

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н.И. ЛОБАЧЕВСКОГО

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ РЕЛИГИИ И КУЛЬТУРЫ

Е.В. ГАЛИЦКАЯ, Е.Р. КИРДЯНОВА, М.А. МАСЛОВА

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ч.I

Античность, Средние века, Возрождение, литература XVII—XVIII веков

Учебное пособие и методические рекомендации

Нижний Новгород
2007

ББК Ш5(о)я73
Г15

Рекомендовано к изданию учебно-методической комиссией
исторического факультета ННГУ им. Н.И. Лобачевского.
Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлениям:
030400 история
031400 культурология

Рецензент:
Шолина Н.В., кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы НГПУ

История зарубежной литературы / Е.В. Галицкая, Е.Р. Кирдянова, М.А. Маслова – Ч.I.: Античность, Средние века, Возрождение, литература XVII–XVIII веков: Учебное пособие и методические рекомендации. – Изд. 2, исправленное и дополненное. – Н. Новгород, 2007. – 120 с.

Во втором издании учебного пособия излагается основной лекционный материал по курсу «История зарубежной литературы», даются планы практических занятий и методические рекомендации к ним. Пособие предназначено для студентов второго курса дневного и заочного отделений, первого курса трёхгодичной формы обучения. Обширный список рекомендуемой литературы поможет сориентироваться студентам при подготовке к практическим занятиям и экзаменам. Материалы пособия охватывают разделы античной, средневековой литературы, литературы Возрождения и XVII–XVIII веков.

© Е.Р. Кирдянова – 2003, 2007.
© ННГУ им. Н.И. Лобачевского – 2003, 2007.

Раздел I. Античная литература

Античная литература, древнейшая из европейских литератур, оказавшая исключительное влияние на мировую литературу и, прежде всего, европейскую культуру. В этом разделе рассматривается античность как специфический период в истории Европейской культуры и цивилизации, этапы развития Древнегреческой и Древнеримской литератур и их жанровое своеобразие.

В лекционном курсе освещаются следующие вопросы:

1. Специфика Древнегреческой литературы. Миф и мифологизм как основа мироощущения. Античная мифология.
2. Изменение положения литературы в античную эпоху, развитие литературных форм. Эпос и лирика Древней Греции.
3. Общая характеристика Древнеримской литературы. Взаимодействие с греческой литературой. Специфика доклассического периода. Тит Макций Плавт и Теренций – комедии. Древнеримская литература. Классический период. Принципат Августа. Лукреций, Катулл. Кружок Мецената. Гораций, Овидий, Вергилий. Послеклассический период: Сенека, Петроний. Творчество Апулея.

Основные положения лекционного курса

1. ***Древнегреческая литература*** – литература народа, населявшего в I тыс. до н. э. Балканский полуостров, острова Эгейского моря, западное побережье М. Азии (Ионию), а затем Сицилию, юго-западное и южное побережье Италии, Северную Африку и Ближний Восток. (См. карту стр. 4-5)

Основная особенность античной литературы – мифологизм.

Античная Мифология – совокупность представлений древних греков и римлян о происхождении мира и общественного устройства, а также воспоминаний о своем прошлом. Как одна из форм общественного сознания, античная мифология тесно связана с религией, ритуалом, фольклором, так что проведение между ними твердой разграничительной линии вызывает значительные, подчас непреодолимые трудности. Кроме того, в художественном оформлении мифа существенную роль играют законы устного творчества, в том числе героические сказания. Наконец, в античной мифологии объединились различные и разновременные пласты, выделение которых тоже не всегда бесспорно. В художественной литературе античного мира миф сначала играет социально нормативную роль, а затем все больше становится арсеналом образов и сюжетных ситуаций.

В окружающем мире античный человек видел участие божественных сил, причем характерной чертой античной мифологии является придание этим


ФРАКИЯ
ИЛЛИРИЯ
МАКЕДОНИЯ
Мефона
Вергина
Пидны
ХАЛКИДИКА
Олинф
Эгоспотамы
Геллеспонт
Троя
Гора Олимп
ЭПИР
Керкира
ФЕССАЛИЯ
Иолк
ЭГЕЙСКОЕ МОРЕ
ЛЕСБОС
Пергам
СКИРОС
Фермопилы
ЭВБЕЯ
Фокея
Халкида
Орхомен
Левкада
ХИОС
Дельфы
БЕОТИЯ
ИОНИЯ
Итака
Нотий
Эфес
АХАЙЯ
АТТИКА
Мегара
Афины
Элида
Коринф
мыс Суний
АРГОЛИДА
Саламин
ЭЛИДА


Дельфы
Левкада
ХИОС
БЕОТИЯ
ИОНИЯ
Итака
Нотий
Эфес
АХАЙЯ
АТТИКА
Мегара
Афины
Элида
Коринф
мыс Суний
АРГОЛИДА
Саламин
ЭЛИДА
Милет
АРКАДИЯ
Аргос
Олимпия
Мантинея
Тиринф
Троецен
Лаврион
ДЕЛОС
Галикарнас
КИКЛАДСКИЕ ОСТРОВА
МЕССЕНИЯ
Спарта
КОС
Пилос
ЛАКОНИЯ
ФЕРА
СРЕДИЗЕМНОЕ МОРЕ
КРИТ
Кносс
Миллия
Агия Триада
Закро
Фест

силам *антропоморфного* облика. Выделившиеся из первоначального хаоса Небо и Земля представляются в образах Урана и Геи, которые вступают между собой в брачные отношения и порождают следующее поколение богов-титанов во главе с Кроном и его супругой Реей.

В свою очередь, титаны уступают место богам-олимпийцам, свергающим Крона и одолевающим предыдущее поколение богов с помощью физической силы. С приходом к власти верховного олимпийца Зевса устанавливается тот мировой порядок, который осуществляется целым рядом богов, находящихся с Зевсом в близких родственных отношениях, если даже раньше каждый из них был самостоятельным местным (подчас догреческим или внегреческим) божеством. Во власти самого Зевса находятся небесные стихии — он вызывает гром и молнии, обрушивает на землю дождь и град, но вместе с тем является главой всего пантеона. Поделивший с Зевсом по жребию власть Посейдон распоряжается морской стихией, третий брат — Аид — владычествует над подземным царством и тенями умерших. Гера как супруга Зевса является покровительницей брака; их дети — Гефест и Арес. Первый — замечательный кузнец и ювелир, второй олицетворяет губительную войну. Войной как одной из форм государственной политики ведает дочь Зевса Афина — полифункциональная богиня, в которой видят охранительницу общественного строя («градодержица») и благополучия граждан, а также покровительницу ремесленников. Ряд сыновей Зевс имеет от других жен; из них Аполлон — губящий и исцеляющий бог, прорицающий волю Зевса; Артемида — девственная богиня-охотница; Гермес — посланник богов, покровитель путешественников и мореходов; Дионис — бог виноградарства и виноделия. Дочерью Зевса в классическую эпоху делают и богиню любви Афродиту, в действительности очень древнее божество восточного происхождения. Другим древнейшим членом олимпийского пантеона является Деметра («мать-земля»), научившая людей хлебопашеству. Всем олимпийским богам свойственны человеческие страсти и слабости, они способны враждовать между собой, помогать смертным или карать их за непочтение.

Наряду с повествованиями о богах существенную, если не большую часть мифов составляют сказания о героическом прошлом древних греков. Эти предания группируются вокруг исторических центров Греции II тысячелетия до н.э., известных преимущественно в крито-микенскую эпоху (XVI—XII вв. до н.э.). При этом древние греки отдавали себе отчет в хронологической последовательности следующих друг за другом поколений героев и ставили их между собой в определённые синхронные отношения, если даже эти связи не всегда были вполне однозначны[1]. Так, родоначальником микенской династии считался Пелоп, обосновавшийся в Элиде (сев.-зап. Пелопоннес) и изгнавший своих сыновей (Атрея и Фиеста), которые нашли убежище в *Микенах* и оспаривали друг у друга царский престол, пока власть не досталась Атрею. Сын Атрея Агамемнон возглавляет греческое войско в Троянском походе, в котором вместе с другими сражаются Аякс и Тевкр — сыновья Теламона, участвовавшего в захвате Трои в предыдущем поколении, вместе с *Гераклом*. Современниками Геракла являются *семеро против Фив,* начавшие войну против этого города, в которой они почти все погибли. Сыновья двух из «семерых» — Диомед и Сфенел, участники нового похода против Фив, а затем — *Троянской войны*. Другим современником Геракла является Мелеагр из Этолии, возглавивший охоту на Калидонского вепря, о которой в *«Илиаде»* вспоминают как об имевшей место в предыдущем поколении.

[1] См., например, хронологическую таблицу с острова Парос (приложение на стр. 116).

Родственные связи между героями и их синхронизация создавали в сознании греков представление о мифологических героях как о реальных личностях, которые стояли перед лицом испытаний, должны были решать свои нравственные проблемы и т. п.

Вместе с воспоминаниями о легендарном прошлом в героическую мифологию древних греков вовлекались другие фольклорные образы и мотивы. Геракл и Тесей наделялись свойствами культурных героев, очищающих землю от чудовищ и великанов; встреча Эдипа с неведомым ему отцом Лаем воспроизводит сюжет поединка отца с сыном, восходящий к древнейшему периоду матрилокальных браков; неприятие брачных отношений между двоюродными братьями и сестрами получает отражение в мифе о Данаидах, убивающих своих женихов. Далекие странствия с опасным заданием, в которых на помощь герою приходят волшебные помощники, составляют часть мифа о Персее; завершающее их освобождение Андромеды и победа над соперником представляют собой трансформацию мотива богатырского сватовства. В итоге античная мифология, поступившая в распоряжение греческих и римских поэтов, составляет сложный конгломерат; каждый автор выбирает из него нужные ему ситуации, правдоподобность которых миф подтверждает своим авторитетом.

Начальный этап на этом пути — поэмы *Гомера,* в которых боги непосредственно соприкасаются со смертными, то вступая между собой в битву, то вмешиваясь в исход сражений (гибель Патрокла и Гектора), то помогая своим любимцам (как Афина Одиссею). С другой стороны, многие ситуации, не охваченные его поэмами, получили освещение в *циклическом эпосе* и *гомеровских гимнах,* также служивших источником для позднейших произведений. Первую систематизацию мифов о богах и их родословных осуществляет *Гесиод* (1-я пол. VII в.до н.э.). Большое место занимает античная

мифология в творчестве авторов *мелики: Сапфо, Алкей* воспринимают участников троянского мифа как своих реальных предшественников, обращаясь к их образам как примеру поведения.

Новые краски в изображение мифологических событий вносит *Стесихор*. Обоснование нравственных норм и многочисленные примеры взаимоотношений богов со смертными находит в мифах *Пиндар* (V в. до н.э.). Для афинской *трагедии* V в. героическая мифология представляет огромный репертуар сюжетов и образов, которые *Эсхил* и *Софокл* трактуют как священную историю прошлого; в ней они ищут ответы на вопросы современной им действительности, актуализируя старинный миф в духе новой общественной проблематики или создавая грандиозные картины трагического столкновения индивида с непознаваемостью божественного разума. В творчестве *Еврипида* мифологическое мировоззрение испытывает серьезный кризис: под сомнением оказывается справедливость миродержавной воли богов, а традиционный мифологический сюжет разрушается без адекватной ему замены. У *Аристофана* боги и герои становятся объектом осмеяния, которое коренится в карнавально-смеховой стороне культа бога Диониса.

В поэзии эпохи *эллинизма (Каллимах, Феокрит, Аполлоний Родосский)* авторитет богов падает, и образы их снижаются до уровня обычных людей с их бытовыми повседневными заботами и неурядицами. В то же время представители *александрийской поэзии* вводят в литературу многие периферийные мифы, которые впоследствии будут использованы в римской литературе.

На ***римской*** почве античная мифология представлена первоначально сказаниями о полулегендарных царях и героях (Ромул, Сервий Туллий, Муций Сцевола), не получившими однако такой художественной разработки, как в Греции. С превращением Рима в крупнейшее государство Средиземноморья возникает вера в его божественое историческое предназначение, охотно поддерживаемая официальной пропагандой. Однако в художественную форму этот миф облекается благодаря проникновению в Рим греческой мифологии, преимущественно Троянского цикла. В сер. III в. до н. э. пленный грек *Ливий Андроник* переводит на латинский язык *«Одиссею»* и ставит на римской сцене переделанную греческую трагедию. Затем образы и сюжеты этого жанра обрабатываются на протяжении II—I вв. в трагедиях *Энния, Пакувия, Акция,* пока не возникает грандиозный историко-мифологический эпос в виде «Энеиды» *Вергилия.* Старинный миф о переселении в Италию троянского героя Энея, сына Афродиты, и об основании его потомком Рима соединяется с повествованием о гибели Трои, последующих странствиях Энея и его войне за установление власти над Лацием. В I в. н. э. к мотивам греческой мифологии обращается *Сенека Младший,* перерабатывающий трагедии греческих авторов, и вслед за ним — *Стаций* («Фиваида» — о походе семерых против Фив, незаконченная «Ахиллеида»). Одновременно с Вергилием миф получает в Риме совершенно иную обработку в духе «ученой» александрийской поэзии *(Катулл, Тибулл, Пропорций)*. Завершает эту линию *Овидий* в «Метаморфозах», в которых отчасти используется и римский материал.

2. Развитие литературных форм. Письменному периоду древнегреческой литературы, который начинается поэмами *Гомера,* предшествовал длительный этап ее фольклорного бытования. У древних греков существовали рабочие песни, сопровождавшие процесс труда, и культовые *гимны,* посвященные различным богам *(дифирамбы, пеаны, парфении* и др.); песни, предназначенные для свадебного обряда *(гименей, эпиталамий),* и плачи над усопшими *(френы)*,песни, сопровождающие танец (*гипорхемы*), нравоучительные песни (*софронистические*), хвалебные песни в честь славных мужей (*энкомии*), воинственные маршевые песни (*эмбатерии*).

Из поколения в поколение передавались героические предания о прошлом, носителями которых были ***аэды*** — профессиональные певцы-импровизаторы. Облик таких сказителей увековечен в образе слепого певца Демодока («Одиссея», кн. VIII). С переходом эпической поэзии от аэдов к ***рапсодам***[1] (декламаторам текста) и ***кифаредам*** (декламаторам текста под аккомпанемент) в Ионии оформляются первые письменные памятники — приписываемые Гомеру поэмы *«Илиада»* и *«Одиссея»* (2-я пол. VIII в.), в которых многовековые традиции устной героической поэзии подчинены художественному и композиционному единству. Другие образцы раннего греческого мифологического эпоса не сохранились. К рубежу VIII—VII вв. относятся и первые произведения дидактического *эпоса.* Беотийский поэт *Гесиод* систематизирует родословные богов («Теогония») и сводит воедино хозяйственные предписания, нравственные назидания и свои представления об идеальном общественном устройстве («Труды и дни»).



Аэд. VIII в. до н.э.

Время становления греческих городов-государств отмечено борьбой с устаревшими этическими нормами (VII—VI вв.) и вызывает к жизни появление ранней *лирики* в нескольких ее разновидностях, которые (так же, как и в эпосе) уходили корнями в долитературные жанры.

Слово «лирика» – греческое, происходит от названия струнного инструмента «лира» и предполагает исполнение песни под аккомпанемент

[1] От греческого ῥάπτω — шить, сшивать, слагать.

лиры (как это было в песнях Алкея, Сапфо, Анакреонта и др.). Но это название укрепилось только в эпоху эллинизма, а до того лирические песни обычно назывались *«мелос»* – песня, и это название распространилось на весь жанр. Мелическая поэзия сохраняла связь с музыкой до эпохи эллинизма. Другие виды лирики – ямб, элегия – рано оторвались от музыкального сопровождения и стали чисто литературными жанрами.

Греческая лирика делилась прежде всего на *декламационную* и *песенную*. Последняя могла быть сольной (монодия) или хоровой. Оба вида лирики в дальнейшем могли превращаться и в голый текст. Декламационная лирика, кроме того, делилась на элегическую и ямбическую – термины, имевшие в греческой литературе специфическое значение. (См. схему развития лирики на стр. 12–13.)

Лирика с сильным индивидуальным началом могла появиться, когда сформировались личностные качества, стремление проявить своё я, когда происходит осознание своего «я».

Отдельные направления в лирики развивали различные её стороны: тяготели к эпосу, уменьшая тем самым личностную составляющую, напротив, углубляли личностную составляющую, совмещали общественное и личностное или развивали яркий индивидуализм.

Лирика была тесно связано с музыкальным сопровождением (лира или кифара, флейта) и танцем.

Греческая лирика сохранилась в разрозненных фрагментах, цельных стихотворений от этого огромного двухсотлетнего периода греческой лирики дошло до нас очень мало, что затрудняет её восприятие и классификацию.

Первое произведение греческой лирики относится к VII в. до н. э.– 6 апреля 648 г., когда в Греции было затмение солнца, упоминаемое у ***Архилоха***.

Одной из самых ярких особенностей этой эпохи является колонизационное движение, чрезвычайно стимулировавшее собой производственный, торговый, социально-политический и культурный рост городов-государств.

Отдельная личность теперь, из узких границ родовой общины, выходила на новый путь, характеризовавшийся часто бурными переживаниями, скитальчеством и приключениями, а, порой, и анархизмом поведения. Таким напряженным чувствованием отличались Архилох и Мимнерм в Ионии, Алкей и Сафо на эолийском острове Лесбосе и Алкман в Спарте. Всё это лирики второй половины VII в. и первой половины VI в. до н. э.

Но в Греции существовала и строгая воинственно-патриотическая лирика, еще близкая к эпосу и мало чем от него отличавшаяся, – ***Каллин*** в Ионии и ***Тиртей*** в Спарте.

Лирика данного периода не чуждалась также более спокойного бытового содержания, с вполне сознательным, даже комическим и пародийным отношением к реальным особенностям людей, мужчин или женщин, и притом с довольно мрачной оценкой неустойчивости жизненных явлений, – ***Семонид*** Аморгский.

Расширяясь все больше и больше, лирика этого периода начинает осваивать даже и старинные мифы. Отсюда – некоторое возвращение к эпосу, но возвращение это происходит, конечно, уже на новой ступени. Таковы ***Стесихор*** в Сицилии и ***Арион*** в Коринфе, а также вся дорийская песенная лирика, по которой можно проследить переход от религиозных гимнов к светским мотивам.

Наконец, сюда же надо отнести и поиски более уравновешенных настроений, искания меры для лирического беспорядка, которым так отличались ***Архилох, Алкей*** и другие. Тут мы встречаемся с именем ***Солона*** Афинского, который является как бы заключительным звеном этого первого периода греческой лирики и который проповедует именно меру и соразмерность в области лирических излияний души. Таков этот первый и очень бурный период развития лирики VII—VI вв. до н. э., охватывающий собой время от Архилоха до Солона включительно.

