумбии... Но и в этом романе проявляются родовые черты литературы

переломной эпохи: с одной стороны, острое чувство социальной несправедливости, с другой стороны, ощущение истерзанности истории. А еще настойчивый поиск новых форм романа, магической формулы, призванной соединить прежде несоединимые элементы. Такой формулой в случае с Маркесом и многими другими писателями «третьего мира» становится «магический реализм».

К чему может привести ситуация литературной неопределенности, сложившаяся на рубеже веков и тысячелетий. В худшем случае к скептицизму и равнодушию: тогда литература превратится в беспцельную игру. В лучшем случае писатель, отказавшийся от погони за «современностью», получит возможность оглянуться назад или вокруг себя и еще раз попытаться осмыслить многовековой человеческий опыт. Итак, что ждет нас в дальнейшем? Пусть на этот вопрос каждый из вас постарается ответить сам.

● Г. Бёльль. «Дом без хозяина»: отчуждение и ответственность

Герой романа Генриха Бёльля «Дом без хозяина» (1954) Альберт Мухов когда-то, еще до войны, был женат на очень странной женщине. Юная ирландка Лин любила воздушные шары, мыльные пузыри, кино и терпеть не могла вещей, а также шкафов, поскольку в них хранятся вещи: «Лин презирала шкафы, презирала вообще всякую мебель, и все свое добро она днем сваливала на кровать: книги и журналы, газеты и губную помаду, огрызки яблок в бумажных фантиках, зонтик, берет, шляпку, пальто, непроверенные тетради...» Вечером она смахивала все это «энергичным движением руки на пол», «а утром сгребала все в кучу и снова швыряла на кровать».

Мир вещей не имеет над героиней никакой власти, поэтому Альберт так счастлив с ней. Лин просто обречена рано умереть, так как сама подобна воздушному шару, который, стоит только отпустить веревочку, улетает ввысь. Лин суждено навсегда остаться юной, свободной от бремени вины, печатью которой в этом романе отмечены все взрослые герои. Даже Альберт, которого десятилетние мальчишки Мартин Бах и Генрих Брилах считают особенным, непохожим на других, несет на себе это бремя. После войны он чувствует творческое бесплодие, каждую неделю герою приходится буквально выжимать из себя сюжеты



Генрих Бёлль (1917–1985) родился в Кельне в католической семье. Его отец был столяром. Летом 1939 года Бёлль поступил в Кельнский университет, а осенью был призван в ряды вермахта, как называлась армия в гитлеровской Германии. Во время Второй мировой войны пехотинцем прошел Францию, Польшу, Россию, Румынию, Венгрию. После войны учился в университете, работал подручным столяра и одновременно писал и публиковал рассказы. Его рассказ «Белая ворона» был отмечен премией «Группы 47», объединившей писателей из «поколения вернувшихся». После выхода в свет романа «Где ты был, Адам?» (1951) Бёлль становится признанным романистом, а в 1972 году — лауреатом Нобелевской премии.

ОТЧУЖДЕНИЕ — философское понятие, означающее, что человеческая деятельность и ее результаты превращаются в самостоятельную силу, которая обретает власть над человеком и становится враждебной ему. Как следствие, человек превращается из творца в жертву исторического процесса.

для карикатур до тех пор, пока он не находит коробку с набросками, которые делал во времена Лин и которые, несомненно, талантливы.

Тогда в Лондоне Альберт числился корреспондентом какой-то нацистской газетенки, но в действительности это было скорее бегство в другую страну, которое вскоре сменила внутренняя эмиграция. После смерти Лин герой возвращается в Германию и вместе со своим другом, поэтом Раймундом Бахом, начинает работать над рекламой джема. Самоустранение от участия в событиях тех лет, молчаливое согласие с нацизмом Бёлль рассматривает как источник трагической вины героя. В знак причастности к тому, что нацизм сотворил с миром, Бёлль наделяет своего героя чисто немецкой страстью к порядку. В противоположность Лин Альберт аккуратно раскладывает по шкафам вещи, развешивает на плечиках мятые платья жены.

Альберт и Рай на своем опыте познают сущность *отчуждения*.

Вещный мир имеет над ними странную власть. Воплощением вины выглядят в романе ведерки из-под джема, которые преследуют Альберта и Рая всюду на дорогах войны. Рисунок на этикетке и стилизованная вишня, выбитая на жести, были придуманы Альбертом, а рекламная подпись принадлежала Раю. Ведерки были беспощадным напоминанием о годах, проведенных на фабрике Гольштеге, когда они в отчаянии рисовали диаграммы потребления джема в разных

областях Германии и, если где-нибудь проходило нацистское собрание, им не хватало красной краски. Расцвет фашизма в романе совпадает с расцветом фабрики по изготовлению джема. Когда бабушка Мартина, вдова хозяина фабрики, просматривает старые документы, она замечает, что «все войны, которые

вела Германия, связаны с ростом производительности мармеладных фабрик». «Победный путь немецкой армии был усеян не только снарядами, не только развалинами и падалью, но и жестяными банками из-под повидла и джема».

Особенно мучительным это напоминание было для Раймунда Баха. В сущности, он главный герой романа, хотя ни разу не появляется на его страницах: поэта Раймунда Баха убили за десять лет до начала повествования неподалеку от русской деревни Калиновка. Читатель узнает о нем от трех персонажей — от Альберта, от Неллы, вдовы Рая, и от его сына Мартина. Они постоянно размышляют о погибшем, представляют себе его. Всего в романе пять персонажей, с *точки зрения* которых ведется повествование.

Для Мартина он слишком юный отец с нарисованного Авессаломом Биллигом портрета. Для Неллы — хозяин, без которого нет настоящего дома, любимый, грезами о котором она живет уже десять лет, вновь и вновь возвращаясь в прошлое, мысленно прокручивая оборвавшуюся киноленту их жизни. Для Альберта — погибший друг, который продолжает жить в своем сыне. Именно от Альберта мы узнаем подлинную историю гибели Рая.

Трагедия Рая заключалась в том, что он не смог ничего противопоставить режиму, который ненавидел. Поначалу он совершил бегство в творчество, но, поскольку его стихи были лишены явных политических намеков, их начали хвалить и охотно печатать нацисты. Тогда Рай прекратил писать и поступил на фабрику, принадлежавшую отцу его жены. Он не хотел, чтобы его стихи публиковались, но нацисты сделали его знаменитостью. Даже после смерти судьба преследует Рая. Его творчество изучают, популяризируют, паразитируют на нем те, кого поэт ненавидел больше всего: пастор Виллиброрд, Шурбигель и, наконец, пославший его на смерть Гезелер. Они сидят в его доме, любезничают с его женой, пишут статьи о современной лирике. Творчество Рая оборачивается против него, становится орудием в руках тех, благодаря кому существовал нацизм.

Познакомившись с Гезелером, Нелла чувствует изумление: она не в силах ненавидеть этого ничтожного человека, этого любителя порядка, эту бездарность. Ей только бесконечно скучно с ним.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ — разработанный писателями-модернистами этот композиционный прием широко используется в современном романе. Что бы ни происходило, каждый видит это по-своему. Следовательно, в романе не может быть всеведущего автора и объективной истины. Картина должна складываться из точек зрения разных персонажей. Полнее всего этот принцип воплотил в своих произведениях американский писатель У. Фолкнер, творчество которого высоко ценил Бёльц.

Нелла думает: «Вот они какие — убийцы! В них нет ничего ужасного, такие не приснятся в ночном кошмаре... Место их — в скверных рекламных фильмах, снятых при неумелом „лобовом“ освещении».

Гезелер мыслит стереотипами. Поэтому юным лейтенантом он возненавидел рядового Раймунда Баха и послал его на смерть. Но именно ничтожеством, неспособным к самостоятельной мысли, и держался нацизм. Таков самодовольный пастор Виллиброрд и таков Шурбигель. Шурбигель, в 1934 году защитивший диссертацию «Образ фюрера в современной лирике», теперь строит свою карьеру на том, что некогда открыл поэта Раймунда Баха и напечатал его. Что бы ни говорили не-други, этого факта они отрицать не могут. Нелле рассуждающий о поэзии Шурбигель напоминает своего отца-парикмахера: «Теперь Шурбигель умащал своих слушателей таинственной мазью и почтительно массировал им уши, лбы и щеки...» Эти персонажи не отягощены чувством вины, напротив, оно им глубоко чуждо. Гезелер совершенно забыл рядового Раймунда Баха, ему и в голову не приходит, что тот солдат и поэт, творчеством которого он занимается, — одно и то же лицо.

Тех героев, которые отмечены печатью вины, сопровождают в романе образы вещей, имеющие значение *лейтмотивов*.

ЛЕЙТМОТИВ — повторяющаяся деталь, образ, интонация, характеризующая персонажа, ситуацию, переживание. Этот термин пришел из музыковедения. В романах Бёлля лейтмотивы очень напоминают постоянно повторяющиеся, переплетающиеся музыкальные темы.

Таким лейтмотивом выступает зеленый кофейник Неллы, в котором она по ночам заваривает кофе и из которого не пьет — кофе нужен ей лишь как знак, что пришло время грез и воспоминаний. Она живет в этом призрачном мире, отодвинув в сторону настоящее, постоянно ощущает себя героиней

фильма, которой положен определенный набор жестов. Несостоявшаяся жизнь с Раем, когда Нелла ее себе воображает, напоминает картинку из журнала «Культура быта».

Лейтмотив и огненно-красные открытки с изображением героев мифа о Нибелунгах, которые хранит с довоенной поры Вильма Брилах. Еврей Бамбергер, которого потом сожгли в газовой печи, прилагал их в качестве рекламы к своим макаронам, чтобы подольститься к режиму. Наивное олицетворение германской мощи, они помогают в ином свете увидеть и судьбу самой Вильмы, одновременно несчастной и уж слишком покорной обстоятельствам.

Лейтмотив и мясо с кровью, которое постоянно поглощает бабушка Мартина, пожалуй, самый яркий персонаж романа.

Бабушка с гордостью и удовольствием рассматривает диаграммы, свидетельствующие о процветании ее фабрики в годы войны, и в то же время больше всех ненавидит Гезелера, вторгается на вечеринку Неллы, где собираются те, кто окружает Шурбигеля, с шокирующим криком «Кровь в моче!».

Мартин, которого автор наделил особой чувствительностью, любит бабушку и боится ее. Когда она ест мясо с кровью, ему кажется, что бабушка вместе с другими посетителями ресторана пережевывает убитых детей: «Дымящиеся судки, хруст костей, детских костей, кровь с глазками жира, холодные, жадные глаза обжор...» Как ни странно, Мартин почти буквально прав. До сих пор бабушка с детской радостью тратит капитал, нажитый за счет кровавой бойни, какой обернулось для мира торжество нацизма.

Образы детей занимают особое место в романе. Мартин и Генрих — дети войны, ее невинные жертвы. Именно их точка зрения самая развернутая в романе. Они остались без отцов и теперь живут в мире, где нет взрослых, способных их защитить и помочь понять мир. Материнский окрик: «Не подходи близко к краю!» Бёль превращает в еще один лейтмотив. Этот окрик звучит рядом с ямой, где Альберт и Рай ожидали смерти и где штурмовики замучили юного художника Авессалома Биллига.

Но единственное, чему Альберт в самом деле учит Мартина, — это подходить близко к краю, чтобы не забывать. В финале романа Мартин чувствует, как что-то навсегда уходит из его жизни. Детство кончилось, просыпается сознание героя. И привычный ответ на вопрос: «Зачем пришли мы в мир сей?» — кажется ему недостаточным. Роман завершается надеждой на то, что эти дети сумеют прожить другую жизнь, на то, что человек еще может стать господином своей судьбы, надеждой на преодоление отчуждения, надеждой на то, что один наш поступок, «одно мгновение может все изменить».

К Р У Г П О Н Я Т И Й

● <i>Смысловая структура романа Г. Бёлля:</i>	
отчуждение	точка зрения
ответственность	лейтмотив

Что прочитать?

Рожновский С. Генрих Бёль. — М., 1965.

● **Ф. Саган.**

**«Немного солнца в холодной воде»:
«молодежные» шестидесятые**



Франсуаза Саган (настоящая фамилия — Куарез) родилась в 1935 году в семье промышленника. В девятнадцать лет, будучи студенткой Сорбонны, Саган выпускает роман «Здравствуй, грусть» (1954), который сразу же приобретает скандальную известность. Она уходит из университета, чтобы целиком посвятить себя творчеству. Саган стала символом молодежного движения во Франции.