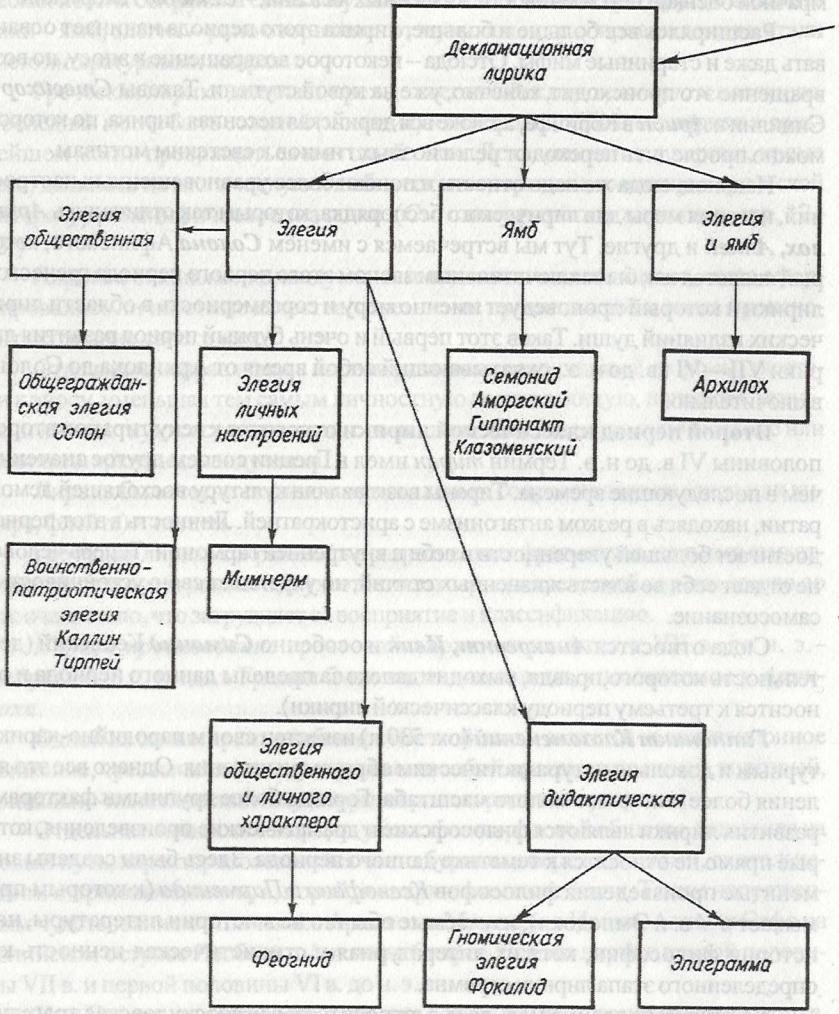
Второй период классической лирики относится к веку тиранов второй половины VI в. до н. э. Термин *тиран* имел в Греции совсем другое значение, чем в последующие времена. Тираны возглавляли культуру восходящей демократии, находясь в резком антагонизме с аристократией. Личность в этот период достигает бо́льшей уверенности в себе и внутренней гармонии. Теперь человек не отдает себя во власть жизненных стихий, но укрепляет свою устойчивость и самосознание.

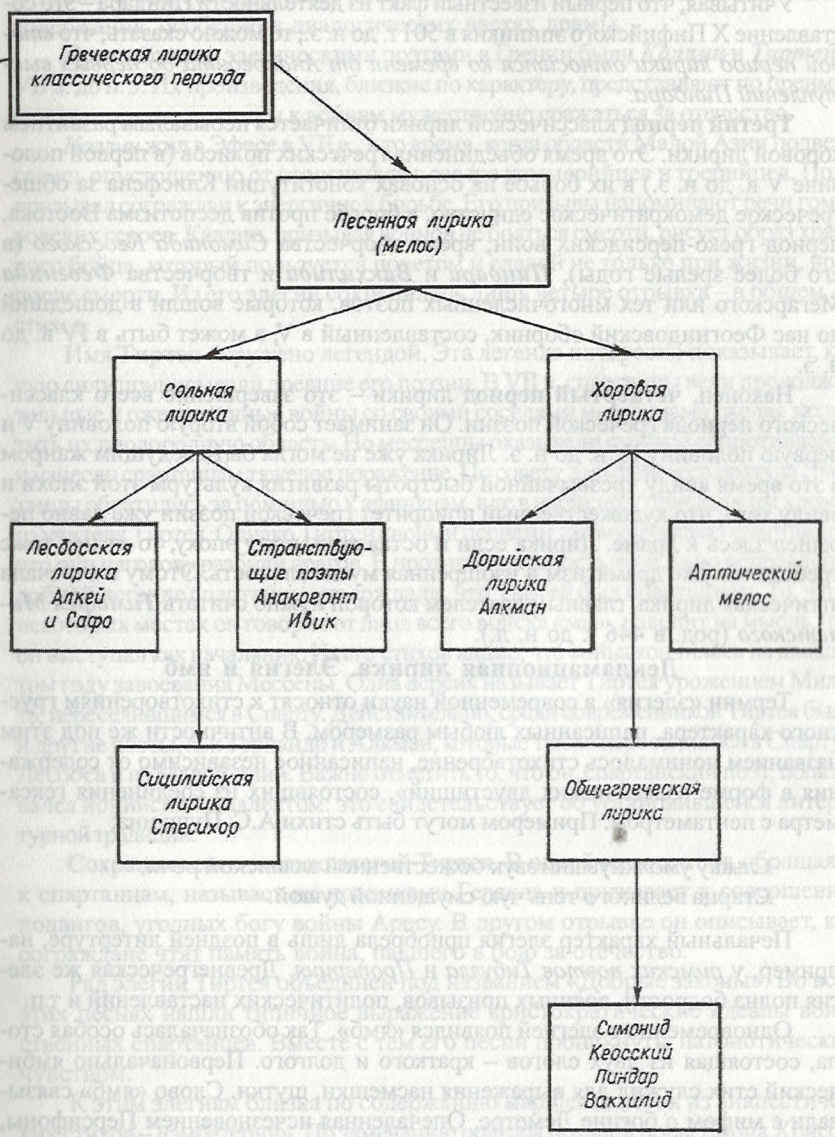
Сюда относятся ***Анакреонт, Ивик*** и особенно ***Симонид*** Кеосский (деятельность которого,правда, выходит далеко за пределы данного периода и относится к третьему периоду классической лирики).

Гиппонакт Клазоменский (ок. 530 г.) известен своим пародийно-карикатурным и довольно натуралистическим образом мышления. Однако все это явления более или менее малого масштаба. Гораздо более крупными факторами развития лирики являются философские и драматические произведения, которые прямо не относятся к тематике данного периода. Здесь были созданы знаменитые произведения философов *Ксенофана и Парменида* (к которым примыкает в V в. и Эмпедокл), изучаемые обычно не в истории литературы, но в истории философии, хотя их литературная и стилистическая ценность как определенного этапа лирики огромна.

Ко второй половине VI в. до н. э. относится и вся доэсхиловская трагедия; хоровые части трагедии являются сильным выразителем этой новой ступени лирического развития.

Схема развития лирики классического периода





Учитывая, что первый известный факт из деятельности Пиндара – это составление X Пифийского эпиникия в 501 г. до н. э., то можно сказать, что *второй период лирики относится ко времени от Анакреонта до первых выступлений Пиндара.*

Третий период классической лирики отличается небывалым развитием хоровой лирики. Это время объединения греческих полисов (в первой половине V в. до н. э.) в их борьбе на основах конституции Клисфена за общегреческое демократическое единство, в борьбе против деспотизма Востока, период греко-персидских войн; время творчества *Симонида Кеосского* (в его более зрелые годы), ***Пиндара*** и ***Вакхилида*** и творчества ***Феогнида*** Мегарского или тех многочисленных поэтов, которые вошли в дошедший до нас Феогнидовский сборник, составленный в V, а может быть в IV в. до н. э.

Наконец, **четвертый период** лирики – это завершение всего классического периода греческой поэзии. Он занимает собой вторую половину V и первую половину IV в. до н. э. Лирика уже не могла быть ведущим жанром в это время ввиду чрезвычайной быстроты развития культуры этой эпохи и ввиду того, что художественный приоритет греческой поэзии уже давно перешел здесь к драме. Лирика если и оставалась в эту эпоху, то от нее тоже требовался уже драматизм и изощренная музыкальность. Этому и отвечала аттическая лирика, главным деятелем которой нужно считать ***Тимофея Милетского*** (род. в 446 г. до н. л.).

Декламационная лирика. Элегия и ямб

Термин «элегия» в современной науки относят к стихотворениям грустного характера, написанных любым размером. В античности же под этим названием понималось стихотворение, написанное независимо от содержания в форме «элегических двустиший», состоявших из соединения гекзаметра с пентаметром. Примером могут быть стихи А.С. Пушкина:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущённой душой.

Печальный характер элегия приобрела лишь в поздней литертуре, например, у *римских поэтов Тибулла* и *Проперция.* Древнегреческая же элегия полна бодрости, военных призывов, политических наставлений и т.п.

Одновременно с элегией появился «ямб». Так обозначалась особая стопа, состоящая из двух слогов – краткого и долгого. Первоначально ямбический стих служил для выражения насмешки, шутки. Слово «ямб» связывали с мифом о богине Деметре. Опечаленная исчезновением Персифоны, Деметра пришла ко двору элевсинского царя Келея. Только грубая шутка служанки Ямбы заставила её рассмеяться. Впоследствии ямбический стих,

близкий к разговорной речи, стали использовать в стихотворениях иного содержания, особенно в диалогических частях драмы.

Древнейшими элегическими поэтами в Греции были ***Каллин*** и ***Тиртей*** – VII в. до н. э. Их произведения, близкие по характеру, представляют по преимуществу горячие призывы к воинам мужественно сражаться за отечество.

Каллин жил в Эфесе в VII в., в то время, когда области Малой Азии подвергались опустошению от вторгшихся с севера киммерийцев и трерийцев. Поэт призывал сограждан к энергичной борьбе. Его призывы напоминают речи гомеровских героев. Каллин, призывая воинов не бояться смерти, рисует образ храброго бойца, который пользуется почетом и славой не только при жизни, но и после смерти. Из его элегий сохранилось лишь четыре отрывка – в общем 25 стихов.

Имя **Тиртея** окружено легендой. Эта легенда интересно показывает, какую силу приписывали древние его поэзии. В VII в. спартанцы вели продолжительные и ожесточенные войны со своими соседями мессенцами, желая захватить их плодородную область. Но мессенцы оказывали стойкое сопротивление и нанесли спартанцам тяжелое поражение. По совету дельфийского оракула спартанцы обратились за помощью к афинянам, а те в насмешку прислали им хромого учителя Тиртея. Однако Тиртей своими песнями так воодушевил спартанцев, что они наголову разбили врагов. В противоположность этой, явно неправдоподобной легенде спартанцы утверждали, что Тиртей был спартанцем. То, что в некоторых местах он говорит от лица всего войска «мы», наводит на мысль, что он выступал как начальник. Из его стихов видно, что война кончилась на двадцатом году завоевания Мессены. Одна версия называет Тиртея уроженцем Милета, переселившимся в Спарту. Действительно, среди современников Тиртея были и другие поэты, как Терпандр и Алкман, которые также переселились в Спарту с Лесбоса и из Малой Азии. Важно отметить то, что он, спартанский поэт, пользовался ионийским диалектом: это свидетельствует об установившейся литературной традиции.

Сохранилось несколько элегий Тиртея. В одной их них поэт, обращаясь к спартанцам, называет их потомками Геракла и призывает к совершению подвигов, угодных богу войны Аресу. В другом отрывке он описывает, как сограждане чтят память воина, павшего в бою за отечество.

Ряд элегий Тиртея объединен под названием «Добрые законы». Во всех этих песнях нашли типичное выражение аристократические идеалы воинственных спартанцев. Вместе с тем его песни проникнуты патриотическим чувством.

К этим элегиям близка по содержанию маршевая песня из анапестических стихов – «эмбатерий». По замечанию оратора поздней поры Диона Хрисостома, она особенно отвечает духу Ликурга и спартанских нравов.

Ну, вперед же, сыны благородных
Граждан Спарты, воителей славных!
Слева щит пред собой выставляйте
И копьем потрясайте отважно.
Своей жизни в бою не щадите:
Не такие заветы ведь Спарты.

Стихи Тиртея пользовались большой популярностью в Греции. Их распевали для воодушевления воинов перед битвами еще в IV в. и разучивали в школах как образец патриотизма.

Современником Тиртея был ***Архилох*** *(ок. 680–640 гг. до н. э.)*.

Архилох писал и элегии, но особенно прославился своими язвительными ямбами. Архилох – уроженец острова Парос, сын местного аристократа Телесикла и рабыни *Энипо*. Он принимал участие в войнах на острове Фасосе, куда еще его прадедом была выведена колония с целью овладеть местными богатствами. Воевал Архилох и во Фракии с саийцами и сапайцами, причем в одном сражении при поспешном отступлении должен был бросить свой щит. Как воин-наемник, он воевал на острове Эвбее, ездил в Великую Грецию (южную Италию) и пал в битве с жителями острова Наксос. Все это характеризует его как буйную, неугомонную натуру.

Наиболее известный эпизод из его жизни – неудачное сватовство к Необуле, дочери знатного паросца Ликамба. Легенда рассказывала, будто за обиду, нанесенную ему отказом отца невесты, он отомстил такими едкими стихами, что не только сама невеста, но и ее сестры повесились от стыда.

Из стихотворений Архилоха мы узнаем и о его военной деятельности. Как поэт и воин, он считает себя служителем одинаково и бога войны Ареса – Эниалия и богинь искусства – муз.

Сделавшись воином-наемником, он нашел в этом деле источник вдохновения для своей поэзии и средства к жизни; он заявляет даже, что война для него – все.

Хлеб мой замешан копьем, и вина исмарийского вдоволь
Я добываю копьем; пью, на копье опершись.

Непринужденно, не боясь обвинения в трусости, он признается, что во Фракии в сражении с саийцами он вынужден был для спасения жизни бросить свой щит – факт, позорный для воина.

Жизнь, полная самых разнообразных приключений и превратностей, приносила поэту много разочарований и горя. Однако, кипучая натура поэта не дает ему впасть в уныние из-за всевозможных несчастий. Одно из замечательных его стихотворений, известное нам лишь в отрывке, содержит призыв поэта никогда не падать духом:

Сердце, сердце! вихри бедствий безысходных над тобой.
Но воспрянь и, грудью встретив, отражай своих врагов.
Твердо ставши к ним поближе, им засаду ты готовь.
И своей победой явно перед всеми не кичись.
Победят, — не падай духом, сидя в доме у себя.
В меру радуйся ты счастью, слишком в бедах не горюй!
Познавай, какой кипучий всех людей поток несет.

Архилоху приписывалось большое количество произведений, написанных ямбами, трохеями и элегическими двустишьями. Но сохранилось из них лишь немного более сотни незначительных отрывков. Тематика его произведений была весьма разнообразна. Писал он также и басни. Некоторые из его песен пользовались известностью и впоследствии. Так, например, гимн в честь Геракла с звукоподражательным припевом tenella исполнялся на Олимпийских играх много веков спустя после его смерти. Память об Архилохе долго хранили на его родине. Почитание его едва не доходило до признания его полубогом. О культе его как героя свидетельствует открытая недавно надпись, относящаяся приблизительно к 100 г. до н. э. Древние греки высоко ценили Архилоха и ставили его наравне с Гомером[1], считая его основателем нового жанра, но жанра, противоположного возвышенному гомеровскому и даже в значительной степени порывающего с гомеровской традицией. У него впервые со всей определенностью выявляется поэтическая индивидуальность. Впоследствии образ Архилоха стал олицетворением язвительной критики.

Другим представителем ямбической поэзии в конце VII в. является ***Семонид Аморгский***, уроженец острова Самоса. Приверженец демократии, он после политического переворота на родном острове, когда власть перешла к аристократии, переселился на Аморг, один из Кикладских островов. Среди разных произведений Семонида наибольшей известностью пользовалось его сатирическое стихотворение о женщинах, где он описывает десять различных типов женщин, объясняя их происхождением от животных – свиньи, лисицы, собаки, осла, ласки, лошади или обезьяны, а некоторых – от земли или моря;

[1] В IV в. до н. э. Доким поставил на острове Парос памятник Архилоху, при этом он использовал ионическую капитель, которая, будучи созданной в 550 г. до н. э., уже тогда была древней. Также на Паросе в 100 г. до н. э. в честь этого же поэта была установлена статуя, от надписи на которой сохранилось несколько строк. Посвященная ему статуя являлась, по всей вероятности, портретом, созданным лишь при помощи воображения, так как никаких иконографических материалов о человеке, жившем в VII в. до н. э., остаться не могло. Существуют копии этого портрета.

единственным положительным типом считает он ту женщину, которая происходит от трудолюбивой пчелы. Общий смысл этой сатиры сводится к тому, что «женщина – величайшее зло, которое создал Зевс».

Своими резкими и грубыми нападками на современников был известен в VI в. ***Гиппонакт*** из Эфеса. Он был творцом так называемого «хромого ямба» (холиямба), т. е. ямбического стиха, в котором шестая стопа была трохеическая, вследствие чего ритм стиха получал неожиданный излом и производил особенный эффект.

В своих стихотворениях Гиппонакт высмеивал отрицательные стороны современной ему жизни и нападал на некоторых современников.

По-видимому, он жил в бедности и поэтому выражал сочувствие неимущей части населения. В стихотворении, обращенном к Гермесу, поэт просит бога, как нищий, о даровании ему некоторых материальных благ – рубахи, сандалий, плаща, денег и т. п.. Гиппонакт одним из первых начал писать пародии на произведения Гомера и Архилоха. В его стихотворениях обращают на себя внимание грубый тон и вульгарный язык. Так, например, одному из своих противников он угрожает выбить глаз. Поэта влечет к себе улица с ее жаргоном. В его языке встречаются варваризмы, например слова, взятые из лидийского языка.

Натурализм стихотворений Гиппонакта оставил прочные следы в греческой литературе: его отчасти усвоила комедия. Это же влияние можно отметить в поэзии эллинистической эпохи.

Во второй половине VII века до н.э. в связи с изменениями в экономической и политической жизни малоазиатских греков в элегии наряду с воинственностью и духовной стойкостью появляются мотивы грусти и меланхолии, мотивы «мировой скорби».

Родоначальником этого направления в элегии был ***Мимнерм*** из Колофона в Малой Азии. Это было время, когда Колофон и, находившаяся в зависимости от него, Смирна были покорены Лидийским царством. Это обстоятельство не могло не отразиться на творчестве поэта. Некоторые его стихи, как видно по сохранившимся отрывкам, напоминают своим воинственным тоном поэзию Каллина и Тиртея, но в отличие от них автор воспевает прошлое. В настоящем он не находит ничего утешительного, ничего, что могло бы вдохновить граждан на подвиги; в настоящем ему остается только искать личных наслаждений.

Сборник элегии последнего типа носил название «Нанно», по имени флейтистки, возлюбленной поэта. В поэзии Мимнерма впервые встречается прославление личной любви, но оно соединяется с пессимистическими мотивами о смысле жизни, о смерти и особенно о старости.

Любовные мотивы лирики Мимнерма создали ему популярность среди александрийских поэтов, например у Каллимаха (см. гл. XIX), а через них и среди римских, особенно у Тибулла и Проперция.

В конце VII и начале VI в. до н. э. греческое население Малой Азии подверглось жестокому натиску с востока и подпало под власть сначала лидийцев, а потом персов. Естественно, что при этих условиях значительная часть греческого населения устремилась на запад, неся с собой и поднявшуюся на большую высоту ионийскую культуру. Афины сделались главным средоточием этого культурного населения. Типичным выразителем его был Солон.

Солон (прибл. 634—559 гг. до н. э.) происходил из знатного, но обедневшего рода. Чтобы поправить свое материальное положение, он стал заниматься торговыми делами и побывал во многих странах. В Афинах, как и в других греческих государствах, в это время происходила ожесточенная борьба между аристократией и демосом – между богатыми и бедными. Солон по своему состоянию оказался между боровшимися группами, и это давало ему возможность обращаться в своих стихах к обеим партиям.

Пользуясь смутами у афинян, соседи их, мегарцы, захватили принадлежавший им остров Саламин, и, как ни старались афиняне вернуть его себе, все попытки их оставались тщетными. Есть рассказ, будто афиняне запретили под страхом смерти поднимать вопрос о возвращении Саламина. Тогда Солон, притворившись сумасшедшим, однажды на площади перед собравшимся народом продекламировал элегию под названием «Саламин». Из этой элегии объемом около ста стихов сохранилось всего лишь восемь. В ней Солон говорил, что потеря Саламина является позором для афинян, что стыдно даже называться афинянином и лучше быть гражданином какого-нибудь самого незначительного островка — Фолегандра или Сикина.