Главному герою романа Франсуазы Саган «Немного солнца в холодной воде» (1969) Жилью Лантье тридцать пять лет. Однако автор изображает его наделенным юношеской красотой («Эта худоба, эти синие глаза, эти черные, слишком длинные волосы, эта нервозность») и юношеской неуравновешенностью характера. В сущности, он никогда не знает, чего хочет, ведет себя как капризный подросток, который спешит освободиться от влияния взрослых и в то же время всецело зависит от них. Особенно эта его черта проявляется в отношениях с женщинами. Недаром Жилья так тщательно опекает его подруга Элоиза; старшая сестра Одилия заботится о нем, как мать.

Возраст этого героя — факт не столько биографический, сколько указывающий на состояние его души. Читатель знакомится с Жилем Лантье в тот момент, когда герой внезапно утрачивает свою всегдашнюю беззаботность и ощу-

щает бесконечную усталость от жизни. Его депрессия напоминает состояние героев экзистенциалистских и постэкзистенциалистских романов, которые остро осознают бессмысленность бытия: «...жизнь покидала его, словно кровь, вытекающая из тайной раны. Время уже не шло, а исчезало куда-то».

Ощущения героя описаны с явной ссылкой на «Тошноту» **Ж.-П. Сартра**. В этом романе главный герой Антуан Рокантен видит мир как абсурдный, лишенный контуров и смысла. Поэтому предметы в его воображении не остаются самими собой, а приобретают новые, нелогичные и неожиданные черты. В романе Саган герой роняет на пол мыло, наклоняется, чтобы поднять его, и не может: «Словно то было маленькое ночное животное, притаившееся во мраке и готовое поползти по его руке».

Об экзистенциализме см. подробнее в разделе об Альбере Камю.

Экзистенциализм стал интеллектуальной модой уже в 1950-е годы, а в следующем десятилетии был осознан молодыми людьми как философское обоснование своего отчуждения и бунта против старшего поколения. В романе «Маг» английский писатель Джон Фаулз так описывает студенческие компании тех лет: «Мы основали небольшой клуб и назвали его по-французски „Бунтующие“... Там мы спорили о *бытии* и *ничто* и называли непоследовательное поведение „экзистенциалистским“. Люди менее просвещенные называли бы его капризным или просто эгоистичным... Мы пытались подражать героям французских экзистенциалистских романов».

К 1960-м годам протест молодых против буржуазного идеала благополучия и благопристойности захватил Европу и Соединенные Штаты Америки. Он нашел яркое выражение в движении *битников*.

Но высшей точкой оказались события весны 1968 года в Париже. В мае начались столкновения студентов и полиции, в Париже строились баррикады. Молодые во весь голос заявили о себе, о своем неприятии всего косного, устоявшегося, конформизма и меркантильности старших поколений.

Франсуаза Саган выпустила свой роман в 1969 году, но события внешнего мира в нем только упоминаются. В духе «упоительно близоруких» (выражение испанского философа Ортеги-и-Гассета) романов Марселя Пруста внимание автора всецело сосредоточено на чувствах и ощущениях героя, которому «было даже досадно, что событиями, происходившими на Среднем Востоке, или в США, или еще где-то, как бы пытались отвлечь его внимание от подлинной драмы — его собственной». Жиль чувствует глубокое отвращение к миру, наполненному вещами и овеществленными отношениями. Он испытывает гнев, когда Элоиза упоминает о случившейся с ней депрессии и тем самым пытается вписать его состояние в систему готовых чувств и отношений. Элоиза безупречна: манекенщица в крупном доме моделей, она красива, верна Жилью, нежна и весела в стиле «твоя маленькая женушка» из телесе-

«БУНТУЮЩИЕ» — отсылка к известной работе А. Камю «Человек бунтующий» (1951), **«БЫТИЕ И НИЧТО»** называется основной философский труд Ж.-П. Сартра (1943).

БИТНИКИ — движение в культуре США 1950-х годов. Они противопоставляли себя обывателям, стремились устроить не внешнюю, но внутреннюю жизнь, в глубинах самосознания искали истину и свободу. В названии движения важно значение «разбитый, усталый» (собственно «beaten»), но в нем слышится и другое слово — «beatific», что значит «блаженный», «не от мира сего». Кроме того, «to beat» значит «отбивать ритм», и битники чувствовали в себе ритм жизни, ее творящую силу. Естественность, бескорыстие и раскрепощение — вот к чему они стремились.

риала. Но все это угнетает главного героя. Ему ненавистна привычка Элоизы смотреть сериалы и телешоу, тягостно ее общество. Героя мало интересует внешняя жизнь, карьера, все то, что принято делать. Захваченный ощущением внутренней пустоты, Жиль отставляет работу, Париж и отправляется в провинциальный Лимож к своей старшей сестре.

Именно там, вдали от суеты и блеска Парижа, герой встречает женщину, которая вновь заставляет его жить полной жизнью. Саган редко упоминает имена героев. Жиль и Натали по большей части зовутся просто «он» и «она». Их история, помимо прочего, — история мужчины и женщины, сюжет, завовавший литературу и кино шестидесятых.

Героиня Саган высокая, «со смелым взглядом зеленых глаз, с дерзким и вместе с тем добрым выражением лица». У нее рыжие волосы, подчеркивающие отдельность, непохожесть на других, и русское имя. Роман содержит несколько отсылок к русской литературе, а Натали сравнивается с Анной Карениной. Как и Анна, она замужем за человеком порядочным, но скучным, наделена страстной, самозабвенной натурой. Как Анна, Натали без раздумий оставляет мужа и устроенную жизнь ради любви. Наконец, подобно Анне, она не признает полумер и, узнав, что возлюбленный охладил к ней, кончает жизнь самоубийством.

Жизня героиня с самого начала поражает своей прямоотой. Он в состоянии оценить ее глубокую, цельную натуру, и потому любовь Натали становится его первой жизненной потребностью. Впрочем, с первой встречи Жиль несколько коробит то, что героиня принадлежит к провинциальному буржуазному кругу, обычаи которого смешны парижанину и отвратительны противнику всего мещанского. Он снисходительно оглядывает ее дом, в котором все основательно и стоит больших денег. Постоянный доход и благоустроенная жизнь вызывают презрение Жиль: «Он любил только деньги, которые бросают на ветер». Его смущают вышедшие из моды ожерелья, простенькие платья Натали, которые выглядят слишком строго, ее юбки, которые несколько длиннее, чем это модно. Называя себя «дегенератом, лгуном, комедиантом», герой тем не менее в глубине души верит в свое превосходство над этой провинциальной, «чуть старомодной женщиной». Вот почему его так раздражает недюжинная образованность Натали, явно превосходящая его собственную, ее широкий круг интересов, ее желание ходить по театрам и музеям. Свою любовь к Натали он видит в героическом ореоле, признание кажется ему проявле-

нием благородства, между тем героиня говорит о своей любви просто, отдавая свое сердце сразу и без всяких условий. Так же просто пишет она в предсмертной записке: «Я никогда никого не любила, кроме тебя». Это констатация факта, определившего судьбу героини. Свобода, внутренняя раскрепощенность, к которой стремится Жиль, на самом деле неотъемлемая черта Натали.

Естественность, внутренняя свобода, свойственные героине, проявляются в Лиможе, когда мы видим ее среди «лугов, покрытых зеленой травой и обрамленных непомерно длинными тенями деревьев» на берегу Луары. Впечатление усиливается, когда Натали оказывается в Париже. В начале романа у себя в квартире Жиль с досадой смотрит на «модные новшества, которые, как принято считать, делают человеческую жизнь приятной и обогащают ее». Когда в его дом попадает Натали, читатель понимает, что на самом деле непривязанность к вещам, материальному миру — ее черта, а вовсе не Жилья. Жан, друг главного героя, замечает, что Натали ведет себя не как хозяйка, а как случайная гостья. «Натали всюду чувствует себя гостьей», — говорит Жилью Пьер, брат героини.

Жиль считает себя бродягой, «свободным, словно молодой пес», предпочитающим общество себе подобных — приятелей, которые ждут его в клубе, «полуночников», дегенератов, алкоголиков, никчемных людей, свободных от условностей социума. Однако только Натали умеет различить среди них тех, кто действительно свободен, для кого это не поза. Неожиданно для Жилья она уделяет много внимания пьянице Никола: «Жиль с удивлением заметил, что этот жирный болван Никола оказался человеком весьма начитанным, что он неглуп и высказывает довольно тонкие суждения». В глубине души герой презирает в Никола того, кто не умеет и не желает приспособливаться. Таков и Гарнье, гомосексуалист, чье место в газете занимает Жиль.

Различие между героем и Натали становится особенно явным в сцене обеда с начальником Жилья, Фермоном. Когда Жиль узнал, что Фермон лишил Гарнье места «по моральным соображениям», его первой реакцией было отвращение. Но в то же время герой возмущен, когда Натали поправляет Фермона, уточняя происхождение приведенной им цитаты: «Почему она не могла подыграть ему, в конце концов? Она же прекрасно знает, что такое жизнь; знает, что бывают случаи, когда надо улыбнуться, стараться понравиться, стусеваться, — потом можно и похохотать над своим мелким угодниче-

ством». Но для Натали невыносима «самодовольная тупость» Фермона.

Таким образом, герой, которого преследует страх перед участием обывателя, которому кажется отвратительной буржуазность, сам является частью этого мира. Как говорит ему Натали: «Ты заявляешь, что тебе ненавистны дикие нелепицы, свойственные нашему веку, его ложь и насилие. Но ты в нашем веке, как рыба в воде, ты прекрасно плаваешь во всем этом, конечно против течения, но уж очень ловко. Ты выключаешь телевизор, ты выключаешь радио, но только потому, что тебе нравится их выключать. Этим ты выделяешься». Вот почему Жиль не выносит столкновения с подлинной свободой, с подлинным бунтом против века овеществления в лице Натали. Он боится, что она «превратится в почтенную провинциалку», что «супруги Лантье купят себе машину, маленькую, благоустроенную ферму с телевизором», и не думает о том, что именно эту устроенную и спокойную жизнь оставила позади Натали, не понимает, что героиня предпочтет смерть привычке, автоматическому существованию.

Противопоставление внутренней свободы, воплощенной в женщине, мнимой внешней свободе, которую выбирает мужчина, действительно характерная коллизия русских романов со времен «Евгения Онегина», тех романов, в которых, по выражению Саган, «внезапно, после двух встреч, герой говорит героине: „Я вас люблю“». И это правда, и это ведет повествование прямо к трагическому концу».

?! Вопросы и задания

- Почему философия экзистенциализма становится частью молодежной моды 1960-х годов? Что такое «вещизм»?
 - Что лежит в основе бунта? В какой мере бунт был искренним ощущением и в какой бунтом?
 - Что есть общего у героя Саган с героем, который был введен в литературу Марселем Прустом?
-

Что прочитать?

Уваров Ю. Современный французский роман. 60—80-е гг. — М., 1985.

● Г.-Г. Маркес: «магический реализм» в романе «Сто лет одиночества»

Гарсиа Маркес родился в маленьком колумбийском городке Аракатака, черты которого угадываются в многократно описанном им в разных произведениях городе Макондо. Получив юридическое образование, он, однако, увлекся журналистикой и стал писать рассказы, повести, воскрешающие атмосферу его детства. Мировая слава пришла к Гарсиа Маркесу с романом «Сто лет одиночества» (1967).

Колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес (р. 1928) вошел в историю мировой литературы как один из создателей «нового латиноамериканского романа».

На первых страницах романа «дородный цыган с дремучей бородой и худыми пальцами, скрюченными, словно птичья лапка, назвавший себя Мелькиадес» (*пер. Н. Бутыриной и В. Столбова*), демонстрирует жителям селения Макондо магнит. Цыган называет его «восьмым чудом света», и люди в ужасе наблюдают, как «тазы, котелки, щипцы и жаровни поднимаются со своих мест», увлекаемые «двумя волшебными брусками». «Вещи, они тоже живые, — комментирует Мелькиадес, — надо только уметь разбудить их душу». В этой сцене, где обыкновенный магнит волшебным образом пробуждает жизнь в самых приземленных вещах, дана ключевая метафора: повествователь своим словом также обнаруживает душу первоначального мира, «такого нового, что многие вещи не имели названия и на них приходилось показывать пальцем».