По рассказу, впечатление от этой элегии было настолько сильным, что афиняне тотчас же взялись за оружие и на этот раз отбили остров у врага.

Видя, к каким губительным последствиям приводит государство междоусобица, Солон старался воздействовать на общественное мнение своими элегиями. Солон приобрел известность и доверие обеих партий и был избран в 594 г. на должность архонта и даже облечен чрезвычайными полномочиями с тем, чтобы в качестве посредника уладить раздоры и написать законы. Он выполнил это поручение и провел в жизнь свое законодательство. Однако вскоре оказалось, что он своими законами не удовлетворил ни ту, ни другую сторону: одни ожидали радикальных преобразований и передела земли, другие, наоборот, рассчитывали, что он ограничится незначительными переменами. На него посыпались обвинения со всех сторон, и ему пришлось в своих стихотворениях объяснять сущность и значение проведенной им реформы. Он говорил, что своим могучим щитом прикрывал тех и других «и никому побеждать не дал неправо других». Все эти стихотворения являются весьма ценным историческим памятником его поэзии. В них оживают перед нами сложные социально-политические отношения. Две большие элегии – «Завеща-

ние самому себе» и «Завещание афинянам» – дают общую картину социальных бедствий. С большой художественной силой он бичует страсть к наживе. Сам будучи купцом, он признает это стремление естественным, но клеймит нечестные средства в приобретении богатства.

Высокого пафоса достигает он в ямбическом стихотворении, где объясняет значение проведенной реформы. Он рисует картину суда перед престолом Времени, где сама богиня – мать черная Земля, освобожденная от бремени тяготевших на ней долговых столбов, дает свидетельство в оправдание его реформы.

Творчество Солона проникнуто глубоким патриотическим чувством (в античном смысле) и верой в высокое предназначение Афин.

В своих стихотворениях Солон всегда старается показать моральную основу своей общественной деятельности.

В элегиях Солона видно сильное влияние Гомера и Гесиода. Он заимствует у них и образы, и форму, и язык. В ямбических и трохеических стихотворениях он является последователем Архилоха и предшественником великих афинских драматургов. В то же время он – зачинатель аттической литературы, приобщивший ее к высшим достижениям ионийской культуры; он первый установил порядок в исполнении поэм Гомера. В этом проявлялись признаки растущего могущества Афин.

Такая же борьба общественных групп, какая происходила при Солоне и Писистрате в Афинах, имела место в соседнем с ними государстве — в Мегарах. Она ярко отразилась в поэзии ***Феогнида***.

Феогнид жил во второй половине VI и в начале V в. до н. э. (он упоминает об угрозе нашествия персов – 764, 775). В своих произведениях он выражал аристократические идеи. Элегии Феогнида, обращенные к его друзьям, и чаще всего к юному Кирну, сыну Полипая, дошли до нас в виде сборника отдельных мыслей и нравоучений на различные темы (всего 1389 стихов, среди которых немалое количество неподлинных). В этом сборнике представляют интерес мысли поэта о высоком значении поэзии. Поэту кажется, что на его стихах есть особая печать, отличающая их от всех других.

Он говорит о бессмертии не только самого поэта, но и его друзей, увековеченных в его поэзии.

Более всего поэт занимается социальными и политическими вопросами. В Мегарах произошли народные волнения и аристократия была изгнана. Феогнид лишился своих владений и в изгнании познал бедность. Он полон негодования и в стихах излагает свою аристократическую точку зрения.

С настойчивостью поэт проповедует сословную замкнутость и исключительность. Познав тяжесть бедности, он жалуется на несправедливость богов.

Он говорит, что для знатного человека бедность хуже всякой болезни; он предпочитает умереть, чем жить в бедности. Бедность лишает человека силы: «Бедностью кто угнетен, тот промолвить и слова не может; дела не может свершить: связан язык у него».

Экономический и социальный переворот нашел яркое отражение в стихах Феогнида. Он с горечью говорит, что люди, которые прежде и дороги не знали в город, жили вдали от него, одеваясь в козлиные шкуры, и не имели представления ни о судах, ни о законах, теперь сделались хозяевами в городе: город все тот же, а люди иные.

Он горит жаждой мщения, не брезгуя при этом никакими средствами, и мечтает даже «испить черной крови» своих врагов. Высшей степенью выражения его аристократической нетерпимости является откровенное заявление о необходимости обуздать народ:

Крепко пятой наступи ты на этот народ тупоумный,
Острым рожном его бей, взнуздывай шею ярмом.

Формы мелики

Местом возникновения литературной мелики, т. е. индивидуальной песенной поэзии, является большой остров Лесбос у западного берега Малой Азии, где раньше, чем в других местах Греции, начался культурный подъем. Простейшие формы мелической поэзии дает монодийная, т. е. одноголосая, лирика. Ею занимались эолийские (лесбосские) поэты ***Алкей*** и ***Сапфо*** и ониец ***Анакреонт***.

От простых форм элегической и ямбической поэзии мелика отличается тем, что допускает комбинации стоп разного количества мор.

Алкей (конец VII и начало VI в. до н. э.) родился в Митилене, столице острова Лесбоса, ок. 620 г. Он происходил из знатного рода и принимал деятельное участие в политических событиях своего времени. Вместе со своими братьями он вел ожесточенную борьбу против тирании Меланхра и Мирсила, пользуясь большой помощью из Лидии. Сначала борьба шла неудачно, но наконец Мирсил был убит и тирания низвергнута. Однако, опираясь на поддержку народа, плодами победы воспользовался Питтак, который взял правление в свои руки между 590 и 580 гг. Алкей повел борьбу и против него, обвиняя его в тираних замыслах. Кроме того, из слов Алкея видно, что ему приходилось бороться с засильем знатных родов Археанактидов, Клеанактидов и др. Не будучи в состоянии примириться с установившимися порядками, он должен был уйти в изгнание, во время которого побывал в Египте, в Вавилоне, в Аскалоне и других местах. Только спустя несколько лет он примирился с Питтаком и мог вернуться на родину.

Естественно, что поэт, принимавший большое участие в политических событиях, уделил им немалое место в своей поэзии. Целый ряд стихотворений объединялся под названием «Песни борьбы». Но политические темы составляют только один из многих мотивов, которые нашли отклик в его творчестве. Однако из его богатого наследства уцелело очень немногое, да и то в небольших отрывках.

Характерным образцом из «Песен борьбы» служит отрывок, в котором описывается зал, увешанный всеми видами оружия. Очевидно, имеются в виду приготовления к гражданской войне. *Самым замечательным отрывком из этих политических песен надо признать тот, в котором государство, обуреваемое смутой, сравнивается с кораблем, носящимся по бурному морю.* Действия враждующих групп уподобляются ветрам, налетающим со всех сторон на корабль.

Я не пойму ветров смятенье
Тут волны мечутся кругом,
А посреди всего волненья
Мы с черным носимся судном.
Нас истомила буря злая.
Под мачтой трюм залит водой.
А парус, клочья распуская
По ветру, стал уж весь сквозной.

В борьбе с противниками Алкей проявляет большую страстность.

Как и Архилоха, Алкея постигла неудача на войне. В битве митиленцев с афинянами из-за обладания Сигеем на азиатском берегу его соотечественники потерпели поражение, и сам он потерял щит.

Среди стихотворений Алкея были гимны и в честь богов. Дошли скудные отрывки из гимнов в честь Гермеса, Афины и других богов.

Много так называемых «сколиев» Алкей посвятил застольным темам. Древние критики отмечали, что в этих стихотворениях свое желание выпить он оправдывает любым временем года. В сколиях Алкея наряду с застольными темами затрагиваются и темы политического характера. Алкей часто выступал в сколиях против Питтака, а в одном из дошедших до нас отрывков поэт обращается к Зевсу с мольбой: пускай никто из проклятых родов Археанактидов, Гиррадиев и Клеанактидов не зрит больше света солнца, в случае исполнения этого желания поэт готов совершить возлияние Зевсу-Спасителю.

В поэзии Алкея занимали немалое место и эротические мотивы. Правда, дошедшие до нас фрагменты эротических стихов его очень незначительны, но позднейшие писатели (Цицерон, Гораций, Квинтилиан) говорят, что он нередко воспевал красоту девушек и мальчиков.

Греческая ваза V в. до н. э. изображает Алкея рядом с Сапфо, обоих с лирами в руках [1]. Это предполагает некие отношения между ними. В сохранившихся отрывках есть некоторое подтверждение этому. В одном из них содержится обращение Алкея к Сапфо:



Алкей. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства.

В венке из фиалок святая Сапфо!
О ты, чья улыбка так сладко играет:
Хотел бы сказать тебе слово одно,
Да стыд говорить мне мешает.

Среди отрывков из произведений Сапфо есть стихотворение, которое является как бы ответом на это обращение:

Если б мысли твои были чисты, прекрасны,
С языка не рвалося нескромных речей, –
Тебе стыд бы теперь не туманил очей,
Говорил бы мне прямо и ясно.

Современница и соотечественница Алкея поэтесса ***Сапфо*** *(Дочь Скамандронима и Клейсы)* принадлежала, как и он, к знатному роду. Во время политических смут на острове Лесбосе Сапфо должна была вместе с другими аристократами временно покинуть родину. 603–595 г. до н.э. она провела в Сицилии. По-видимому, она умерла в преклонном возрасте. Версия, передаваемая Овидием и другими, будто она покончила с собой, бросившись с Левкадской скалы (в Ионийском море) из-за неразделенной любви к прекрасному Фаону, является одной из многочисленных басен, сочиненных о ней в последующие времена: слишком необыкновенной казалась эта личность. Историческим фактом можно считать то, что

[1] Как греки представляли себе Алкея ок. 480 г. до н. э., видно по изображению на вазе. Она была найдена в Агридженто и, скорее всего, изготовлена в Афинах по специальному заказу. На этом необычном сосуде, находящемся в настоящее время в Мюнхене, изображены Алкей и Сапфо. Реакцию Сапфо на слова Алкея показывает резкий поворот ее тела, отразить который художник счел настолько важным, что впервые в истории вазовой живописи он изобразил лицо женщины в три четверти. Необычное по исполнению изображение на вазе дает нам право интерпретировать эту сцену как иллюстрацию к вышеприведнным стихам. Алкей представлен благородным человеком, тщательно одетым, с ухоженной длинной бородой и повязкой гуляки. Более поздние портреты этого поэта неизвестны.

Сапфо была женой Керкила и имела от него дочь по имени Клейса. У своих сограждан она пользовалась большим уважением. Они доверяли ей воспитание своих дочерей. Она организовала школу, в которой обучала молодых девушек поэтическому искусству, а также музыке и пению, составляя из своих воспитанниц хоры. Это были не только ее соотечественницы, но и девушки из соседних стран. Всех их она окружала большой любовью и нежностью и даже воспевала в своих произведениях, называя их имена.

В древности было известно, по крайней мере, восемь книг Сапфо; из них первая содержала 1320 стихов (330 строф). К сожалению, до нас из этого наследства дошло очень немногое, да и то лишь в отрывках, иногда совсем незначительных; в более или менее цельном виде сохранилось три-пять стихотворений Сапфо.



Сапфо. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства.

Любовь – главная тема её поэзии. Муки ревности, жалобы расставания, тоска по уехавшей подруге и т. п. – этими мотивами полно ее творчество. Наибольшей известностью пользуется стихотворение, называемое обычно «Гимн Афродите». Обращаясь к богине в форме гимна, поэтесса напоминает ей, что не раз и прежде она по ее призыву приходила к ней, чтобы помочь и утешить.

В другом стихотворении («Богу равным кажется мне по счастью…») Сапфо описывает пылкую страсть с такой силой, которой не удавалось достичь до неё ни одному поэту.

Ученые в настоящее время склоняются к мысли, что этот отрывок был началом свадебной песни, которая исполнялась хором девушек под руководством самой Сапфо.

Ее любовь – страдание; она ощущает его физически и передает с исключительной эмоциональной силой.

Глубоким чувством проникнуто стихотворение на возвращение брата. Из «Истории» Геродота (II, 135) мы знаем, что брат Сапфо, Харак, вероятно, по торговым делам был в Навкратисе, в Киренаике (в Северной Африке) и в этом портовом городе увлекся гетерой Родопидой. Так как эта связь компрометировала знатную семью, родные старались его образумить, и большой радостью для сестры было известие о том, что он порвал свою связь и возвращается

домой. Стихотворение Сапфо содержит обращение к морским богиням Нереидам, чтобы они благополучно доставили брата домой и дали возможность восстановить семейное счастье. Однако надежда оказалась обманчивой: разрыв был только временным.

Значительную часть произведений Сапфо составляли «эпифаламии», свадебные песни, которые пелись вечером, когда при свете факелов невесту вели в дом жениха. Основой их были народные песни. Часто они исполнялись двумя хорами: хор юношей выражал радость, что жениху досталась славная добыча; хор девушек жаловался на то, что из их среды похищается подруга. Одни славили вечернюю звезду как подательницу счастья, другие осыпали ее упреками как виновницу скорби. Эти песни часто сопровождались припевом: «Гимен, о Гименей!», что дало свадебным песням название «гименей», а отсюда и божество брака получило название «Гименей».

Один отрывок из свадебной песни Сапфо образно представляет невесту, как румяное сладкое яблоко, которое висит так высоко, что при сборе никто не мог его достать. Какой же счастливец жених, если сумел это сделать. В рамки этой поэзии Сапфо вводила иногда целые эпизоды из мифологии, например об Атридах, о похищении Елены, о свадьбе Гектора и Андромахи. Эпифаламии Сапфо мы отчасти знаем также по подражаниям или переводам римского поэта I в. до н. э. Катулла.

В свадебном обряде немало места отводится всевозможным шуткам – насмешкам над женихом или дружкой. Эти мотивы встречаем и у Сапфо. Поэзия Сапфо, обладавшая удивительной поэтической силой, пользовалась любовью во все времена. Философ Платон называл поэтессу десятой музой:

Девять есть муз, говорят.
До чего ж ошибаются люди!
Нет, и десятая есть: это лесбийка Сапфо.

Очень много откликов нашла поэзия Сапфо в русской литературе в XVII, а особенно в XVIII и начале XIX в. К концу XIX и началу XX в. относится много переводов ее поэзии.

Третий представитель простейшей мелической поэзии ***Анакреонт*** (572–487 г. до н.э.), родился в городе Теосе (в юго-западной части Малой Азии). После покорения города персами он переселился в Абдеру (во Фракии), затем долгое время жил на острове Самосе при дворе тирана Поликрата (537–520) до его трагической гибели. В это время он принял приглашение Писистратидов в Афины, а когда был убит Гиппарх, он покинул Афины и последние годы провел в Фессалии при дворе Алевадов. Веселая придворная жизнь, пышные праздники, пиры и любовные приключения, отсутствие политических интересов

Часто ты, бывало, на вершинах гор,
Когда праздник славный был богам угоден,
С золотым сосудом, с чашею большой,
Вроде тех, какие есть у пастухов, –
Ты у львиц руками молоко доила,
Сыр варила крепкий, что убьет хоть Арга.

Необычно для воинственной Спарты звучат слова поэта, который кифару ставит на один уровень с мечом.

Стесихор из Гимеры в Сицилии – его деятельность относится к концу VII и началу VI в. до н. э. Его имя означало «устроитель хоров» и первоначально было прозвищем, а подлинное его имя Тисий. *Древние критики признают за ним важную роль в развитии греческой лирики.* Однако до нас дошло мало отрывков, самый большой из них содержит всего семь стихов. Оригинальной чертой его творчества было то, что для своих лирических произведений он широко пользовался эпическими сюжетами. Таковы, например, его «Герионеида», содержавшая рассказ о победе Геракла над трехтелым богатырем Герионом, «Разрушение Илиона», «Елена», «Орестия» и др. Эти темы указывают на идеологическую связь его со Спартой. Драматизируя лирические сюжеты, Стесихор подготовлял путь для развития греческой трагедии.

Важной заслугой Стесихора в технике лирических песен является установление принципа так называемой «лирической триады», т. е. троичности. Песни его предшественников составлялись из нескольких строф, построенных по определенной ритмической схеме. Слово «строфа» буквально значит «поворот». Предполагалось, что хор поет свою песню, находясь в движении; поворот хора заканчивает одну часть, после чего начинается другая часть песни, тождественная с первой по своему метрическому и музыкальному составу. Такой характер имеют короткие строфы из четырех стихов у Алкея и Сапфо. У Алкмана же в одном стихотворении была строфа из 14 стихов. *Со времени Стесихора вошло в употребление сочетание из трех групп стихов: строфы, совершенно сходной с ней в музыкальном отношении «антистрофы» (буквально: «обратный поворот») и заключения, так называемого «эпода» (буквально: «припев»), состоявшего из группы стихов в новой комбинации.* В крупном лирическом произведении такая триада повторяется несколько раз. В дальнейшем этот принцип вошел в употребление у лирических поэтов Симонида, Пиндара, Бакхилида и других и еще с большим разнообразием перешел в лирические части драмы. Можно сказать, что со времени Стесихора лирика обладала уже множеством собственных художественно-музыкальных средств. В языке торжественной лирики с этих пор упрочилось употребление дорийского диалекта.

Ивик из Регия (VI в. до н. э) в южной Италии был продолжателем Стесихора. Как поэт и певец, он разъезжал по разным городам Греции и подолгу останавливался при дворах тиранов – Поликрата на Самосе, Периандра в Коринфе и других, радушно принимаемый ими. Придворная обстановка, естественно, наложила свой отпечаток на его поэзию, в которой немалое место занимают мотивы придворной лести и эротики. На этой основе Ивик создал особый вид похвальной оды, так называемого «энкомия». *Энкомий* – песнь в честь хозяина пира, восхваляющая его и выражающая чувство любви. Энкомий был предназначен для хорового исполнения. Примером его может служить довольно значительный отрывок (более 40 стихов), в котором поэт обещает в противоположность героям Троянской войны прославлять Поликрата. Наибольшую славу приобрел Ивик своими любовными песнями. К сожалению, сохранились из них лишь небольшие отрывки.

В своих стихах Ивик сравнивает действие Эрота с непонятной силой, которая заставляет и старого застоявшегося призового коня вздрогнуть и мчаться наперегонки с другими.

В новой литературе Ивик известен по позднегреческому сказанию о смерти его от рук разбойников, раскрытой благодаря появлению стаи журавлей. Этот рассказ послужил сюжетом для известной баллады Шиллера, переведенной В.А. Жуковским под названием «Ивиковы журавли».

Симонид был первым из главных представителей торжественной лирики. Он родился на острове Кеосе (один из Кикладских) в 556 г. Подобно Анакреонту и Ивику, Симонид жил при дворах различных тиранов – Гиппарха, сына Писистрата, в Афинах, Алевадов в Фессалии и под конец жизни у Гиерона в Сиракузах. Многие стихотворения его посвящены прославлению властителей и победителей на состязаниях. Гибкостью характера он умел снискать расположение правителей. Под старость ему довелось быть свидетелем и певцом великой борьбы греков за независимость против персов, и он написал элегию в память бойцов, погибших при Марафоне, и победил в состязании даже Эсхила. Он умер в 468 г. в Сицилии в городе Акраганте. Из богатого творчества Симонида до нас дошли только незначительные отрывки.