Мир романа обретает сказочное измерение под магическим прикосновением волшебника Мелькиадеса. Даже обычные предметы, которые приносят цыгане, становятся в глазах обитателей Макондо волшебными. Подзорная труба чудесным образом уничтожает расстояние, а вставная челюсть возвращает утраченную молодость. О том, что именно Мелькиадес является источником всего магического, баснословного в романе, свидетельствуют сказки, оставленные им в доме Буэндиа. По аналогии именно с фольклорными сюжетами раскрывается образ первоначального мира. Франсиско Человек, бросающий вызов дьяволу, восходит к народным романсам; летающие циновки, заколдованная комната Мелькиадеса как будто заимствованы из «1001 ночи». Обликом сказочного богатыря наделен основатель рода Буэндиа. Черты злого волшебника-оборотня получает американец Браун, глава банановой компании, погубившей Макондо.

В финале романа мы узнаем, что вся история рода Буэндиа, а также история основания и гибели Макондо была пророчески запечатлена «птичьей лапкой» Мелькиадеса в непонятных письменах, напоминающих «маленьких паучков и клещей». Изображаемая жизнь в романе Гарсиа Маркеса вторична по отношению к тексту: она следует за текстом Мелькиадеса, воплощает его и в конечном итоге не существует вне текста. Поколение за поколением Буэндиа пытаются расшифровать пергаменты, но происходит это только тогда, когда описанная в них жизнь подходит к своему концу. Она навсегда обрывается в тот самый момент, когда текст расшифрован и прочитан последним из рода.

Встреча текста с реальным миром самым наглядным образом происходит там, где в роман входят реальные люди: дед писателя, ветеран гражданской войны 1899—1903 годов, в образе полковника Геринельдо Маркеса; друзья автора и, наконец, он сам — Габриэль Маркес — в качестве ближайшего друга Аурелиано Бабилоньи, последнего из рода Буэндиа. В Париже Габриэль живет в «пропахшей капустой комнатухе, где кончил

жизнь Рокамадур», герой романа «Игра в классики» Хулио Кортасара, другого латиноамериканского писателя.

Селение Макондо удалено от внешнего мира: на востоке от него находится неприступный горный хребет, на юге — болота, на западе — «необъятное водное пространство», на севере — «за-

колдованный край», «царство сырости и безмолвия». Дорогу в большой мир ищет и не находит основатель рода Хосе Аркадио Буэндиа. Соединить Макондо с внешним миром водным путем безуспешно пытается его правнук, Хосе Аркадио Второй. Сыну полковника Аурелиано Буэндиа, Аурелиано Печальному, удастся построить железную дорогу, но и она приходит в полное запустение после банановой лихорадки. Доходит до того, что поезд вообще перестает останавливаться в Макондо, и уезжающему в Париж Габриэлю Маркесу приходится «помахать машинисту, чтобы тот остановил поезд».

Изолированность от мира — атрибут библейского рая. Макондо — сначала земля обетованная, обретенный рай, где все молоды и счастливы и где еще никто не умер, а затем «утраченный рай», царство запустения и смерти. В финале автор называет его «прозрачным (или призрачным) городом». Еще Хосе Аркадио видел в своем пророческом сне дома с прозрачными стенами. Образ сказочно прекрасного и вместе с тем обречен-

Мир и текст постоянно встречаются в романе Маркеса, созданном по особым законам «магического реализма», представляющего в образе Макондо мифологизированную модель бытия — от сотворения мира до его конца.

ного города возникает в романе, когда Хосе Аркадио приходит к выводу, что стены у этих домов должны быть из льда.

Изгнание из рая соединяется в романе с библейским мотивом грехопадения. Грех — удел «первых людей», основателей Макондо Хосе Аркадио и Урсулы, которые поженились, будучи двоюродными братом и сестрой. Они поступают по своей воле, вопреки законам рода, и Урсула уверена, что их ждет проклятие.

Их грех влечет за собой смерть — убийство Пруденсио Агилера, воспоминание о котором преследует их всю жизнь. С этого момента каждый из Буэндиа живет в непрекращающемся состоянии одиночества. Никого вокруг не замечает Хосе Аркадио, постоянно находящийся в плену собственного воображения, поглощенный все новыми и новыми проектами. «Твердую скорлупу одиночества» безуспешно пытается проломить его сын, полковник Аурелиано Буэндиа. С этим персонажем связан графический образ одиночества: сделавшись одним из вожаков мятежников, он разговаривает с людьми, стоя в центре очерченного мелом круга радиусом три метра. На одиночество любви сознательно обрекает себя Амаранта. Одинока даже неутомимая Урсула в своих столетних бесплодных попытках сохранить род, отвоевать у природы дом. Каждый из них внутренне умирает, превращается в призрак задолго до своей физической смерти. Одиночество, которое Маркес делает родовой чертой Буэндиа, не что иное, как знак смерти, знак неизбежного для человека удела, который в Библии рассматривается как следствие грехопадения.

Наказание, которого страшится Урсула, — рождение ребенка с поросычьим хвостом — на первый взгляд несерьезно и является скорее мотивом сказочным, чем частью истории о начале и конце мира. Однако именно это событие сопряжено с катастрофой. Когда у Амаранты Урсулы, унаследовавшей родовые черты женщин Буэндиа, и Аурелиано Бабилоньи, в котором соединились умудренная задумчивость всех Аурелиано с необузданностью всех Хосе Аркадио, рождается сын с поросычьим хвостом, Макондо и всех его обитателей стирает с лица земли ураган. Истинным наказанием оказывается торжество неодолимых сил природы, которые много лет давали о себе знать: желтыми цветочками в стакане со вставной челюстью Мелькиадеса, мхом, растущим на стенах, нашествием погибающих от зноя птиц, желтыми бабочками, кружащими над Маурисио Бабилоньей.

Даже собственно библейское событие — потоп — в романе представлено как торжество природы над человеком. Библей-

ский потоп призван уничтожить «развращение человек на земле» (Быт. 6, 5). Потоп в романе уничтожает банановую компанию, засадившую «заколдованный край» бананами и принесшую в Макондо цивилизацию. Сразу после расстрела трех тысяч бастующих рабочих банановой компании начинается бесконечный библейский дождь, от которого стремительно пробуждаются до тех пор дремавшие природные силы: «...даже у бесплодных механизмов... между шестеренками проросли цветы, нити парчовых вышивок покрывались ржавчиной, а в отсыревшем белье заводились водоросли шафранного цвета».

После дождя улицы Макондо превращаются в болота, «из тины торчат обломки мебели, скелеты животных, поросшие разноцветными ирисами», автомобиль, в котором ездила дочь владельца компании, увит анютиными глазками. В доме Буэндиа слышно гудение муравьев, подтачивающих фундамент, трепыхание моли в шкафах, из сундука толпами вылезают тараканы, съевшие почти все вещи. Силы природы постепенно поглощают Макондо.