По своим взглядам Симонид являлся провозвестником «золотой середины». Он не увлекался высокими идеалами. Высшую добродетель он считал возможной только для богов; требования же к человеку он ограничивал условием «по мере возможности». Он оправдывал дурные поступки людей, если они совершаются непреднамеренно. А с необходимостью, говорил он, не борются даже боги. В свои стихотворения на различные темы, связанные с современностью, он любил вкладывать поучения или утешения посредством сравнений с мифологическим прошлым.

Из хоровых песен Симонида особенной известностью пользовались его френы (похоронные песни), в которых критики находили много мягкого чувства и даже трогательности.

Кроме френов, Симонид писал и эпиникии, от которых до нас дошло так мало, что трудно даже уяснить их характер. Известно только, что его эпиникии в древности пользовались большой славой.

Прочувствованным и величавым характером отличается отрывок из какого-то его стихотворения в честь воинов, павших при Фермопилах.

Кто пал в бою при Фермопилах,
Тех славна участь, чудный жребий ждет:
Алтарь святой на их могилах;
Рыданий нет, но память их живет,
И скорбь о них им стала похвалою.
Того надгробья не сотрет
Ни тлен, ни времени полет
Всесокрушающей рукою.
Сия священная ограда
Над гробом доблестных мужей –
Обитель славы всей Эллады,
И в том свидетелем пред ней
Сам царь спартанский Леонид,
Который доблестью своей
Навеки будет знаменит.

Поэзия Симонида пользовалась большой популярностью в литературных кругах последующего времени. Тексты его произведений изучались в школах; он был авторитетом для философов, критиков и моралистов – софистов, Платона и других, которые использовали его тексты для толкований и поучений. Однако в глазах радикальной молодежи конца V в. он казался уже старомодным, что видно из комедии Аристофана «Облака» (1356–1362).

Высший расцвет хоровой лирики

Величайшим лирическим поэтом все древние единогласно считали Пиндара.

Пиндар родился в местечке Киноскефалы приблизительно в 518 г. до н. э. и был гражданином Фив. Он был дорийского происхождения и принадлежал к знатному роду. Посвятив себя поэтической деятельности, Пиндар объехал многие города Греции, жил долго на Эгине, которую прославил, как «блестящую звезду Зевса Эллинского» («Пеан» VI, 125), часто бывал в Афинах, в Дельфах, в

африканской Кирене и состоял в дружеских отношениях со многими знатными фамилиями. В 467 г. он предпринял путешествие в Сицилию и тут проживал некоторое время при дворах различных тиранов – Гиерона, Ферона и др. Но он держал себя с большой независимостью и решался подавать непрошеные советы правителям, чем вызывал недовольство с их стороны, и только исключительная слава, которой он был окружен, заставляла их мириться с этим. «Виноградник Диониса приносит мне живительное спасение в трудностях», – писал он. «Нет у меня коней, не держу я стад коров. Но и Мёламп не хотел покинуть родину, чтобы быть царем в Аргосе», – так характеризовал он свое собственное положение.

Пиндар дожил до преклонного возраста. Последнее известное нам его произведение – VIII Пифийская ода – относится к 446 г. Умер он, по-видимому, в Аргосе в 442 или 438 г.

Пиндар писал произведения весьма разнообразного характера. Тут были гимны, пеаны, дифирамбы, гипорхемы, парфении, энкомии, френы и т. п. Но особенную славу он заслужил своими эпиникиями. Из них сохранилось 45 стихотворений, которые соответственно четырем местам общегреческих состязаний разделяются на четыре книги: 1) Олимпийские, 2) Пифийские, 3) Немейские и 4) Истмийские оды. Из произведений остальных жанров сохранились только отрывки, – некоторые из них довольно значительного объема. Сравнение этих отрывков с сохранившимися эпиникиями показывает, что при всем различии этих стихотворений по жанрам они мало отличаются по существу. Структура эпиникиев Пиндара прихотлива и разнообразна, не укладывается в определенную схему. Самой сущностью жанра эпиникия определяется его содержание. Поэт прославляет победителя и его достижения и поэтому обязан, хотя бы в самом кратком виде, охарактеризовать тот вид состязания, в котором одержана победа. Но к этой основной теме присоединяется много побочных, и нередко побочные темы приобретают главенствующее значение. Поэт прославляет и родину победителя и род его, извлекая из этого мотивы для поучения – о доблести его самого и его предков, о милости богов, о благочестии; он выставляет своего героя как образец для подражания другим, выражает надежду, что он не ограничится совершенным подвигом и т. д. Попутно он прославляет и те места, где одержаны победы, как, например, Олимпию в начале I Олимпийской оды.

Типично греческую особенность этих произведений составляет самое широкое включение в них мифов. Поэт излагает мифы о происхождении своих героев, об их родах, прославивших себя в прошлом, мифы об их родных городах, о тех местах, где одержаны победы.

Взяв мифы из сокровищницы народного творчества, поэт переделывает их, приспосабливая к своим целям, и в них выражает свои идеалы. Мифы эти поэт чередует с размышлениями на моральные, политические и религиозные темы.

Для Пиндара как гениального поэта своего времени показательно высокое представление о поэзии. Он считает поэтическое искусство «мудростью» (sophia). Уже в I Олимпийской оде в честь Гиерона (476 г.), полный сознания своего значения для Греции, он заканчивает стихотворение словами: «Да будет же твоим (т. е. Гиерона) уделом ныне высокий счастья путь, а мне – с победоносцами быть дружным и повсюду искусством между эллинов сиять!».

Подлинный поэт – «мудрый»; он знает многое от природы. Он подобен «божественной птице Зевса», т. е. орлу, а те, которые берут одним учением (он имеет в виду Симонида и Бакхилида, которые вели против него интриги), «пусть каркают на него, как жадные вороны». Он высказывает убеждение, что «слово живет дольше дел, если язык извлечет его с помощью Харит из глубины сердца».

Мировоззрение Пиндара – религиозное. Однако оно далеко от народных представлений и приближается к философскому. Он верит во всемогущество богов. «Зевс – властитель всего», – говорит он. В представлении о Зевсе он возвышается до философского учения о всеобъемлющем божестве, лишь носящем традиционное имя Зевса. По его мнению, «от богов происходят все способности людей – они бывают поэтами, искусными борцами и ораторами».

С представлениями о богах связаны и его представления о судьбе человека. Человек – слабое, ничтожное, «эфемерное» существо, всецело зависящее от воли богов; он – лишь «призрак тени». Такое представление о полном бессилии человека – характерная черта, рисующая кризис аристократии: чувствуя неустойчивость своего положения под натиском новых общественных сил, люди этого круга ищут обоснования в религии. Так получает распространение мысль о «зависти богов». Отсюда является и безотрадная дума, что нельзя протестовать, а надо смиряться перед богами и молчать. «Часто, – говорит он, – самое мудрое для человека – молчать» и лучше всего не спорить с богами.

Социальные воззрения Пиндара определяются тем, что он является выразителем идеалов людей, именуемых «прекрасными и добрыми». В таком определении подразумевается соединение физической и нравственной красоты, какую приписывали себе, как свое исключительное свойство, «лучшие» люди – так называли себя аристократы.

Произведения Пиндара отличаются необычайно высоким полетом мысли. Он быстро и легко переносится от одного предмета к другому. Это составляет своеобразную манеру его творчества. Его речь полна красочных образов. Он писал на дорийском диалекте. Язык его отличается необыкновенной величавостью и торжественностью, изобилует метафорами, фигуральными выражениями, эпитетами, сравнениями и чарует своей оригинальностью и смелостью. Такими свойствами лирика Пиндара заслужила широкое признание и распространение и древности, и Пиндар сделался национальным греческим поэтом.

После Пиндара жанр эпиникия, связанный с определенными социальными условиями, отмирает, а вместе с ним отмирает песня, взращенная дорийской культурой. Слава Пиндара возродилась в эллинистическую эпоху, когда ему было отведено первое место в александрийском каноне девяти лириков. Дом Пиндара был единственным домом в Фивах, который Александр Македонский оставил целым после взятия города. Это был знак особого уважения к его поэтическому гению.

В новое время многие поэты подражали Пиндару: Мильтон, Теннисон, Суинберн, Виланд, Гёте, Гёльдерлин, Шенье, д'Аннунцио и другие, в России – Сумароков, Державин, Мерзляков и др. Получил распространение «пиндарический» стиль. Многие брали из него лишь внешнюю форму, особенно мифические мотивы, и впадали в напыщенность, ходульность, не замечая того, как это было чуждо их времени, тогда как у Пиндара формы его поэзии были исторически выработанными, а мифы были родными и понятными, так как брались из поэтической сокровищницы народа.

Современником и соперником Пиндара был ***Вакхилид***, родившийся на острове Кеос около 505 г. до н. э. Племянник Симонида, он, как и дядя, пользовался гостеприимством и расположением сицилийских тиранов, был их придворным поэтом. Он писал произведения, разнообразные по форме, – эпиникии, пеаны, дифирамбы, парфении, гипорхемы и т. п.; но все они близки по содержанию. Последняя его ода, которую мы знаем, относится к 452 г. В течение многих веков были известны только небольшие отрывки из его произведений, но в 1896 г. был открыт целый сборник в египетском папирусе, содержащий 17 его полных стихотворений и несколько отрывков.

В эпиникиях в честь Гиерона и различных атлетов Вакхилид, подобно Пиндару, бегло останавливается на описании причины торжества, сосредоточивая внимание на побочных обстоятельствах, а в связи с ними передает мифы или даже исторические предания. Так, например, в III оде в честь Гиерона (468 г.) автор передает рассказ о чудесном спасении знаменитого царя Креза. Поэт начинает с прославления Гиерона и объясняет его удачи особым благоволением к нему богов за то, что он приносил им в изобилии дары. Его благочестие и дает поэту основание вспомнить о судьбе Креза. Когда столица Креза Сарды была взята персами; он, чтобы избавиться от плена, велел поджечь дом, в котором находился с семьей. Однако Зевс послал черную тучу и дождем потушил огонь, а Аполлон унес его самого и дочерей в блаженный край гипербореев. Заканчивается стихотворение рядом наставлений. Поэт призывает Гиерона «находить радость в исполнении долга, так как в этом заключается высшая выгода».

Самым красочным из сохранившихся произведений Вакхилида является пеан в честь Аполлона Делосского под заголовком «Молодежь, или Тезей».

Святыня острова Делоса была превращена в центр морского союза, во главе которого стали Афины. Сюжетом для своего стихотворения Вакхилид берет воспоминание о дани, которую некогда афиняне должны были посылать на остров Крит – семь юношей и семь девушек – на съедение чудовищному Минотавру, полубыку-получеловеку. Юный Тезей решил сам отправиться в числе этих жертв, чтобы погибнуть или освободить отечество от позорной дани. Во время переезда царь Минос, сопровождавший молодых людей, воспылал страстью к одной из девушек, Эрибее. Та крикнула о помощи Тезею. Между Миносом и им вспыхнул спор. Минос, чтобы показать свое превосходство, призвал отца своего Зевса, и тот откликнулся, блеснув молнией. А Тезею для доказательства равного происхождения (он был сыном Посейдона) надо было спуститься в глубину моря и принести оттуда перстень, брошенный Миносом. Дельфины принесли его в чертог бога моря. Он увидал чудеса подводного мира. Царица Амфитрита надела на него порфиру и венок. Когда он неожиданно появился во всей красе на поверхности моря, его с ликованием встретила афинская молодежь. На этом поэт прерывает свой рассказ: греческим слушателям конец мифа был известен. Пеан заканчивается обращением к богу Аполлону: «О Делосец, услади себе сердце хороводами кеосцев и пошли им богоданную счастливую судьбу!» Эти слова объясняют культовое и политическое значение песни.

Из того же цикла мифов взят сюжет дифирамба «Тезей». Тезей, сын афинского царя Эгея, родился от Эфры, дочери царя города Трезена Питфея. Когда Тезей возмужал, он отправился в Аттику разыскивать своего отца. Проходя через Истм (Коринфский перешеек), он по дороге победил много чудовищ и разбойников, засевших в этом узком месте. Молва об его подвигах дошла до афинян и царя Эгея. Хор старцев, собравшись к царю, спрашивает его о неизвестном герое. В ответ на это Эгей передает полученные им сведения о молодом герое. На этом дифирамб заканчивается. Предполагается, что конец известен слушателям.

Рассмотренный дифирамб является единственным образцом этого жанра и представляет для нас особый интерес, так как, по нашим сведениям, от дифирамбов произошла трагедия. Дифирамб имеет диалогическую форму, предполагает мимическую игру и, таким образом, содержит элементы драматического действия. Конечно, не надо упускать из виду, что данный образец его относится к концу 70-х годов V в. до н. э., т. е. ко времени, когда в Афинах уже выступали с трагедиями Эсхил и другие трагики, и, следовательно, не исключена возможность, что этот дифирамб сам носит следы влияния трагедии.

Как поэт Вакхилид уступает Пиндару по силе и оригинальности. Многие черты он прямо заимствовал у Пиндара. Интересно отметить и у него высокое понимание священной миссии поэта, которого он провозглашает «божественным пророком чернооких Муз». Себя он называет «славным служителем Урании (позднее считалась музой астрономии), носящей золотой убор на голове». Такое значение он приписывает и Гесиоду. «Свет доблести не умаляется у людей вместе со слабостью тела, но Муза питает эту доблесть», – говорит он. Замечательно то место, где он, рисуя свой поэтический размах, уподобляет себя парящему на высоте орлу.

Вакхилид в трактовке мифов и в обилии эпитетов находился под влиянием Гомера, подражал и Пиндару. Но у него нет того богатства поэтических образов, как у них. Его мысль течет спокойнее и ровнее; в ней больше выдержанности и последовательности, чем у Пиндара. Своеобразной особенностью его в пользовании мифами является недосказанность их, это проявление манерности, отходящей от естественности и простоты. Он сосредоточивает внимание на какой-нибудь части, важной для его целей, после чего обрывает рассказ.

В творчестве Пиндара и Вакхилида жанр эпиникия достиг высшего развития, но с ними же вместе он и закончил свою историю.

С подъемом в V в. демократических Афин на первый план выходит драма, которая в обеих своих разновидностях — в *трагедии* и в *комедии* — обращается в дни общенародных празднеств ко всем жителям полиса. Афинская трагедия в творчестве своих лучших представителей ставит перед соотечественниками серьезнейшие нравственные проблемы: соотношение человеческого деяния с вечным законом справедливого воздаяния *(Эсхил)* и личная ответственность человека перед лицом этого закона *(Софокл)*. Кризисные явления в мировоззрении и практике афинской демократии находят отражение в творчестве *Еврипида*. С другой стороны, эти же явления становятся объектом беспощадного осмеяния в комедиях *Аристофана,* совмещающих политическую злободневность с фантастическим сюжетом.

Потребность в осознании общественых процессов, приведших к возвышению Афин в годы *Греко-персидских войн* и их острейшему кризису в годы *Пелопоннесской войны,* порождает во 2-й пол. V в. исторические труды *Геродота* и *Фукидида;* если первый мыслит все еще такими архаическими категориями, как гнев и зависть богов, то второй, исключая всякое божественное вмешательство в ход событий, ищет объяснения им в экономических и политических интересах воюющих сторон, не оставляя без внимания и субъективные мотивы поведения политических деятелей. В исторической прозе *Ксенофонта* роль личного фактора становится определяющей.

Общественная практика афинской демократии с публичным обсуждением важнейших вопросов в народном собрании и столкновением сторон в судебных делах дает в V в. мощный толчок развитию публичного и судебного красноречия *(Лисий)* и формированию *риторики* как науки. Значительную роль в этом процессе играет софистика, затем *Исократ;* своей верши-

ны ораторское искусство достигает уже в IV в. в деятельности *Демосфена.* Особой отраслью художественной прозы становится философский *диалог* (Ксенофонт, Платон). В трудах Платона и *Аристотеля* закладываются основы теории литературы.

Новый этап Древнегреческой литературы открывается с походами *Александра Македонского* и оформлением эллинистических государств. Хотя в самих Афинах в последней четверти IV в. наступает новый расцвет комедии *(Менандр),* центрами литературной активности становятся столицы новых царств, прежде всего — Александрия в Египте. Здесь в III в. наряду с попытками возрождения мифологического и исторического эпоса *(Аполлоний Родосский, Риан)* возникают новые критерии художественного творчества, связанные в первую очередь с именами *Каллимаха* и *Феокрита,* и новые поэтические формы — *эпиллий, идиллия, мимиямб.* Широко распространяется экспериментирование в области жанров и стилей, которое приводит подчас к значительным художественным достижениям, но не ставит целью вывести литературу за пределы узкого слоя образованных греков, составляющих окружение царского двора. Вместе с тем вне крупных центров утверждаются в III в. «низовые» жанры: киническая *диатриба* (*Бион Борисфенит*), сатирические диалоги Менippa; несколько позже — любовная новелла *(Аристид Милетский).* Любовная тематика является в эпоху *эллинизма* едва ли не главным содержанием *эпиграммы,* которая остается чрезвычайно распространенным жанром вплоть до самого конца античности.

Проникновение греческой культуры на восток, вовлечение в круг ее влияния новых стран и народов способствует возникновению псевдоисторических описаний подвигов царей и героев; главную роль в таких произведений играют приключения и чудеса (ядро романа о деяниях Александра; первые образцы *ареталогии,* в которой соединяются эллинистические и восточные, особенно египетские элементы).

Покорение Греции Римом (завершающий акт — взятие Коринфа в 146 г. до н. э.) и постепенное превращение эллинистических государств в римские провинции еще больше сужает мировоззренческий горизонт древнегреческой литературы. В эпоху римского владычества складывается довольно пестрая картина противоборствующих литературных направлений и стилей. С одной стороны, в I—II вв. в рамках *второй софистики* расцветает (преимущественно в М. Азии) лишенное серьезного содержания парадное красноречие с его декламационными эффектами, с другой — в *эпистолографии* появляется искусная имитация бесхитростной простоты. Все большее внимание привлекает прошлое. В стилистическом плане это выражается в распространении *аттикизма,* в содержательном — в собирании всякого рода сведений о царях и великих полководцах; в рамки этого процесса вписываются «Параллельные жизнеописания» *Плутарха* с их морализирующей установкой. Архаизирующие тенденции, как, впрочем, и современность с ее религиозными увлечениями и шарлатанством всяких пророков подвергаются осмеянию в творчестве *Лукиана.* Особое место в литературе I—III вв. занимает *любовный роман.* Истоки его уходят, по-видимому, еще в позднеэллинистическое время, когда исторические или псевдоисторические персонажи становятся героями запутанного повествования с непременной разлукой влюбленных и многочисленными испытаниями их верности. В дошедших до нас образцах греческого романа (само название жанра принадлежит к более позднему времени) искусно развивается его традиционная схема, содержащая встречи и расставания влюбленных, морские бури и плен у разбойников, мнимую смерть и чудесное воскресение. В последние века античности возрождается интерес к двум жанрам. Появляются новые имена в области торжественного красноречия (IV в. н. э.: *Либаний, Фемистий*), с чем связано, в свою очередь, закрепление правил и норм школьной *риторики.* С другой стороны, делаются попытки «возвращения» к эпосу в творчестве *Квинта Смирнского* (с его «Продолжением» Гомера) и *Нонна.*

3. *Римская литература* – литература на латинском языке III в. до н. э. — VI в. н. э., носителями которой (по мере распространения латинского языка) было население сперва Лация, потом всей Италии, еще позднее — всех областей западного и отчасти восточного Средиземноморья.

Долитературный период рим. лит. (V—IV вв.) известен лишь по поздним свидетельствам: памятники его не сохранились. *Лирика* была представлена в это время обрядовыми песнями (молитвами, свадебными, похоронными); *эпос*— «пиршественными песнями» о подвигах римских героев; драма — *ателланами* и музыкальными представлениями, развившимися из *фесценнин; проза* — ораторскими речами, текстами законов, *анналами.* Первый шаг к письменной литературе сделал *Аппий Клавдий Цек* (цензор 312), записавший свои речи и составивший под своим именем сборник нравственных сентенций в стихах.

В период расцвета и кризиса Республики (III—II вв.) Рим, расширяя владения, все больше попадает под влияние греческой культуры; традиционная идеология переосмысляется в духе греческой философии, индивидуализма, духовного самосовершенствования (кружок *Сципиона* Младшего); сопротивление эллинизации, напротив, борется за «нравы предков» *(Катон* Старший). Постепенно осваиваются все основные жанры греческой поэзии с их метрикой и стилистикой. Появляется *эпос* — сперва переводной («Одиссея» *Ливия Андроника),* потом национальный (исторические поэмы *Невия* и *Энния).* Переработки греческой «новой» *комедии* делают *Тит Макций Плавт* (в духе фарсового народного театра) и *Теренций* (придерживается изящного

психологизма подлинников), потом начинают сочиняться *тогаты* и литературные *ателланы* из римского быта. *Трагедию* разрабатывают по греческим образцам *Пакувий* и *Акций*. Специфический римский жанр *сатуры* создает в подражание эллинистическому сборнику *Луцилий;* к концу II в. появились первые произведения римской лирики (кружок Квинта Лутация Катулла).

В период падения Республики (1-я пол. I в. до н. э., «золотой век прозы») греческая культура окончательно освоена Римом: она выходит за пределы аристократических кружков и распространяется в средних слоях населения, через риторические школы и популярные философские трактаты и диалоги *(Цицерон, Варрон)*.

Цицерон сформулировал новый культурный идеал человека, соединяющего образованность философскую (как средство индивидуального совершенствования) и риторическую (как средство общественного воздействия). В обстановке социальных противоречий и гражданских войн теряют значение жанры, рассчитанные на широкую и однородную аудиторию (эпос, драма); получают развитие, с одной стороны, красноречие как главное средство обществ, борьбы, с другой — поэзия как средство ухода из общественного кризиса в личную жизнь. Центральная фигура в искусстве красноречия — Цицерон: именно он, упорядочив выразительные средства латинского языка, больше всего сделал для выработки всех оттенков латинского прозаического стиля — высокого (в речах), среднего (в трактатах), простого (в письмах). С красноречием смыкается историография, описывающая политические события современности или недавнего прошлого *(Цезарь, Саллюстий)*.

Поэзия представлена дидактической поэмой *Лукреция* (познание мира и примирение со смертью как спасение от жизненных бурь) и лирикой *Катулла* и *неотериков* (уход в мир любви, дружбы и ученого эстетства по александрийским образцам).

В период становления империи (2-я пол. I в. до н. э., «золотой век поэзии») *Август,* стремясь привлечь на свою сторону общественное мнение, поддерживает «кружок *Мецената»,* в который входили *Вергилий, Гораций* и др. Они видели в новой эпохе искупление грехов предков и возрождение древней республики с ее доблестями; поэтому, несмотря на хвалы Августу, их творчество является скорее завершением эпохи Республики, чем началом эпохи Империи. Вергилий движется от ностальгии о безмятежном «золотом веке» («Буколики», первый образец идиллического жанра) к эпосу об исторической миссии Рима, справедливой властью умиротворяющего весь мир («Энеида»); Гораций — от резких «Эподов» и «Сатир» к величавым «Одам» и успокоенным «Посланиям». Они вырабатывают нормы поэтического языка, их эстетический идеал — монументальность, гармония, ясность; «Наука поэзии» Горация стала знаменита как программа уравновешенного классицизма.

В следующем поколении *Тибулл* и *Пропорций,* давшие первые образцы элегического жанра, хоть и продолжают традицию Катулла, но прославляют и мир, и римскую старину. Поэзия господствовала в литературе эпохи: если для Цицерона идеал соединения философии и словесного искусства воплощался в ораторе, то для Горация — в поэте. Проза отходит на второй план: красноречие в новых условиях теряет значение, исторический жанр сближается с эпосом в огромной «Истории» *Тита Ливия.*

В период расцвета и кризиса Империи (I—III вв. н.э., «серебряный век») римская культура развивалась параллельно с греческой, но уже независимо, соперничая с ней и формируя основы, заложенные в I в. до н. э. Распространение культуры захватывает провинции (Испанию, потом Африку), давшие многих видных писателей. Однако в новых общественных условиях идеологическое содержание литературы или питалось оппозиционными настроениями, или сводилось к официальной панегиричности.

Последний великий поэт эпохи Августа, *Овидий,* принимавший новую действительность радостно, но без преклонения перед стариной и без подчёркнутой гражданственности, попадает в ссылку за аполитизм своих любовных элегий и поэм («Наука любви»). Наступает эпоха стилистических экспериментов. Первый её этап (1-я пол. и сер. I в.) — господство «нового стиля», выработанного в риторических школах, патетического, сентенциозного, эффектного и броского, взятого на вооружение сенатской стоической оппозицией. В прозе он находит самое полное выражение в трактатах и письмах *Сенеки Младшего,* в драме — в его же декламационных трагедиях; в эпосе — в «Фарсалии» *Лукана;* в сатире — у *Персия.* Как оттеняющая часть он входит и в полистиль роман *Петрония* «Сатирикон» с его эпикурейским ироническим скепсисом. Чужды ему лишь стихотворные басни *Федра*, рассчитанные на более низкие круги читателей.

Второй этап (кон. I — нач. II в.) — это реакция на «новый стиль», неоклассицистическое возрождение стиля «золотого века», отвечающее компромиссу между имперской властью и сенатской оппозицией. *Квинтилиан* в «Воспитании оратора» перерабатывает гуманистический идеал Цицерона применительно к новой обстановке, его ученик *Плиний Младший* в речах и письмах стремится подражать Цицерону, поэты *Стаций, Силий Италик* и *Валерий Флакк* в своих эпопеях — Вергилию. Иначе — сохраняя, но монументализируя черты «нового стиля» — откликаются на запросы времени *Ювенал* в своих *сатирах* и *Тацит* в исторических сочинениях; наоборот, из большой формы в малую дробится петрониевская ирония у *Марциала* в его эпиграммах.

Третий этап (II в.) — господство архаизма: бурное возрождение греческой литературы в Римской империи оттесняет латинскую литературу на

второй план, многие римские писатели *(Элиан, Марк Аврелий)* пишут свои сочинения по-гречески, а по аналогии с греческим *аттикизмом* и в Риме начинают предпочитать Вергилию Энния и Цицерону Катона Старшего *(Фронтон)*.

Крупнейший писатель этого времени — *Апулей,* полистилистикой своего романа, речей и трактатов вновь напоминающий Петрония, но эстетская ирония уже оттенена у него патетическим мистицизмом.

В период падения Империи (III—VI вв.) на первый план постепенно выходит христианская литература ограниченная ранее догматическими и полемическими сочинениями *(Тертуллиан, Киприан, Лактанций),* теперь она усваивает технику римской *риторики* и поэзии (проповеди и гимны Амвросия, письма «цицерониана» *Иеронима* и особенно «Исповедь» *Августина,* открывающая для литературы психологическую глубину, недоступную античности). По сравнению с ними отступают на второй план авторы, продолжающие античные традиции: поэт малых жанров *Авсоний,* эпик и панегирист *Клавдиан,* подражатель Тацита *Аммиан Марцеллин* и др. Растет культурная разобщенность между частями Империи, литература замыкается в пределах провинций, а потом варварских королевств: Галлия дала *Рутилия Намацианa* и Аполлинария *Сидония* (V в.), Италия — *Боэция* (VI в.), Африка — поэтов т. н. *латинской антологии* (VI в.). К концу VI в. традиции античной литературной форм быстро слабеют и сходят на нет, начинаются «темные века» — переход к латинской средневековой литературе.

На протяжении последующих тысячи лет уцелевшие памятники латинской литературы были единственным источником знакомства Западной Европы с античной культурой. В эпоху Возрождения открылся доступ к древнегреческой литературе, выработался исторический взгляд на античность, но влияние римской литературы на литературу Возрождения и классицизма все же было больше, чем греческой. Только предромантизм XVIII в. и немецкая классика (Винкельман, Гете) сдвинули интерес с римской культуры на греческую: филология XIX в. стала считать римскую литературу, подражательной и художественно слабой. Лишь в XX в. европейская культура осознает свое сходство не с дробным полисным миром, а с миром больших держав эллинской и римской эпохи; происходит переоценка римской литературы, становится ясно, что римские «отклонения» от греческих образцов складываются в связную систему и представляют самостоятельный филологический и общекультурный интерес.



ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

ПО РАЗДЕЛУ «Античная Литература»

ЗАНЯТИЕ № 1

Эпос древней Греции и Рима.
Гомер «Илиада», «Одиссея» и «Энеида» Вергилия.

ПЛАН

1. Понятие эпоса. Отличительные черты эпического произведения: повествование, последовательная смена картин действительности, интонация повествования, отсутствие стремительного действия, происшествие, эпический сюжет. «Одиссея», «Илиада».
2. Древнегреческий героический эпос. Роль гиперболы в поэтике «Илиады». Образ Ахилла. «Щит Ахилла»: картина мироустройства по Гомеру, боги и люди в изображении Гомера. Сцена прощания Гектора с Андромахой. Тема судьбы у Гомера.
3. «Энеида» Вергилия: сюжет поэмы, историческая основа поэмы, люди и боги в поэме. Художественный стиль. Историческое значение Вергилия.

Литература

1. *Гордезиани Р. В.* Проблемы гомеровского эпоса. – Тбилиси, 1978.
2. *Лосев А.Ф.* Гомер. – М., 1960.
3. Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1989.
4. Поэтика древнеримской литературы. – М., 1989.
5. *Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. –М., 1982.
6. *Сахарный Н.* Гомеровский эпос. – М., 1976.
7. *Шталь И.В.* "Одиссея" – героическая поэма странствий. –М., 1978.
8. *Шталь И.В.* Гомеровский эпос. Опыт Текстологического анализа "Илиады". –М., 1975.
9. *Шталь И. В.* Художественный мир гомеровского эпоса. –М., 1983.

ЗАНЯТИЕ № 2

Античная драматургия

ПЛАН

1. Древнегреческая драма. Зарождение драмы из дионисийских праздников. Развитие драматической формы. Античный театр: устройство, организация представлений.
2. Древнегреческая трагедия. Анализ трагедии Эсхила «Прикованный Прометей». Особенности интерпретации Эсхилом античного мифа.
3. Анализ трагедии Софокла «Царь Эдип». Образ Эдипа.
4. Сопоставительный анализ трагедии Еврипида «Ипполит» и Сенеки «Федра». Образ Федры. Своеобразие психологической характеристики.

Литература

1. Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981.
2. *Тронский И.М.* История античной литературы. – М., 1988
3. *Ярхо В.Н.* Античная драма: Технология мастерства. – М., 1990.
4. *Ярхо В.Н.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М., 1978.



Методические рекомендации к практическим занятиям по разделу Античная литература

Занятие № 1.

На практических занятиях по данной теме особое внимание уделяется такому понятию как *эпос* (его признакам, качествам эпического сюжета, особенностям характеров эпических героев), а так же развитию эпической формы в античной литературе на примере творчества Гомера и Вергилия.

Эпос (от *греч.* □πος, εος τό *тж. pl.* – 1) слово 2) речь, рассказ, повествование) 1. один из трёх родов художественной литературы (наряду с лирикой и драмой), повествоание, характиризующееся изображением событий, внешних по отношению к автору.

2. В узком смысле слова – народный эпос, специфическая народно-поэтическая разновидность повествовательных произведений в прозе и стихах. Как устное творчество эпос неотделим от исполнительского искусства певца, мастерство которого основано на следовании традициям.

На основе анализа текста «Одиссеи», «Илиады» рассматриваются особенности эпического произведения: повествование, последовательная смена картин действительности, интонация повествования, отсутствие стремительного действия, происшествие, эпический сюжет.

Гомер — древнегреческий эпический поэт. Биографические данные о нем недостоверны. За честь называться родиной Гомера спорили, согласно античной традиции, «семь городов» (Смирна, Хиос, Колофон, Саламин, Родос, Аргос, Афины); по-разному определялось и время жизни Гомера — между 12 и 7 вв. до н. э. скорее всего, Гомер принадлежал к школе *рапсодов* с о. Хиос, который славился своими сказителями-гомеридами. В античное время Гомер считался автором *«Илиады», «Одиссеи», «Батрахомиомахии»,* сборника *гимнов* и других сочинений. В настоящее время авторство Гомера закрепляется только за двумя большими поэмами, причем существует мнение, что «Илиада» создана около 730 до н. э., а «Одиссея» оформилась позже в творчестве другого поэта. Таким образом, имя Гомера как создателя обеих поэм является достаточно условным, и более продуктивным следует признать рассмотрение поэм как первых в европейской литературе памятников героического *эпоса.* Характерным признаком этого жанра является совмещение различных временных пластов: к воспоминаниям о далеком прошлом, послужившем основой сюжета, присоединяется изображение современных поэту общественных отношений. Соответственно в «Илиаде» представление о могущественных древнегреческих царствах восходит к эпохе до крушения микенских дворцов ок. 1200 до н. э., в то время как госпо-

подство племенных вождей, организация военного дела, погребальный ритуал и т. п. воспроизводят реалии более близких к поэту IX—VIII вв. В «Одиссее» интерес к чужим землям, дух любознательности и предприимчивости отражают обществ, атмосферу начавшейся в VIII в. до н. э. греческой колонизации.



Гомер. *Париж, Лувр.*

С художественной точки зрения обе поэмы — результат освоения устной героической традиции с целью создания законченного эпического целого.

К стадии фольклорного предания принадлежат у Гомера черты так называемого эпического стиля. К ним относятся:

1) постоянные эпитеты, определяющие героя («быстроногий Ахилл») или группу людей («волочащие одежды троянки») и занимающие вместе с существительным твердо фиксированное место в стихе;

2) повторения, воспроизводящие одинаковые ситуации (начало дня, приготовление к пиру, вооружение воина и т. п.); повторяющиеся стихи составляют в обеих поэмах ок. 1/3 их текста;

3) сравнения, часто превращающиеся в самостоятельные картины природы (описание боя за тело Патрокла в кн. XVII «Илиады»);

4) склонность к детализации, когда каждый названный предмет заслуживает специального описания (скипетр Агамемнона в кн. I «Илиады», шрам на ноге Одиссея в кн. XIX «Одиссеи»).

К дописьменному бытованию эпоса надо отнести специфический способ изображения эмоциональной и интеллектуальной деятельности героев: готовность к подвигу, чувства гнева, страха, ошибочные решения, возникающие под воздействием извне (какой-нибудь бог или демон может «вложить в дух» смертного отвагу или «повредить», «изъять» у него разум). В процессе размышления героя ответ на его сомнения дает в «Илиаде» однозначная нравственная норма (благородный муж не смеет помышлять об отступлении); в «Одиссее» часто на первый план выступают соображения целесообразности (что «выгоднее» сделать).

Наряду с использованием эпического стиля поэмы Гомера представляют собой хорошо организованное художественное целое, носящее очевидные признаки индивидуального замысла. Гнев Ахилла, ведущий к отказу от участия в боевых действиях, дает возможность поэту развернуть галерею дру-

гих героев. Когда Ахилл, горя желанием отомстить за гибель Патрокла, вступает в сражение, все прочие персонажи уходят в тень.

Самоустранение Ахилла позволяет развернуться и троянскому предводителю Гектору: как только Ахилл возвращается в бой, гибель Гектора предопределена.

В «Одиссее» повествование ведется сначала от двух различных исходных точек: в то время как Телемах отправляется на розыски отца, сам Одиссей после многодневных скитаний по морю попадает в страну феаков, где он рассказывает о своих приключениях после взятия Трои. Обе сюжетные линии смыкаются во 2-й половине поэмы, когда Одиссей, вернувшись на Итаку, встречает Телемаха, дает ему узнать себя и вместе с ним готовит расправу над женихами Пенелопы. О тщательно продуманном плане обеих поэм говорит их композиция. Хотя действие «Илиады» охватывает всего 50 дней на 10-м году *Троянской войны,* а действие «Одиссеи» — 40 дней на 10-м году послевоенных странствий героя, с помощью воспоминаний различных персонажей, экскурсов в прошлое и пророчеств о будущем в повествование включаются сведения о предшествующих годах войны и о событиях послевоенных лет. В свою очередь, из 50 дней, составляющих содержание «Илиады», только 8 наполнены действием, описываемым подробно: сражения одного дня занимают 8 кн., с XI по XVIII ок. 5500 ст.), другого — 4 кн., с XIX по XXII. Основное сюжетное ядро симметрично обрамлено кн. I и XXIV, занимающими каждая по 21 дню. В первой кн. 9 дней свирепствует мор в греческом лагере, затем Фетида 12 дней ожидает свидания с Зевсом; в кн. XXIV только на 12-й день после гибели Гектора Приам отправляется к Ахиллу, еще 9 дней троянцы оплакивают погибшего и готовятся к его погребению. К ночи с 25-го на 26-й день, т. е. к середине срока повеств., приурочено посольство к Ахиллу (кн. IX), вокруг которого опять же симметрично расположены сходные мотивы: единоборство Менелая с Парисом (кн. III) и Ахилла с Гектором (кн. XXII), два свидания Ахилла с Фетидой (кн. I и XVIII), двойное вмешательство Геры (кн. VIII и XIV) и т. п.

В «Одиссее» предельная концентрация действия также соседствует с эпической неторопливостью в изложении главного: больше половины из 40 дней уходит на подготовку Одиссея к отплытию и его плавание до острова феаков (эти происшествия занимают неполные 270 ст. в кн. V), в то время как важнейшие события — появление Одиссея во дворце и расправа с женихами — описываются в 6 кн., хотя и укладываются в неполные 2 дня. Специфическую окраску изложению в поэмах придает так называемый «божественный план», с помощью которого поэт дает двойную мотивировку поведению смертных: вполне объяснимое из субъективных побуждений человека, оно получает дополнительное обоснование в стоящей за ним воле богов.

К числу несомненных художественных достижений Гомера относится искусство индивидуальной характеристики. При общем для всех вождей чувстве долга и отваги Ахилл отличается прямотой и стремительным темпераментом, Агамемнон — тщеславной гордостью, Одиссей — осторожностью и хитростью. Столь же разнообразны женские образы: предчувствующая гибель мужа и свою бедственную долю Андромаха; почти потерявшая веру в возвращение Одиссея, но по-прежнему верная ему Пенелопа; симпатизирующая Одиссею Навсикая.

Поэмы Гомера — своеобразная энциклопедия древнего мира; к ним апеллировали в политических конфликтах, искали примеры общественного и личного поведения. Совокупность вопросов, связанных с происхождением и авторством поэм, явилось в Новое время предметом так называемого *гомеровского вопроса.*

Сопоставление древнегреческого и древнеримского эпосов (на примере «Одиссеи», «Илиады» и «Энеиды») демонстрирует изменения, происходящие в этом жанре.

Вергилий – римский поэт (Publius Vergilius Maro, 70–19 до н. э.). Из принадлежавших Публию Вергилию Марону произведений известны *«Буколики»,* или *«Эклоги»* (42—39), *«Георгики»* (37—30) и *«Энеида»* (29—19). В молодости Вергилий находился под идейным влиянием *неотериков,* составлял стихотворения в «новом стиле», подражал *Катуллу.* При этом испытал на себе влияние *Лукреция,* был близок к эпикурейцам (Сирону и Филодему), которые проповедовали преимущества ухода в частную жизнь, довольство малым. Такое мировоззрение Вергилия устраивало *Августа,* стремившегося возродить староримские нравы и не терпевшего опасных для себя политических партий и группировок.