Последний раз восстанавливает родовое гнездо Амаранта Урсула, унаследовавшая энергию своей прапрабабки. Но ненадолго. Греховная страсть к племяннику заставляет ее забыть обо всем. Дом постепенно превращается в заросли первобытного леса, становится царством термитов. Термиты съедают новорожденного сына Амаранты Урсулы, хвост которого также является знаком торжества неумолимых законов природы над человеком.

Так история рода Буэндиа приходит к концу и одновременно к своему началу, к тем временам, когда у тетки Урсулы и дяди Хосе Аркадио родился от кровосмесительного брака ребенок с хвостом. Циклическое представление о времени, свойственное мифологическому сознанию, в романе выражает Урсула. За свою долгую жизнь она приходит к мысли, что «время по кругу вертится». О повторении как будто свидетельствуют имена, передаваемые в семействе Буэндиа из поколения в поколение вместе с родовыми чертами. Однако история движется к своему неизбежному концу. Времена наслаиваются друг на друга, сосуществуют, не совпадая.

«Последняя предосторожность Мелькиадеса... заключалась в том, что старик располагал события не в обычном, принятом у людей времени, а сосредоточил всю массу каждодневных эпизодов за целый век таким образом, что они все сосуществовали в одном-единственном мгновении».

В этой цепи времен особое значение принадлежит прошлому. Одиночество Буэндиа отмечено тоской по невозвратимому прошлому. В своем желании задержать время, заставить его повторяться, они совершают целую серию ритуальных действий, в которых Фернанда видит «наследственный грех переливания из пустого в порожнее». Хосе Аркадио сплавляет золото Урсулы с другими металлами, а затем вновь выделяет из сплава золото. Полковник Аурелиано Буэндиа делает золотых рыбок, которых тут же вновь расплавляет. Амаранта бесконечно долго ткет саван, хотя знает: время остановить не удастся, когда будет сделан последний стежок, за ней придет смерть.

Единственным местом, неподверженным влиянию времени, до поры остается заколдованная комната Мелькиадеса, в ней нет «ни малейших следов пыли и паутины», чернильница полна чернил, а в горне горит огонь. Здесь, в комнате, где создается текст, царит вечное настоящее — до тех пор, пока туда не приходит читатель в лице Аурелиано Бабилоньи. Тогда и в этой комнате воцаряется прошлое.

«Магический реализм» Гарсиа Маркеса предсказал многие приемы литературы *постмодернизма*.

КРУГ ПОНЯТИЙ

- «Магический реализм»:

фольклор

миф

циклическое время

мир и текст

Что прочитать?

Земсков В. Габриэль Гарсиа Маркес. — М., 1986.

● У. Эко. «Имя Розы»: постмодернизм

Некоторые критики и философы нашего времени утверждают, что мы живем в эпоху *постмодернизма*. Странное слово — что оно означает? Одно из значений: это новая литературная эпоха, которая наступила *после модернизма*.

Повторение пройденного

Вспомните: о модернизме мы говорили в главе 15.

У. Эко: «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое нельзя уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности».

Еще одно значение: новая историческая эпоха, которая отменила само понятие «современного» («modern»), эпоха *после современности*. Стремительное развитие средств воздушного сообщения и телекоммуникаций, наплыв самой разнородной информации приводят к тому, что разные культуры и разные времена смешиваются в едином «котле».

Третье значение: цивилизация «после современности» находится в состоянии «плюральности» (от «plural»), то есть множественности — обычаев, идей, стилей. Осознать все это нелегко: поэтому постмодернизм можно понимать как ситуацию «запутанности» — «после уверенности и определенности».

Однако не стоит сбрасывать со счетов и «нигилистическое» значение приставки «пост-»: в этом столь модном ныне термине сказывается ощущение очередного «fin de siècle» (конца века), очередного «промежутка», когда со старым уже расстались («после»), а нового еще не обрели. «Пост-» как отрицательная приставка передает состояние растерянности и неверия в свои силы: будто творчество как порождение нового уже невозможно, будто приходится лишь играть цитатами, составлять *коллажи* из старых текстов — «литературу о литературности литературы» («fiction about the fictionality of fiction»), по выражению английской писательницы К. Брук-Роуз.

Постмодернистские формулы: «жизнь есть текст», «писатель — пленник языка». Каждый новый текст наносится поверх других текстов. Для обозначения такого понимания культуры было предложено метафорическое определение, данное в слове «палимпсест». Слово пришло из древности: так называли древние рукописи, написанные на дорогостоящем материале (главным образом пергаменте). Прежде чем нанести новый текст, с него счищали старый. Счистить полностью не удавалось. И старый текст проступал, так что был частично различим. Еще одна метафора для обозначения культуры — *центавр*, так в Древней Греции называли одеяло, сотканное из лоскутов. А разве мы не занимаемся тем же: не пытаемся сложить образ мира из обрывков старых идей и образов?

На этом еще не прояснившемся фоне поистине ярким событием стал роман Умберто Эко «**Имя Розы**» (1980).

Специалист по *семиотике* (науке о знаках), Эко использовал научную методику для построения детектива. *Медиевист* (ученый, занимающийся историей Средних веков), он использовал свои знания для воссоздания событий XIV века. Теоретик, занимавшийся исследованиями в области массовой литературы, он сумел просчитать реакцию читателей на свой роман. Результат превзошел все ожидания: роман «**Имя Розы**», с самого

начала имевший огромный успех, ныне признан классикой литературы XX века.

Сам писатель видит в «Имени Розы» *постмодернистский роман*. Он принимает *цитатность* как важнейшее свойство книжной культуры последней трети XX века и при этом ставит задачу порождения новых сюжетов, вступая в плодотворное соревнование с традицией: «...Сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов».

Роман Эко выстроен как *лабиринт* — по принципу «*текст в тексте*». Уже название введения — «Разумеется, рукопись» — иронично; с первого предложения: «16 августа 1968 года я приобрел книгу...» — условный «издатель» плутает в тщетных поисках первоисточника: он читает записки средневекового монаха Адсона по переводу, сделанному в XIX веке аббатом Валле по переводу, сделанному в XVIII веке отцом Мабийоном (авторская игра замаскирована пространными библиографическими примечаниями). Первоисточник, «разумеется», найти не удастся.