Мифическо-историческая поэма «Энеида», рассказывающая об основании троянским героем Энеем римского государства, была написана Вергилием по желанию Августа, который хотел видеть изображение своих подвигов на фоне возрастающего могущества Рима. Вергилию вполне удалось прославить Империю и Августа (будучи усыновленным *Юлием Цезарем,* он смог возвести свое происхождение к самой Венере).

Поэма делится на 2 части: странствия Энея до его прибытия в Италию (I—VI кн.) и его войны с италийскими племенами (VII—XII кн.). Древние сравнивали 1-ю ч. «Энеиды» с *«Одиссеей»,* а 2-ю — с *«Илиадой».* Между тем поэма очень далека от гомеровского эпоса хотя бы потому, что у Вергилия мифологические события тесно переплетены с современностью. Используя различные греческие образцы *(Гомера, циклический эпос,* «Аргонавтику» *Аполлония Родосского),* Вергилий многочисленными деталями придает поэме римский колорит.



Вергилий

Из 1-й части читатель узнает о бегстве Энея с отцом Анхисом и сыном Асканием из горящей Трои, об их многочисленных злоключениях. Наиболее интересны II кн., повествующая о гибели Трои, IV кн., рассказывающая о любви Энея и карфагенской царицы Дидоны, а также VI кн., где описывается посещение главным героем царства Аида для свидания с отцом, который открывает Энею его судьбу, предрекает будущее величие римского государства и его правителей, в том числе Августа. После посещения Аида, приобщенный к тайнам мироздания, Эней возвращается для свершения того, что ему предначертано богами.

2-я часть «Энеиды» посвящена военным действиям троянцев на италийской земле и кажется несколько затянутой из-за подробного описания сражений с многочисленными натуралистическими подробностями и перечислением имен погибших героев. Заканчивается поэма победой троянцев и заключением мира с местными племенами. Образ Энея достаточно противоречив, так как подвиги его определяются не внутренними потребностями героя, а продиктованы исключительно волей богов, которой Эней безропотно подчиняется. Напротив, яркими красками обрисована Дидона, руководствующаяся в своих поступках собственными желаниями и страстями. Вергилий с большим мастерством изобразил внутренний мир героини. Поэма отличается образностью, яркостью языка, многочисленными сравнениями, часто в гомеровском стиле.

Вергилий писал поэму в течение 10 лет, но она осталась незаконченной из-за его смерти. Автор первоначально составил план «Энеиды» в прозе и работал над различными кусками, соединяя их впоследствии между собой. Таким образом поэма складывалась из ряда вполне законченных эпизодов, которые, однако, составляют непрерывное развитие действия.

Занятие № 2.

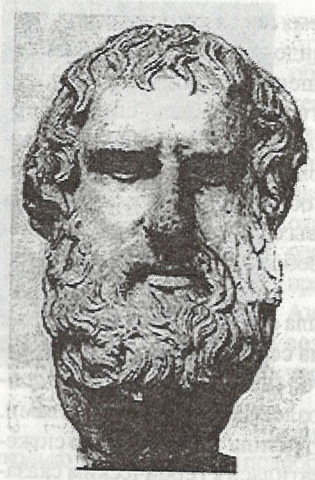
Жанр трагедии получил своё развитие в Афинах в последней трети VI—V вв. По свидетельству *Аристотеля* («Поэтика», гл. 4), трагедия возникла от зачинателей *дифирамбов,* составлявших часть культового действа в честь бога Диониса, и первоначально ее состояние можно представить себе как обмен песнями между запевалой и *хором.* По преданию, литературную форму дифирамбу придал *Арион,* а первым трагическим поэтом был *Феспид,* вернее, заменивший зачинателя дифирамбических песен первым и пока единственным, актером, на которого были возложены монологи повествовательного характера. По ходу действия актер во время песен хора мог удаляться в *скену,* менять там одежду и *маску* и выходить в виде другого персонажа. Всего таких выходов актера могло быть, судя по дошедшим трагедиям, 4 или 5: после *парода,* которым открывалась ранняя трагедия (так было еще в «Персах» и «Молящих» *Эсхила),* после каждого из 3 *стасимов* и в финале. Со временем пароду стал предшествовать *пролог,* который, благодаря введению Эсхилом 2-го актера, превратился в более или менее обширную сцену. 3-го актера ввел *Софокл,* и на этом число исполнителей речевых сцен остановилось. Каждый из 3 исполнителей мог играть по 2—3 роли, изображая различных персонажей, число которых в трагедии было невелико.

Аристотель указывает также, что трагедия была сначала шутливой, так как возникла их хора сатиров, и только позднее стала серьезной. Этому соответствует этимология слова трагедия — от гр. τράγος (□) ὁ (козел) и □δή, (*дорическ.* □δά) (ᾱ) □ (песнь): сатиры изображались козлоподобными существами. Вероятно, свой беззаботный характер трагедия утратила тогда, когда ее сюжеты вышли за пределы мифов о Дионисе и она обратилась к героическим сказаниям, в которых стала искать проблематику, отвечавшую нравственным запросам граждан. Во всяком случае из дошедших до нас названий пьес ранних представителей трагедии (*Феспид, Херил, Фриних)* ясно, что к 534 до н. э., когда Феспид впервые выступил в афинском театре, героико-мифологическое содержание трагедии стало уже совершившимся фактом, а хоры сатиров были вытеснены в *сатировскую драму.*

С 500 г. до н.э. представление трагедии — составная часть празднества *Великих Дионисий,* а с 433 г. — также *Ленеев.* Обычай этот сохранялся на протяжении многих веков, вплоть до времени Римской империи.

Всего известно около 250 имен греческих трагических поэтов, однако расцвет трагедии приходится на V в. до н. э., когда жили три самых знаменитых афинских трагика: ***Эсхил, Софокл и Еврипид,*** которых античная трагедия стремилась увязать между собой и хронологически: к одному и тому же дню в 480, когда Эсхил сражался при Саламине, а Софокл возглавлял хор юношей, славивших победу, было отнесено рождение Еврипида.

С исторической точки зрения эта последовательность справедлива в том отношении, что в творчестве каждого из 3 поэтов нашли отражение 3 этапа развития афинской демократии: ее становление в период *Греко-персидских войн* в борьбе с уходящим родовым строем; ее расцвет, содержавший в себе зерно последующего кризиса; ее кризис, связанный с отказом от традиционного мировоззрения и особенно обострившийся во время *Пелопоннесской войны.* Соответственно для творчества Эсхила главной являлась проблема нравственного выбора, возникающая перед человеком; включение его поведения в цепь деяний, которые не только являются справедливой расплатой за



Еврипид, Лондон

совершенное некогда преступление, но и приводят к нарушению неких божественных норм. Персонажи Софокла появляются перед зрителем с уже сложившимся решением, которое они отстаивают с героической непреклонностью, даже если она стоит им жизни.

Еврипид ставит своих героев перед проблемами, не допускающими однозначного решения и требующими концентрации сил, выходящих за пределы возможностей человека. Отсюда его повышенное внимание к безвинно страдающим и гонимым, чья судьба не может быть объяснена и тем более оправдана божественным промыслом.

В композиционном отношений трагедия представляет собой, с одной стороны, достаточно однотипный организм, в котором речевые партии (*пролог*, *эписодии)* чередуются с хоровыми (*парод*, *стасимы*); с другой стороны, в более позднем творчестве Софокла, и особенно у Еврипида, все большую роль начинают играть сольные арии персонажей *(монодии)* и обмен репликами в трохеических *тетраметрах,* призванных передать наибольшее эмоциональное напряжение.

На протяжении V в. упрощается стиль трагедии: пышные речевые образы Эсхила сменяются сдержанным пафосом Софокла, а затем близким к разговорному языком Еврипида.

Развитие трагедии после V в. прослеживается по сохранившимся фрагментам недостаточно. Несомненно, что теряет свое значение хор, — его партии все больше отдаляются от содержания пьесы, представляя собой размышления на отвлеченные темы, переносимые из одной трагедии в другую, а затем вовсе опускаются при их исполнении. В культурном обиходе читающей публики трагедия продолжает занимать одно из господствующих мест вплоть до VI—VII вв.

Трагедия Эсхила «Прометей прикованный» отражает мировоззренческие поиски, ведущие к отказу от антропоморфного образа Зевса. В «Прометее» владыка богов, деспотически карающий главного героя за благодеяния, оказанные им человеческому роду, и преследующий страстью аргосскую жрицу Ио, очень далёк от идеального судьи, который осуществляет предписания мировой Справедливости (как в «Орестее»). В образе самого Прометея получает также завершение один из центральных для Эсхила вопросов человеческого поведения – ответственность героя за принимаемое им решение. Однако

Прометей отличается от других персонажей Эсхила тем, что он наделён даром пророчества, заранее знает о грозящих ему муках и тем не менее отвергает любое соглашение с Зевсом. Благодаря этому внешне статичная трагедия наполняется огромным внутренним напряжением, а самый образ Прометея приобретает монументальное величие.

Ограниченность человеческого знания становится причиной трагического саморазоблачения героя в «Царе Эдипе» Софокла. За 20 лет до начала событий, происходящих в трагедии, Эдип в неведении убил своего отца царя Лая, и стал мужем овдовевшей царицы, своей матери. Завязку действию даёт моровая язва, насланная богами на Фивы: чтобы избавиться от неё, надо изгнать живущего на фиванской земле убийцу Лая. Расследуя давнее происшествие, Эдип раскрывает свои невольные ужасные деяния. Таким образом, трагедия посвящена неустанному поиску героем истины. Эдип ослепляет себя, считая это большим наказанием, чем смерть. Построение трагедии свидетельствует о вере Софокла в неизбежность исполнения божественного предсказания, убеждённость в непостоянстве человеческого счастья. Это порождает своеобразную трагическую иронию.

В трагедиях Еврипида содержится множество размышлений о судьбе человека и влиянии на неё богов, управляющих миром; о верности и дружбе, о показном и истинном благородстве, о доле женщин и рабов. Глубокий интерес Еврипида к современной ему общественной мысли создал ему репутацию «философа на сцене».

Еврипида интересует диалектика человеческой души, испытывающей на себе воздействие противоречивых внешних и внутренних сил. В отличии от Эсхила и Софокла, Еврипид не видит конечной разумности мира, в котором человек теряет опору в неких безусловных нравственных ценностях. Недостаточность односторонней ориентации как на внешнюю норму, так и на внутреннюю самооценку является причиной гибели обоих героев в «Ипполите»; вместе с тем уже в этой трагедии претерпевает существенную эволюцию столь важная для афинской трагедии проблема ответственности: богиня Атремида снимает с Тесея вину за смерть Ипполита, так как он действовал в неведении.

Еврипид изображает внутренний мир человека и его сложность. Он видит причину страданий в самом человеке. Образы трагедий Еврипида индивидуализированы. Он передаёт томление, отчаяние, страсть, чистоту и т.д. Миф об Ипполите – один из греческих вариантов сюжета и коварной жене, которая клевещет перед мужем на целомудренного юношу.

В трагедии Еврипида, однако, изображаются мучения Федры. Она томится от страсти и пытается её побороть, чтобы спасти свою честь. Любовь в данном случае воспринимается как болезнь.

В интерпретации этого же сюжета римским философом и трагиком Сенекой усилен философский стоический акцент. Жизнь для него – череда негативных явлений. Необходимо спокойно отнестись к этому. «Федра» Сенеки – более эмоциональная трагедия. Акцент перенесён на Федру. Для неё честь – быть честной и подчиняться своему чувству. Герои Сенеки – сильные и страстные личности, с самого начала предугадывают свою судьбу и гибнут, отдавшись душой неумеренной, всепоглощающей страсти.

Литература

1. Античная лирика / Пер. с др. гр. и лат. - М., 1968.
2. Античная литература / Под ред. А.А. Тахо-Годи. - 4-е изд. - М., 1988.
3. Античная поэтика - М., 1991.
4. Античность как тип культуры. - М., 1988.
5. Древнегреческая мелика. - М., 1988.
6. *Андреев Ю.* Поэзия мифа и проза истории. - Л., 1990.
7. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. - М., 1992.
8. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А. А. Нейхардт. - М., 1990.
9. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. - М., 1976.
10. Мифологический словарь. - М., 1990.
11. Мифы народов мира. - М., 1991- 1992. - Т. 1-2.
12. Мифологический словарь. 5-е изд., - М., 1994.
13. *Немировский А. И.* Идеология и культура раннего Рима. - Воронеж, 1964.
14. *Полонская К.П.* Римские поэты эпохи принципата Августа. - М., 1963.
15. *Радциг С. Я.* Античная мифология. -М.; Л., 1939.
16. *Тахо-Годи А. А.* Греческая мифология. - М., 1989.
17. *Тренчени-Вальдамрель М.* Мифология. - М., 1959.
18. *Тронский И.М.* История античной литературы. - М., 1988.
19. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. - М., 1978.
20. *Чистякова Н.А., Вулих Н.В.* История античной литературы. - Л., 1971.
21. *Штоль Г.* Мифы классической древности. -М.,1993. - Т.1-2.
22. *Ярхо В.Н.* Античная драма: Технология мастерства. - М., 1990.

Художественные тексты

Гомер «Одиссея», «Илиада».
Лирика: *Алкей, Сапфо, Анакреонт, Пиндар.*
Эсхил «Прикованный Прометей», «Орфей».
Софокл «Царь Эдип», «Антигона».
Еврипид «Ипполит». «Медея». «Ифигения в Авлиде».
Аристофан «Всадники», «Облака», «Лисистрата».
Лирика Рима: *Катулл, Тибулл, Проперций.*
Вергилий «Буколики», «Энеида».
Гораций «Оды», «Сатиры», «Послания».
Овидий «Метаморфозы».
Апулей «Золотой осёл».
Аристотель «Поэтика».
Сенека «Федра».
Плавт «Хвастливый воин».
Теренций «Братья».

Раздел II. Литература средних веков и Возрождения

Задача раздела — изучение сложного периода сложения Западноевропейских литератур. *В лекционном курсе освещаются следующие проблемы:*

1. Понятие Средневековья в современной исторической науке и литературоведении. Хронологические рамки. Средневековое миропонимание. Зарождение и развитие литературы Средневековья. Особенности литературного процесса, периодизация.

2. Народно-героический эпос. Скандинавский эпос: скальды, саги, Старшая и Младшая Эдды. Рыцарская и клерикальная литература. Лирика Прованса: жанровые и стихотворные особенности. Трубадуры и труверы, ваганты и миннезингеры. Итальянская поэзия.

3. Литература Возрождения. Общая характеристика. Понятие "Возрождение". Связь Возрождения с античностью. Возрождение в Италии. Ренессансный гуманизм. Своеобразие творчества Данте как поэта переходной эпохи. Творчество Петрарки и Бокаччо. Основные темы и образы поэзии Петрарки. Жанры поэзии Петрарки. Традиции и новаторство в творчестве Бокаччо. Жанр новеллы. "Декамерон".

4. Французское Возрождение: специфика развития. Английское Возрождения. Специфика Возрождения в Англии.

Основные положения лекционного курса

1. ***Средними веками*** историки называют огромный отрезок времени – с момента падения Римской империи и до начала буржуазных революций.

В истории литературы и искусства Западной Европы различают собственно средневековую эпоху (V–XV вв.) – зарождение, развитие и расцвет феодального строя и его культуры – и эпоху Возрождения (XV–XVI вв.), связанную с формированием буржуазных отношений, развитием городов, созданием новой культуры.

В Европе в этот период начинают складываться национальные государства – Франция, Италия, Германия, Англия – со своей культурой.

Зарождение и развитие литературы средневековья определяется взаимодействием трёх основных факторов: традиций народного творчества, культурных воздействий античного мира и христианства. Варварские народы, получившие после «великого переселения народов» господство в Западной Европе, имели к этому времени свою весьма развитую поэзию, послужившую основой позднейшей европейской литературы.

Прямое влияние античности на средневековую литературу было также значительно. Можно найти отклики знакомства с Овидием в ранней рыцарской лирике; в преддверии рыцарского романа стоят обработки сказаний об Александре Македонском и «Энеиды» Вергилия; богословская литература использовала схемы философии Аристотеля и Платона. Но в то же время средневековое миропонимание резко отличается от античного: если в центре внимания антиков находился человек, то теперь духовная энергия была направлена на постижение Бога. Католическая церковь оказала огромное влияние на начальное развитие средневековой литературы. Целый ряд литературных жанров: религиозные гимны, духовные стихи, агиография, парафразы Библии и т. д. – церковного происхождения. Церкви же литература обязана зарождением культовой драмы.

Деление средневековой литературы на периоды определяется этапами общественного развития европейских народов в это время. Прежде всего в ней надо выделить два больших периода: период разложения родового строя и зарождения феодальных отношений (до X в.), который представлен памятниками поэтического творчества почти исключительно кельтов и скандинавов и характеризуется однородностью литературы, и период литературы развитого феодализма (до XV в.), в котором надо различать несколько слоёв и этапов литературного творчества. Примерно до XIII века мы имеем три особых литературных потока, развёртывающихся параллельно: литературу народную, клерикальную и рыцарскую, которые не были взаимно изолированы, но их законы, формы и пути развития были достаточно своеобразны. Резкий подъём городов привёл к тому, что интенсивно развиваться и быстро занимать ведущее положение стали городское искусство и городская литература. В связи с изменением культурных условий постепенно начинает терять свою обособленность клерикальная литература и становится частью городской; рыцарская продолжает своё самостоятельное существование, но быстро приобретает эпигонский характер; народная же литература оказалась тем корнем, из которого вырастают значительные явления городской литературы и в то же время в специфических условиях развития она часто облекается в новые формы.

2. Народно-героический эпос средних веков явился результатом сложного взаимодействия народно-поэтической и письменной традиций.

Литература скандинавских стран, и в особенности Исландии, сохранила самые архаичные формы. В эпоху раннего средневековья скандинавский север представляет собой область, отдалённую от центров экономической и культурной жизни Европы. Благодаря культурной изолированности Исландии, архаичности её общественного строя, поздней и весьма поверхностной её христианизации, древнеисландская литература XII–XIII вв. сохранила картину быта и нравов, обычаев и верований скандинавских народов, их героических сказаний и языческой мифологии. На основе более древней тради-

ции героического эпоса в Исландии и Норвегии IX–XIII вв. развивается искусство *скальдов*. ***Скальды*** – дружинные певцы скандинавских конунгов. Песни скальдов были обращены к современности и в форме лиро-эпического панегирика восхваляли воинские подвиги князя и его дружины, при этом, в отличие от народного эпоса, скальды создали литературные памятники сложной и изысканной формы, рассчитанные на вкусы воинской аристократии. Среди старшего поколения исландских скальдов наибольшей славой пользовался *Эгль Скалагримссон* (900–982).

В отличие от других народов исландцы, как и ирландцы, имели богатую прозаическую литературу на родном языке, восходящую в основном к родовым (семейным) преданиям, так называемые ***саги***. Исландские саги имеют исторический и бытовой характер. Романтические мотивы преобладают в более поздних сагах, нередко уже лишённых подлинной исторической достоверности (например, «Сага о Фритьофе»). Существовали так же саги легендарного и исторического содержания («Сага об Орвар-Одде»). В форме саг обрабатываются в этот период и песни героического эпоса («Сага о Тидрике», «Сага о Волсунгах»).

Развитие феодальных отношений привело к усвоению скандинавскими странами новой рыцарской культуры. Таким образом, так называемые "рыцарские саги" – это переводы французских эпических поэм каролингского цикла, стихотворных романов о короле Артуре, Тристане и Изольде. Кроме скальдической поэзии и прозаических саг к основным памятникам древнеисландской художественной литературы следует отнести и песни «*Эдды*». «***Эдда***» – сборник песен, частью мифологического и дидактического содержания. Сборник составлен из песен разного времени – от IX до конца XII века – анонимных и сохранившихся в устной традиции. В отличие от Младшей или прозаической Эдды, более древний поэтический сборник принято называть Старшей Эддой. Большинство героических песен Эдды восходит по своим сюжетам к эпической поэзии континентальных германцев, а по сравнению с поэзией скальдов, песни Эдды представляют древнейший жанр народного эпоса и дидактики. Мифологические песни Эдды обличены в мифологическую форму божественных установлений и заключают сказания о богах и поучения житейской мудрости.

К XI–XII вв. господствующий класс западноевропейского феодального общества окончательно сложился и получил сословное оформление. Своеобразной сословной организацией военно-феодальной знати стало рыцарство.

При дворах европейских государей и крупных феодалов постепенно группируются специфические военизированные сообщества, члены которых называют себя рыцарями и посвящают все свои помыслы и устремления служению сюзерену и Прекрасной Даме. В принципе, это были корпорации благородных воинов, стремившихся выработать в своей среде соответствующие идеалы. В частности, рыцарю предписывалось свято хранить и неукоснительно соблюдать неписаный кодекс рыцарской чести: защищать слабого, быть верным слову, беззаветно служить своему сеньору, помогать церкви и отечеству, быть бесстрашным, уметь постоять за себя, проявлять учтивость, галантность и щедрость.

Рыцарь должен был сам позаботиться о своей экипировке, на что требовались немалые средства, поэтому рыцарями становились в основном дети знатных, состоятельных родителей. Но формально рыцарем можно было не только родиться, но и стать, хватило бы только средств, желания и терпения. Обряду посвящения в рыцарство претендент подвергался, достигнув 21 года. До этого момента ему приходилось долгие годы проходить «школу молодого бойца» на службе у сеньора: сначала в качестве пажа (часто с 7 лет), затем в качестве валета – оруженосца (обычно с 15 лет), которому надлежало в битве или в турнире находиться рядом с запасным конем своего господина, а при случае оказать ему помощь в сражении.

Для воспитания и тренировки воинских навыков организовывались рыцарские турниры, проходившие в виде поединков или групповых схваток. Рыцарь должен был тупым копьем вышибить из седла противника. Победителю доставались слава, доспехи побежденного и благосклонность Прекрасной Дамы (чаще всего жены сюзерена).

Рыцарские идеалы были довольно условны и не всегда совпадали с реальностью. Из художественной литературы и исторических источников мы знаем немало примеров нарушения рыцарской чести, циничного разбоя и мародерства, насилия и откровенного грабежа со стороны рыцарей. Но в целом рыцарство, безусловно, было позитивным общественным явлением, способствовавшим появлению и развитию специфической куртуазной (от фр. слова cour — двор) культуры. Особой славой пользовались как центры куртуазии дворы Гильома Аквитанского, Генриха Гордого и Филиппа Швабского.

Большое значение в рыцарской культуре имеет культ Прекрасной Дамы. Возможно, он, берет свое начало от особого преклонения перед Богоматерью. В дальнейшем предметом поклонения становится светская дама, занимающая высокое положение в обществе, как правило жена короля или знатного вельможи. Она постоянно находится в центре мужского внимания, присутствует на турнирах, одаривая победителей. К ней обращены восхищенные взгляды всех присутствующих, галантные комплименты, возвышенные любовные признания. Чувства, которые она вызывает, нет необходимости скрывать, потому что они предусмотрены этикетом как некое ритуальное дей-

ство. Умозрительные, риторические, условные, они больше шли от головы, чем от чистого сердца. В сущности, они вполне целомудренны, но были и исключения, случалась любовь настоящая, страстная, с самыми роковыми последствиями. Но в основном любовь к Прекрасной Даме переживалась и воспринималась как принятая норма, как признак хорошего тона, как обязательный ритуальный акт куртуазного поведения.

Культ Мадонны (Прекрасной Дамы) порождал важные социальные сдвиги: коренным образом менялась роль женщины в семье и обществе; она приобретал несвойственную ей ранее активность.

Со временем была выработана концепция любви как великой силы, расшатывающей социальные преграды, уравнивающей влюбленных, к каким бы сословным, национальным или даже религиозным группам они ни принадлежали. Различались разнообразные виды и оттенки любви: любовь «тайная», любовь «тонкая» («фин») и «грубая» («фоль»), «разделенная» и «неразделенная», причем последней отдавалось явное предпочтение. Наконец, устанавливались этикетные правила любовного поведения. Влюбленному предписывалось на первых порах проявлять трепетное обожание, скромность и робость в выражении своего чувства; он должен был тщательно скрывать его от постороннего взгляда, прибегая к помощи иносказаний и псевдонимов для себя и своей дамы. Условные вымышленные имена, под которыми фигурировали в произведениях дама сердца, друзья, покровители поэта или он сам, назывались «сеньялями».

Рыцарство оставляло немало досуга, который нередко заполнялся поэтическим творчеством. Куртуазная культура породила значительную по своим результатам литературу.

В наиболее зрелой и законченной форме рыцарская литература развилась во Франции, во многих случаях послужив образцом для такой же литературы в других европейски странах. В рыцарских кругах формируется некий морально-этический идеал и намечаются ростки светской культуры. Резко изменяется и общественная функция литературы, состав её авторов и носителей, способ исполнения произведения.

Полнее всего рыцарская литература проявила себя в романе и лирике, развившейся раньше всего на юге Франции, в Провансе. Лирика Прованса – сложное, требовательное искусство, далёкое от наивной и непосредственной народной песни. Показательно даже название провансальских поэтов-певцов – ***трубадуры*** (от глаг. «находить»). Для обозначения своего творчества они употребляли термин «мастерить», «обрабатывать». Отсюда – упорная работа над стилем, виртуозная отделка формы, благозвучие, затейливое построение строф, сложная система рифм. Во второй половине XII века, в период наивысшего расцвета лирики, вёлся спор между сторонниками «тёмного стиля» (малопонятного, перегруженного символами) и «ясного стиля» (более простого).

Весьма разработаны были жанровые формы лирики трубадуров, главными из которых были ***кансона*** (любовная песня), ***сирвента*** (полемическое стихотворение), ***тенсона*** (прение), ***альба*** (утренняя песня о ночном любовном свидании), ***серенада*** (вечерняя песня с приглашением на свидание), ***пасторелла*** ("пастушеская" песня) .

Лирика трубадуров развивалась примерно в течение полутораста лет – в XII–XIII в. Классическим периодом их творчества явилась последняя четверть XII в. В этот период творили два наиболее известных трубадура: Бернарт де Вентадорн и Бертран де Борн.

XIII в. – время заката провансальской лирики. Ей на смену пришла поэзия городская.

Под влиянием Франции находилась немецкая литература XII–XIII вв., в некоторой части она имела характер переводной или подражательной, но в лучших произведениях возвысившейся до подлинной творческой самостоятельности. Немецкая лирика носит название ***миннезанг*** (любовная песня). В XII в. возникают два его направления: одно – архаическое, тесно примыкающее к народной песне и другое, находящееся под влиянием провансальской лирики (т.н. *куртуазное*). Со второй половины XIII века миннезанг обнаруживает явные признаки упадка. В развитии лирики этого времени прослеживаются 3 основные линии: куртуазная, «народных жанров» и дидактическая, породившая в дальнейшем бюргерскую лирику.

Особое место в лирике этого периода принадлежит Тангейзеру. Его танцевальные песни, изображающие сельские пляски в традиционных формах куртуазной поэзии, включают элементы пародии; его стихи богаты биографическими признаниями.

В Италии впервые подражания провансальской поэзии появились при дворе Фридриха II.

В Болонье, славившейся своим университетом, который был центром развития философских знаний, создаётся новая учёная философская лирика. Новое содержание создаёт новую изощрённую гибкую форму, характеризующуюся разнообразием ритмов и благородством языка. Новая школа лирики получила название школы «сладостного нового стиля». Её основатель – Гвидо Гвиницелли, которого Данте считал своим учителем. Вслед за Гвиницелли выступает флорентиец Гвидо Кавальканти, близкий друг Данте, у которого философский характер лирики «сладостного стиля» ещё более усиливается. Его поэзия ощутила не только влияние лирики трубадуров, но и аллегорической поэзии.

В ***рыцарском романе*** и ***рыцарской повести*** также основной является тема любви, но по стилю и технике они отличаются от героического эпоса, в них видное место занимают монологи – переживания и диалоги, подробные портреты героев, описание обстановки и т.п.

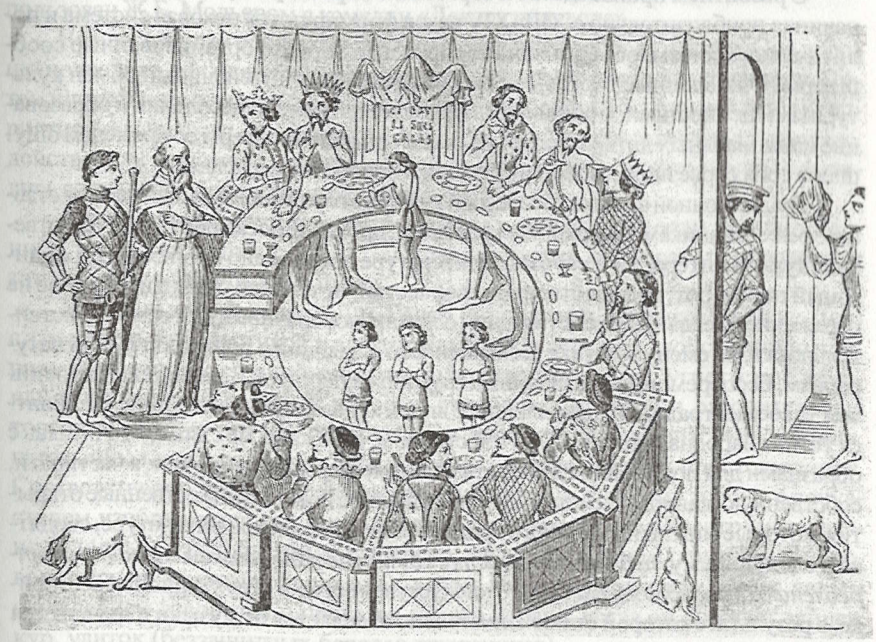
Термин **roman** при своем возникновении обозначал любое произведение, написанное на романском языке. Спустя время он приобрел известную теоретическую определенность и стал использоваться для характеристики произведений, принадлежащих к большой форме эпического рода, обладающих развитой сюжетной структурой, а также главным героем, проживающим на наших глазах значительный отрезок своей жизни. Как и в случае с романсом, термин «роман», эволюционируя, существенно сузил свой первоначальный объем, сохранив отчасти за обозначаемым им понятием его исконные свойства. Некоторую сумятицу в осмысление истории и теории европейского романа вносит феномен античного романа, появившегося задолго до возникновения романских языков, не говоря уже о написанных на них произведениях. Проще всего согласиться с мнением тех ученых (Б. Грифцов), которые объясняют парадоксальное явление «романа до романа» риторическими причинами (несколько дошедших до нас романов, в том числе «Дафнис и Хлоя» Лонга, были всего лишь юридическими казусами для упражнений в судебном красноречии).

Первыми опытами были обработки нескольких произведений античной литературы, в частности роман об Александре Македонском. Великий завоеватель древности представлен в романе в духе времени: блестящим средневековым рыцарем.

Ещё более благодатным материалом для рыцарского романа явились кельтские народные сказания, которые дошли до французских поэтов двумя путями: устным и письменным – через некоторые легендарные хроники. Многие из этих преданий были связаны с образом короля Артура – одного из князей бриттов V–VI вв. Псевдоисторической рамкой для “артуровских романов” послужила латинская хроника Гальфрида Монмутского «История королей Британии» (ок. 1137), идеализировавшая образ Артура и придавшая ему феодально-рыцарские черты. Она имела успех и вскоре была переведена на французский и английский языки. Переводчики внесли ещё несколько дополнительных черт, из которых наиболее важная следующая: король Артур будто бы велел соорудить круглый стол с целью сделать всех сидящих за ним рыцарей равноправными. Отсюда ведёт начало обычная рамка “артуровских романов” или, как ещё их называют, *романов Круглого стола* – картина двора короля Артура как средоточие идеального рыцарства в новом его понимании. Создалась поэтическая фикция, что в эти древние времена нельзя было сделаться совершенным рыцарем, не «потрудившись» при дворе Артура.

Настоящим создателем артуровского романа, давшем лучшие образцы этого жанра, явился поэт второй пол. XII в. Кретьен-де-Труа. Рамка артуровского двора послужила ему лишь декорацией, на фоне которой он развёртывал картины жизни вполне современного ему рыцарского общества.

Другим популярным произведением было кельтское сказание о Тристане и Изольде, известное в большом количестве обработок. По всем известным французским редакциям, а так же их переводам, удалось восстановить фабулу и общий характер древнейшего (не дошедшего до нас) французского романа середины XII в. Его автор довольно точно воспроизвел все подробности кельтской повести, сохранив её трагическую окраску, но заменив изображение кельтских нравов и обычаев чертами французского рыцарского быта. Из этого материала он создал поэтическую повесть о любви, поразившую воображение современников. Образы романа, заключающееся в нём прославление любви, которая «сильнее смерти» и не желает считаться ни с установленной феодальным обществом иерархией, ни с законом католической церкви, объективно отражают кризис рыцарской культуры.



Рыцари Короля Артура за Круглым столом. Миниатюра из рукописи Biblioteque Royale. BPA2# 673.

Роман вызвал множество подражаний в большинстве европейских стран – Германии, Англии, Скандинавии, Испании, Италии и др.

Церковная литература развивается наряду с поэзией примерно до конца XII – нач. XIII вв. Она культивировалась во всех странах параллельно на латинском и на местных живых языках. Видное место в ней занимали жития святых, религиозные легенды, «видения» и т.п. Значительное место в этой литературе отведено церковной драме, выросшей из непосредственного богослужения.

Моральная дидактика была представлена большим числом проповедей, поэм о «страшном суде», призывающих к покаянию, нравоучительных рассказов. То, что можно было назвать «научной дидактикой», целиком было подчинено религиозно-мистическим представлениям.

Городская литература

С развитием производства и торговли в Европе растут города, в которых, начиная приблизительно с XIII–XIV веков формируются цеховая система и политические союзы, объединяющие горожан в хорошо организованные сообщества. Оживленные торговые связи стимулируют интенсивный обмен культурными ценностями, мобильность наиболее активного населения и образование национальных литературных языков. Горожане-бюргеры со временем ощущают себя серьезной социальной силой в борьбе с феодалами.

Традиционной аристократической культуре горожане, большей частью ставшие ремесленниками вчерашние крестьяне, противопоставляют культуру, отвечающую их интересам и вкусам. В литературе постепенно происходит грандиозный переворот: художественное творчество, отчетливо ориентированное на отражение идеальных представлений о жизни, поворачивается к самой действительности; на смену эстетике возвышенного и изящного приходят грубый натурализм, бесцеремонное назидание и глумливая пародия. Ближайшим источником усвоения традиций, накопленного впрок художественного опыта, становится устная народная поэзия. С другой стороны, горожане, не слишком считаясь с образцами для подражания, изобретают новые формы, выдвигают, в частности, собственную жанровую систему. Принципиально новые художественные открытия, которые можно наблюдать в средневековой городской литературе, сводятся к следующему: *публицистичности, сатирической направленности, употреблению бытового языка* вместо «искусственного» и структурной перестройке, в результате которой стих окончательно отделяется от музыки и появляется «голая», почти не отличающаяся от разговорной речи проза.

Жанровая система горожан охватывает все три литературных рода: *эпос, драму и лирику*.

Среди эпических жанров явным лидером являются фаблио (или, позднее, у немцев шванки, у итальянцев фацеции). Их происхождение нередко связывается с демократизацией аристократических ле. Фаблио представляли собой короткие стихотворные или прозаические рассказы о смешных случаях или происшествиях из жизни простого человека, напоминающие современный анекдот. Сжатый энергичный сюжет завершается обыкновенно неожиданной парадоксальной развязкой. На фольклорные корни фаблио указывают его неактуализированная авторская принадлежность и преимущественно крестьянин в качестве главного героя. В одном случае это простак, которому под страхом смерти приказано вылечить царскую дочь, проглотившую кость. Народная смекалка подсказала ему остроумный выход: его скоморошеские ужимки заставили несчастную расхохотаться, и кость вылетела из горла. Когда же, прослышав о его искусстве, новоявленного лекаря стали осаждать толпы больных, он снова придумал чудодейственный рецепт: стал отыскивать среди них самого безнадежного, чтобы его пеплом вылечить остальных... Конечно, выздоровели в одно мгновение все! Сюжет этого фаблио («Крестьянин-лекарь») впоследствие был использован Ж.Б. Мольером в комедии «Лекарь поневоле».

Новую жизнь в городской эпической литературе обрела и басня. Она хорошо подходила для идеологического противостояния сильным мира сего. Путем иносказания горожане могли говорить правду, какой бы горькой и нелицеприятной она ни была. Традиционно в баснях, которые рассказывали горожане, действовали животные, насекомые и прочая живность, за которыми угадывались социально обобщенные человеческие типажи.

Ассоциируясь, группируясь по героям и сюжетным ходам, фаблио, басни, а также связанные с ними генетически сказки о животных образовали так называемый «Роман о Лисе».

Центральный его герой Лис-Ренар (в немецком варианте Рейнеке-Лис) с замечательной пластикой и выразительностью передает двойственную природу горожанина: с одной стороны, существо зависимое, угнетаемое крупными феодалами, на земле которых расположены город и разорительные торговые пути, с другой стороны, сам уже достаточно опасный хищник, готовый поживиться за счет себе подобных и более мелких простолюдинов. Соответственно двоится и авторское отношение к главному герою: с сочувствием изображается его мужественная борьба с волком Изенгримом (вечно голодным и озлобленным рыцарем), медведем Бреном (грузным и неповоротливым крупным феодалом), львом Ноблем (монархом), но с явным осуждением говорится о проказах самого Ренара, когда он обижает зайцев, кур, улиток (беззащитных бедолаг-тружеников).

«Роман о Лисе» насчитывает тридцать так называемых «ветвей», в которых на сюжетной основе циклизовались соответствующие басни, фаблио и

сказочные мотивы. Некоторые из них получили продолжение и профессиональную обработку в «большой» литературе («Рейнеке-Лис» Гете).

Близкими в структурном отношении аналогами «Роману о Лисе» можно считать аллегорический «Роман о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мена, дидактическую поэму «Картина мира» Готье из Меца, а также дидактический трактат немецкого поэта Фрейданка «Разумение» и выдающийся памятник морально-дидактической поэзии Англии «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда.

Общественная жизнь города требовала не только развития промышленности, торговли и политической поляризации, но и удовлетворения духовных потребностей, не только хлеба, но и зрелищ. Лучшим поставщиком и постановщиком их был, конечно, театр. Славные традиции античного театра были забыты. Однако средневековый город нашел в себе силы создать театр заново, опираясь на многовековой опыт драматургии церковного обряда и театрализованных импровизаций народного карнавала.

Церковь всегда была и остается институтом, отлично понимающим, какую уникальную форму пропаганды и агитации религиозных идей являет собой представление. Даже произнесенная по всем правилам риторики проповедь блекнет перед спектаклем, разыгрываемым во время службы в обстановке экстерьера и интерьера храма, божественной музыки и ритуальных одеяний священнослужителей

Театральная жизнь средневекового города на первых порах была прямым продолжением церковного действа. Рядом с городским кафедральным собором строился большой деревянный помост, символизировавший Землю; сооружения над ним, естественно, изображали Небо, под помостом располагалась Преисподняя. Такова была сценографическая площадка для постановки *мистерии* – грандиозной инсценировки библейских сказаний. Они были результатом естественного процесса циклизации и разрастания отдельных сценок, представлявших в лицах наиболее важные эпизоды Священного Писания. Например, в «Игре об Адаме» зрители могли видеть грехопадение Адама и Евы, первое убийство человека человеком и благовещение пророков о пришествии Христа, готового «искупить первородный грех». Некоторые мистерии, охватывая едва ли не все события Ветхого или Нового Заветов, являли собой огромные произведения, насчитывающие до 50 тысяч стихов и игравшиеся на сцене с перерывами до 25 дней!