«Это повесть о книгах», — с самого начала предупреждает «издатель». И еще — о знаках, о словах: 80-летний монах Адсон, вспоминая свою далекую юность, начинает повествование с евангельской цитаты: «В начале было Слово...», а заканчивает цитатой из поэмы XII века об «имени розы».

Адсон рассказывает об убийствах в монастыре, совершавшихся в 1327 году, как выяснилось потом, из-за рукописи — второй книги «Поэтики» Аристотеля.

Расследование ведет монах-францисканец Вильгельм Баскервильский, как будто явившийся из книги, только совсем другой эпохи: имя «Баскервильский» намекает на Шерлока Холмса, а Адсон играет при нем роль доктора Ватсона. Убийцей оказывается Хорхе Бургосский, именем и отдельными чертами



Однажды **Умберто Эко** (род. в 1932 г.), выдающийся итальянский историк и литературовед, решил использовать свои специальные знания для написания бестселлера — романа, который завоеует популярность у читателей. И это ему удалось.

Ключевой образ

Первый же образ, который возникает в повествовании, становится ключевым. Адсон говорит о зеркале, имея в виду зеркало мира, непостижимо отражающее божественную истину. А читатель должен угадать за обобщенной цитатой из средневекового трактата полемику с реализмом (*вспомните формулу «зеркало, проносимое по большой дороге», — о ней шла речь в 8-й и 12-й главах*). И утверждение постмодернистской метафоры: зеркало текста, отражающее множество других текстов.

О сохранившейся книге «Поэтики», посвященной трагедии, вы читали в главе 1. Во второй, утраченной книге Аристотель говорил о комедии и смехе.

Вспомните слова Клода Фролло из «Собора Парижской Богоматери»: «Это убьет то», его страх книгопечатания. События, описанные Гюго, происходят через сто с лишним лет после расследования в «монастыре преступлений» — в XIV веке.

(слепота, должность хранителя библиотеки) напоминающий аргентинского писателя Хорхе Борхеса. Так герои «Имени Розы» пародийно соотносятся с героями и авторами хорошо известных книг.

Поединок следователя и убийцы разворачивается вокруг отношения к книге: для Хорхе важно, по словам Ю. М. Лотмана, хранить книгу, «чтобы спрятать», а для Вильгельма — пользоваться книгами, «регенерировать» их, воссоздавать заново старые тексты и превращать их в новые.

В чем сходство и в чем различие позиций Хорхе и Клода Фролло (обратитесь к главе 12)?

Итак, всюду в романе взаимное отражение текстов и цитат. Что это — игра ради игры? Или, увлекая детективной интригой, писатель хочет сказать что-то важное для себя и читателя?

Нам помогут разобраться в этом слова самого Эко из «Заметок на полях „Имени Розы“».

У. Эко: спасительная цитатность

Речь идет о том, как в ситуации постмодернизма объясняться в любви: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей „люблю тебя безумно“, потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиала [второсортной итальянской писательницы, автора мелодрам]. Однако выход есть. Он должен сказать: „По выражению Лиала — люблю тебя безумно“. <...> Он доводит до ее сведения то, что собирался довести, — то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты».

Эко тоже говорит о серьезных вещах «в эпоху утраченной простоты». Ирония и цитатность для него не самоцель; это способ высказаться по самым насущным вопросам времени и бытия. Что же он хочет сказать?

Он сопоставляет две эпохи: в XIV веке начиналось многое из того, что получило свое завершение в XX веке. Вовсе не случайно, что издатель знакомится с записками Адсона в Праге 1968 года, когда советские танки подавили «пражскую весну». Вот и читатель, перенесенный в XIV век, попадает в круговорот политических и религиозных споров, из-за которых много лилось и еще прольется крови.

При этом утрачена не только простота, но и ясность суждения: все в мире сомнительно и относительно. Вильгельм, в отличие от Шерлока Холмса, всякий раз не успевает за событиями,

не может предотвратить ни одного из убийств, не может помешать Хорхе уничтожить вторую книгу «Поэтики» Аристотеля и сжечь библиотеку. А разве не такова же роль литературы — все знать, все предвидеть и ничему не уметь помешать? Во всяком случае, классическую литературу не раз упрекали за это в XX веке.

И все же писатель отстаивает традиционные ценности современной западной культуры, рождающиеся в XIV веке и прошедшие суровые испытания в XX веке, — терпимость, готовность к диалогу, критическое мышление. Выбор таков: или трудный путь догадок и сомнений, или «утопия, реализуемая с помощью потоков крови» (движение Дольчино в XIV веке, коммунизм в XX веке), «служение истине при помощи лжи» (тогдашняя инквизиция, недавние политические судилища), фанатизм религиозных столкновений XIV века и мировых войн XX века. Лучше уж ирония, чем «истина, исключающая сомнения»¹.

КРУГ ПОНЯТИЙ

- *Постмодернистский роман:*
цитатность
«текст в тексте»

ирония
лабиринт

?! Вопросы и задания

- К каким главам трех учебников этой серии можно обратиться в связи с романом «Имя Розы»? Какие сведения, приводимые в этом учебнике, помогают понять текст Эко?
- Почему все убийства в романе происходят вокруг второй книги «Поэтики» Аристотеля?
- Почему Вильгельм называет Хорхе дьяволом? Почему Хорхе считает, что шут хуже дьявола?

Что прочитать?

Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя Розы. — М., 1999.

Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Эко У. Имя Розы. — М., 1999.

Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. — СПб., 2002.

¹ Лотман Ю. М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя Розы. — М., 1999. — С. 667.

Закрыв последний том учебника по зарубежной литературе, вы имеете возможность оглянуться назад и посмотреть, какой путь пройден от тех книг, что были прочитаны в 5-м классе, до уже сегодняшнего взрослого опыта.

Сначала вы совершили путешествие к истокам литературы — к мифу, а от него — к сказке, героическому эпосу, роману. Боги и герои, а затем путешественники и сыщики предстали перед вами в качестве преобразователей мира и открывателей его тайн.

Учебник для 8—9-го классов стал следующей ступенью в познании литературы: из мира подвигов и приключений вы перешли к внутреннему миру человека — в область его чувств и переживаний. Читая античную и восточную лирику, Шекспира и Мольера, Сэлинджера и Сент-Экзюпери, вы должны были поставить перед собой трудные вопросы: какова природа любви, что значит быть молодым? И узнать, как по-разному отвечали на эти вопросы в разные эпохи.

Главной задачей — как первого, так и второго учебника — было помочь вам стать *читателем*. Вы убедились, что для этого мало просто заинтересоваться сюжетом: надо научиться большему — слышать поэтическое слово, ощущать произведение как целое, оценивать его переключку и полемику с другими, иногда очень давними книгами. Только пройдя эту школу читательского опыта, можно было приступить к последнему этапу — к *истории литературы*. Об этом и шла речь в третьей, завершающей книге учебника.

Чтение предложенных вам книг по зарубежной литературе — это возможность расширить свой культурный кругозор, увидеть мир литературы в его богатстве и многообразии. И, помимо прочего, понять, что основа школьного курса — русская литература — остается не вполне понятной вне мирового контекста. Не обратившись к зарубежной классике, мы едва ли сможем понять ту роль, которую суждено сыграть классической русской литературе, и верно оценить ее место в мировой культуре.

Содержание

Слово к читателю	3

Часть I. Античность

Глава 1. Древний мир и античность	8
Лирика Древнего мира	9
Классическая Греция: от мифа к драме	12
Римская проза: ораторы, философы, историки	24
Превращения басни	30

Часть II. Средневековье

Глава 2. Раннее Средневековье (V—XI века)	36
Что кончилось и что начиналось?	—
Героический эпос	42
«Песнь о Роланде». <i>Перевод Ю. Корнеева</i>	49
Глава 3. Данте и его время	58
Три типа средневековой культуры	—
«Новый сладостный стиль»	65
Книга-исповедь	68
Данте. «Новая жизнь». <i>Перевод И. Голенищева-Кутузова</i>	71
Великая поэма	73

Часть III. Возрождение

Глава 4. Эпоха Возрождения и гуманизм	83
Кем были гуманисты?	—
Северное Возрождение	86
История о докторе Иоганне Фаусте. <i>Перевод Р. Френкель</i>	92
Глава 5. Новые повествовательные формы	98
«Декамерон»: открытие современности	—
Дж. Боккаччо. «Декамерон». <i>Перевод А. Н. Веселовского</i>	105
«Гаргантюа и Пантагрюэль»: дорога, уводящая из Утопии	114
Франсуа Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль». <i>Перевод Н. Любимова</i>	124

Глава 6. Уильям Шекспир: портрет на фоне эпохи	137
Эпоха трагического гуманизма	—
Человек из Стрэтфорда	140
В споре с макиавеллизмом	144
Завершение творчества — итог эпохи	150

Часть IV. Семнадцатый век

Глава 7. Барокко и классицизм	157
Художественные стили эпохи	—
«Метафизическая поэзия»	160
Театр французского классицизма	168
Поэтическое искусство	174
Басня и сказка	178

Часть V. Восемнадцатый век

Глава 8. Эпоха Просвещения	186
Английское начало	—
Просветительский роман: Свифт	190
Джонатан Свифт. «Путешествия Гулливера». <i>Перевод под ред. А. Франковского</i>	197
Энциклопедисты: Вольтер	204
Вольтер. «Кандид, или Оптимизм». <i>Перевод Ф. Сологуба</i>	210
Глава 9. Сентиментализм	213
Чувствительный человек	—
Кладбищенская поэзия	214
Томас Грей. «Элегия, написанная на сельском кладбище».	
<i>Перевод В. Жуковского</i>	217
Руссоизм	221
Глава 10. Гёте и Шиллер	228
«Буря и натиск»: годы юности	—
Гёте в Веймаре: обретение зрелости	233
Фридрих Шиллер	235
«Фауст»: книга всей жизни	241
И.-В. Гёте. Лирика	248

Часть VI. Деятнадцатый век

Глава 11. Романтическое двоемирие	254
«Парнасский афеизм»	—
«Неведение» и «опыт» в английской поэзии	257
Лирика английского романтизма	262
Романтический историзм: Вальтер Скотт	266
Романтический гротеск: Гофман	270
Романтическая ирония: Гейне	277
Генрих Гейне. Лирика	280

Глава 12. «Железный век» и его критики	283
Литература и реальность	—
Роман-драма: Гюго	286
Магическое зеркало реалистического романа	294
Викторианский роман	305
Глава 13. Цивилизация перед лицом природы	313
Простак у себя дома	314
Символизм: Бодлер и Верлен	320
Шарль Бодлер. Стихотворения	327
Поль Верлен. Стихотворения	328
Эстетизм: Уайльд	331
На рубеже двух веков	336

Часть VII. Двадцатый век

Глава 14. Недолгое прощание с XIX веком	344
Бернард Шоу. «Пигмалион»: антивикторианский парадокс	—
Томас Манн. «Смерть в Венеции»: от быта к мифу	349
Глава 15. Ощущение катастрофы	355
Поэзия Т.-С. Элиота: «люди 14 года»	—
В. Вулф. «Миссис Дэллоуэй»: модернистский роман	361
Э.-М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен»: «потерянное поколение»	367
Ф. Кафка: абсурд бытия	374
Франц Кафка. «Превращение». <i>Перевод С. Анта</i>	379
Глава 16. «Бурные тридцатые»	383
О. Хаксли. «О дивный новый мир»: антиутопия	—
Б. Брехт. «Мамаша Кураж и ее дети»: «эпический театр»	388
Глава 17. После войны	394
А. Камю. «Посторонний»: экзистенциализм и отчуждение	—
Э. Хемингуэй: «человек выстоит»	400
Эрнест Хемингуэй. «Старик и море». <i>Перевод Е. Гольшиевой и Б. Изакова</i>	403
Глава 18. Современность и «постсовременность».	408
Г. Бёльль. «Дом без хозяина»: отчуждение и ответственность	409
Ф. Саган. «Немного солнца в холодной воде»: «молодежные» шестидесятые	414
Г. Г. Маркес: «магический реализм» в романе «Сто лет одиночества»	419
У. Эко. «Имя Розы»: постмодернизм	424

Учебное издание

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

10—11 классы

Элективный курс

Учебник-хрестоматия для общеобразовательных учреждений

Авторы-составители

Шайтанов Игорь Олегович

Свердлов Михаил Игоревич

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*

Редактор *Е. П. Пронина*

Художественный редактор *А. П. Присекина*

Художник *Ю. В. Христич*

Технический редактор *И. М. Капранова*

Корректоры *Е. Г. Терскова, Е. Э. Байер*