Спектакли собирали несметное количество зрителей: едва ли не все население города и вдобавок жителей окрестных селений. С волнением следили они за захватывающим зрелищем, в реальность которого свято верили. Своеобразный наивный реализм, сродни натурализму, был данью этой простодушной вере: актер, игравший Христа, иной раз висел «распятым» в течение нескольких часов и даже терял сознание; плохо приходилось его партнеру, исполнителю роли Иуды, если его узнавали после спектакля; в специальной будке, выше всех, на «Небе», должен был обязательно присутствовать «Бог», но видеть его не мог никто; внизу, там, где должны были кипеть в котле грешники, вымазанные сажей ребятишки изображали чертей и разжигали нешуточный адский огонь...

Яркая декоративная пышность мистерии, однако, не содействовала естественному стремлению зрителей увидеть на сцене самих себя.

Переходную ступень от культового театра к бытовому составили *миракли* («чудеса»). В них выводились на сцену не библейские персонажи, а простые частные люди, в основном крестьяне или жители городов. Они были подвержены обычным бытовым коллизиям, которые подстерегают любого человека на каждом шагу. Как правило, однако, на помощь такому попавшему в беду горемыке приходит Провидение, чаще всего в лице Богородицы.

Еще ближе к реальности подошел, может быть, самый популярный жанр средневекового театра – *фарс* (от *фр*. farce, *лат*. farcio – начинять фаршем). Сначала это были вставные эпизоды в мистериях и мираклях сугубо светского содержания; затем они приняли значение самостоятельного драматургического жанра, который можно довольно точно определить как фаблио, представленное в лицах. В драматургии нового времени фарсами называют разновидность комедии бытовой направленности, изобилующую грубыми сценическими эффектами, путаницей, переодеваниями, колотушками и пр.

К комическим жанрам остро сатирического плана принадлежали пьесы-импровизации под названием *сотти* (от *фр*. sotie — буквально «дурачество»). При большом стечении народа происходила церемония выборов «князя (папы) дураков», которому потом воздавались поистине царские почести. По мнению М.М. Бахтина, таким образом осуществлялся один из доминантных принципов народно-карнавальной культуры — опрокидывание общественной пирамиды с ног на голову. Замечательную художественную реконструкцию этого жанра находим в «Соборе Парижской богоматери» Виктора Гюго.

Ещё один специфический жанр средневекового театра – моралите. Все действующие лица, исключая главных, замещают аллегорические фигуры, наряженные в соответствующие костюмы: это или нравственные качества, или состояния человека (Любовь, Ложь, Доброта, Щедрость, Гордость и пр.), или явления общественной жизни (Мир, Война, Благоденствие), или социальные группы и сословия (Дворянство, Купечество, Духовенство). Иногда, чтобы аллегория была совершенно прозрачной, на груди соответствующего персонажа красовалась надпись (скажем: «Я – Глупость»). *Моралите*, как драматургический вариант аллегорической поэмы и отчасти басни,

были действенным и в то же время деликатным средством внушения сильным мира сего тех или иных нравственных и политических идей.

Средневековый театр, таким образом, играл исключительно активную роль в организации культурной жизни города, формируя и воспитывая общественное сознание горожан, прививая им определенные нравственные понятия и эстетические идеалы.

Чуть скромнее, чем эпос и драма, в городской литературе была представлена *лирическая поэзия.* Ее носителями выступали прежде всего так называемые *ваганты* (от латинского слова vagantes – «бродячие»; сами они иронически именовали себя голиардами – в честь библейского великана Голиафа, язычника, пьяницы и буяна; другая версия – от латинского слова gula – т.е. «горлопаны», «любители заложить за воротник»). По сегодняшним представлениям, это были люди без определенного места жительства («бомжи»): клирики, школяры, студенты, вечно голодные бродяги, нечистые на руку, но с возвышенными чистыми помыслами в голове!

С другой стороны, они, несомненно, принадлежали к духовной элите общества, имели полное или, чаще, неполное университетское образование, зарабатывали себе на жизнь сочинением латинских стихов, репетиторством, оформлением юридических документов. Не имея имущественных привязок, они ощущали себя свободными как птицы. Для них не существовало ничего святого, они были на редкость независимы в своих суждениях и поступках, в политических и эстетических пристрастиях. Отсюда – тот поистине революционный прорыв, который они осуществили в лирической поэзии, отказавшись от условных штампов своих титулованных предшественников, смешав высокое с низким, прекрасное с безобразным, трагическое со смешным.

Ваганты сочиняли стихи на латыни (в частности, Gaudeamus – гимн студентов – был изначально сочинен в их среде), в основном на «вульгате» и на всех национальных языках, которые они считали родными.

Трактовка темы любви в этой поэзии коренным образом отличалась от куртуазной. Прекрасной Дамой становится веселая разбитная вакханка, любовное чувство переживается как вечный праздник души и тела.

Ваганты не слишком держались за свое авторство, поэтому многие их произведения, дошедшие до нас, анонимны. Но были среди них и признанные мастера, имена и псевдонимы которых известны: Гюг Орлеанский, он же Примас (почетный титул архиепископа), первая половина XII века; немецкий голиард, по прозвищу Архипиит, середина XII века; французский поэт XIII века Рютбеф и др. От них «эстафетную палочку» приняли великие поэты переходной от средневековья к Ренессансу эпохи: итальянец Данте Алигьери (конец XIII – начало XIV в.), француз Франсуа Вийон (XV в.) и немец Ганс Сакс (XVI в.).

К традициям городской лирики примыкает необычайно бурное развитие народной баллады, получившее особенно широкое распространение в Англии и Шотландии XIV–XVI веков. Бывшие плясовые песни выделились в самобытный лиро-эпический жанр, образцовые произведения которого отличались изысканной метрикой и строфикой.

Наибольшей известностью пользуется цикл английских баллад о народном герое – благородном разбойнике Робин Гуде. Первые посвященные ему произведения возникли не позднее XIV века, а уже в XVI веке они составили балладную поэму «Деяния Робин Гуда» в восьми частях. Защитник бедных, мститель за их обиды и поруганную честь, гроза знатных и богатых лендлордов, он стал символом стихийного бунта в условиях произвола. Не случайно поэтому в более поздние эпохи к его образу действия склонялись романтически настроенные бунтари, вроде Карла Моора из «Разбойников» Шиллера и Владимира Дубровского из одноименной повести Пушкина.

4. Эпоха Возрождения в Европе полностью занимает два столетия: XV и XVI вв. Однако «прелюдия» начинается уже с XIV в. в Италии. В период Возрождения в сфере идеологии, культуры и искусства происходит революционный переворот, возникает светское видение мира, ренессансная культура. Её идейной основой является *гуманизм*, новое мировоззрение, в центре которого находится *Человек*, его достоинство, его творческие силы.

Для этого периода характерен культ человека, признание его творческого гения, ренессансный индивидуализм. Гуманизм занимает место схоластики. Новое мировоззрение было связано с пробуждением интереса к изучению окружающего мира, что повлекло за собой крупнейшие сдвиги в естествознании, гуманитарных науках. Великие географические открытия расширили знания европейцев. Развивается натурфилософия, начинается создание новой картины вселенной.

Возрождение заново открывает сокровища античной культуры. Люди Возрождения брали из античности то, что помогало преодолевать мистико-аскетическое мировоззрение средневековья. Античность служила опорой для утверждения новых идей. Это период расцвета искусства, которое ярко раскрывает гуманистический идеал прекрасного, гармоничного человека. Начинается процесс формирования современных наций, становления национального самосознания, языка и литературы. Литература на родном языке рождает потребность в печатном слове, которой отвечает изобретение в сер. XV века книгопечатания. Знание перестаёт быть монополией церкви и университетов. Появляется интеллигенция, профессионально занимающаяся интеллектуальным трудом.

Родиной европейского Возрождения стала Италия. В литературной деятельности великого предшественника Возрождения Данте, а затем Петрарки и Бок-



Данте Алигьери

каччо народные и учёные элементы переплетаются и взаимно обогащают друг друга.

Писатели итальянского Возрождения "переключают" религиозные сюжеты в земной план, овладевают искусством портрета и психологической характеристики. Литература Ренессанса характеризуется поворотом к реальности, постепенным отходом от средневекового аллегоризма. Она становится более восприимчивой к материальной, чувственной стороне. Основным предметом изображения становится человек во всей его подвижности и изменчивости.

Писатели рисуют в своих произведениях борьбу человеческих страстей и тяготеют к созданию образов героев-индивидуалистов, наделённых сильными характерами, которые укрупняются до титанических масштабов.

Изучение литературы итальянского Возрождения следует начинать с рассмотрения творчества великого предшественника Ренессанса флорентийца *Данте Алигьери*. По характеру своего творчества Данте – поэт переходного времени.

Данте начал свою литературную деятельность как лирический поэт, выступивший продолжателем традиций провансальских трубадуров и их итальянских последователей. Он стал одним из представителей «сладостного нового стиля». В то же время он обнаруживает необычайную глубину и искренность лирических эмоций.

Его раннее произведение – *«Новая жизнь» – первая в истории западноевропейской литературы автобиографическая повесть*, раскрывающая читателю чувства автора. Она состоит из 30 стихотворений, связанных между собой прозаическим рассказом, и повествует о любви Данте к Беатриче.

«Новая жизнь» представляет собой произведение замечательное во многих отношениях. Оно – символическая веха в творчестве самого Данте, в истории итальянской и – шире – европейской литературы. Во-первых, нельзя не обратить внимание на его синкретическую жанровую и структурную форму. Сонеты и канцоны, воспевающие любовь Данте к Беатриче, идут после или в сопровождении подробного авторского комментария: «После того как эта канцона получила некоторое распространение среди людей и потому случилось, что один из друзей моих услыхал ее, – пожелал он меня попросить, чтобы я ему изъяснил, что есть Любовь: видно, слышанные им слова внушили ему более высокое обо мне мнение, нежели я заслужил. Поэтому я, думая, что по окончании того сочинения хорошо было бы сочинить кое-что о Любви, и полагая, что другу следует услужить, решил сказать слова, в которых говорилось бы о Любви».

Помимо поэтических произведений, перу Данте принадлежат философские, филологические и политические трактаты: «Пир», «О народной речи», «О монархии».

Основное произведение, принесшее Данте мировую славу, – «Божественная комедия».

Франческо Петрарка – итальянский писатель, поэт, философ, глава старшего поколения гуманистов. Он принял духовное звание, но до конца жизни оставался «светским» аббатом, который никогда не выполнял священнических обязанностей, сдавая свои приходы в аренду, и интересовался почти исключительно мирскими делами.

Колоссальный авторитет Петрарки был основан прежде всего на его деятельности учёного-гуманиста. Он был создателем гуманистической культуры в Европе, основателем наук, получившей наименование классической филологии. Петрарка преклонялся перед античным миром и стремился перенестись в него в своих произведениях. В отличие от Данте, Петрарка предпочитал писать не по-итальянски, а по-латински.

Своим лучшим произведением Петрарка считал поэму «Африка», созданную в подражание «Энеиде» Вергилия. Целью поэмы было познание своего прошлого. Её особенность в сочетании античной и библейской мифологии, что в свою очередь привело к открытию художественного значения античности.

В течение многих лет он воспевал в стихах под именем Лауры красивую молодую женщину, которую встретил в церкви св. Клары. Стихи, посвящённые ей, составили сборник «*Канцоньере*» (т.е. «Книга песен»). Он разделён на две части: «*При жизни мадонны Лауры*» и «*После смерти мадонны Лауры*». Канцоны, однако, не преобладают в сборнике, уступая место сонетам. Здесь также есть секстины, баллады, мадригалы.



Петрарка. *Инициал из рукописи «О средствах против всякой фортуны»*

В ранних стихах любовь (Amore) – властная сила, берущая себе в союзницы возлюбленную поэта. Поэтические аллегории, олицетворения, мифологические параллели останутся в лирике Петрарки до конца. Но это не мешает говорить ему о своём чувстве без философских абстракций.

Петрарка испытал влияние школы Данте и подобно ему изображает свою возлюбленную образцом добродетели, делает её средоточием всех совершенств. Но его Лаура не теряет реальных очертаний, и сам поэт не свободен от чувственного влечения к ней. Описание красоты Лауры – повод для выражения переживаний поэта, для которого Лаура всегда остаётся суровой повелительницей.

Значение лирики Петрарки заключается в освобождении им итальянской поэзии от мистики, аллегоризма и отвлеченности. Впервые у Петрарки любовная лирика стала служить прославлению реальной земной страсти. Лирика Петрарки артистична, отличается изяществом.

Младшим современником Петрарки был ***Джованни Боккаччо*** (1313–1375). Он называл Данте и Петрарку своими учителями. Боккаччо разрабатывал «низкий», по тогдашним представлениям, жанр новеллы. Мировую славу Боккаччо составляет «Декамерон» (1349–1351), в котором до высокого совершенства доведена форма небольшой прозаической повести – новеллы. Корни жанра – в средневековой литературе, в легендах, сказках, исторических повестях, бытовых анекдотах, восточных мотивах.

«Декамерон» рассказывает об обстановке «пира во время чумы». Семь дам и трое юношей удаляются из зачумлённого города на виллу в окрестностях Флоренции и приятно проводят время. Каждый день (их десять) рассказывается по десять новелл. Рассказчики беспечно проходят мимо ужасов смерти, в чём проявилась жизнерадостность Ренессанса. Это остроумные, образованные люди.

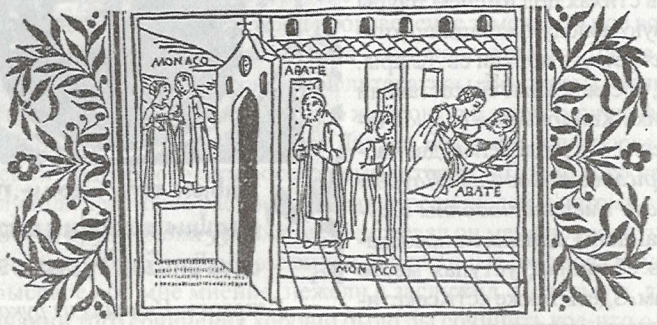


Иллюстрация с гравюры на дереве издания "Декамерон", Венеция, 1498 г.

В новеллах рисуется огромное множество событий, образов, мотивов, ситуаций. Боккаччо выводит целую галерею фигур, взятых из различных слоёв современного общества и наделённых знакомыми всем чертами.

Новеллы Боккаччо могут быть разбиты на несколько групп:

- короткие рассказы, повествующие о каком-нибудь остроумном изречении, коротком и быстром ответе, помогающем герою выйти из затруднительного положения. Эти новеллы напоминают фаблио;
- новеллы о добродетелях и глубоких движениях души;
- новеллы о превратностях судьбы;
- буффонные новеллы;
- новеллы о плутнях попов и монахов.

Новеллы Боккаччо отличаются богатым и красочным языком. Боккаччо создал в них стиль итальянской художественной прозы, которая до него была примитивной и безыскусственной. Он подверг её литературной отделке, ориентируясь на опыт античных авторов.

Возрождение во Франции имело для своего развития в основном те же предпосылки, что и в Италии. Однако в общественно-политических условиях обеих стран были существенные различия. В отличие от Италии, где в северных областях уже в XIII в. происходит политический переворот и возникает ряд совершенно самостоятельных городских республик, во Франции, где буржуазное развитие было сравнительно замедленным, господствующим классом продолжало оставаться дворянство.

Вообще сильное влияние Италии является одной из важнейших особенностей французского Возрождения. Быстрый расцвет гуманистической мысли совпадает с первой половиной царствования Франциска I [1515—1547]. Итальянские походы, начавшиеся при его предшественниках и продолженные им, очень расширили культурные сношения между двумя народами. Сразу же начался усиленный импорт итальянской ренессансной культуры во Францию. Франциск I привлек к себе на службу лучших итальянских художников и скульпторов — Леонардо да Винчи, Андреа дель Сарто, Бенвенуто Челлини. Появляются в большом количестве переводы Данте, Петрарки, Боккаччо и др. Во французский язык проникает большое число итальянских слов из области искусства, техники, военного дела, светских увеселений и т.п.

Для писателей французского Возрождения по сравнению с раннесредневековыми авторами характерно чрезвычайное расширение горизонта, большой охват умственных интересов. Величайшие из них приобретают черты типичного для Ренессанса «универсального человека», ко всему восприимчивого и причастного. Самый яркий пример этого — творчество и деятельность Рабле: врача, натуралиста, археолога, юриста, поэта, филолога и гени-

ального сатирического писателя. Большую разносторонность можно наблюдать также в творчестве Маро, Маргариты Наваррской, Ронсара, д'Обинье и др.

Типическими чертами, общими более или менее для всех писателей века, являются, с одной стороны, стихийный материализм, восприимчивость ко всему вещественному и чувственному, с другой стороны — культ прекрасного, забота об изяществе формы. В соответствии с этим рождаются новые жанры или радикально трансформируются старые. Появляется колоритно и реалистически разработанная новелла (Маргарита Наваррская, Деперье), своеобразная форма сатирического романа (Рабле), новая манера в лирике (Маро, затем особенно Ронсар и «Плеяда»), зачатки светской ренессансной драмы (Жодель), анекдотически-нравоописательный тип мемуаров (Брантом), гражданская обличительная поэзия (д'Обинье), философские «опыты» (Монтень) и т.д.

Как для поэзии, так и для прозы французского Возрождения характерен более широкий и реалистический подход к действительности. Образы более конкретны и индивидуальны. Абстрактность и наивная назидательность постепенно исчезают. Художественная правдивость становится мерилом и средством выражения идейного содержания.

Возрождение в Англии хронологически совпадает с периодом правления династии Тюдоров, от вступления на престол Генриха VII (1485) и до смерти королевы Елизаветы (1603), последней представительницы этой династии. Еще в XV в., несмотря на все политические неурядицы и военные неудачи, экономическое развитие Англии быстро шло вперед. В XVI в., при Тюдорах, Англия пережила полный переворот во всех областях экономической и социальной жизни. Если причины, способствовавшие развитию новой, гуманистической культуры в Англии, были в общем сходными с теми, которые вызвали Возрождение в других странах Западной Европы, то процесс развития этой культуры протекал в Англии в специфических местных условиях, придававших ей особый характер на протяжении всего XVI столетия.

Возрождение в Англии, захватив более чем столетний промежуток времени прошло несколько этапов в своем развитии. *Ранний его период* совпал с Реформацией, хотя и имевшей глубокие народные корни, но свершившейся здесь «сверху», правительственным указом короля Генриха VIII (1534). Это определило важные особенности английского гуманизма. Прежде всего вопросы религии и церковной жизни для всех ранних английских гуманистов играли несравнимо большую роль, чем для гуманистов итальянских, так как первые увлечения античной литературой и миром новых философских идей хронологически совпали в Англии с жизненным интересом к проблемам назревавшей Реформации. Во *второй период* английского Возрождения положение существенно изменяется. Уничтожая экономическое и политическое могущество церкви, королевская власть тем самым подрывала и ее авторитет, и ее сильное до того

времени идейное влияние. Реформация Генриха VIII облегчила последующим поколениям английских гуманистов борьбу за светскую культуру против культуры церковной, за жизнерадостное мировоззрение против средневекового монашеского аскетизма, за освобождение разума от церковной схоластики. Существенное значение имело и то обстоятельство, что в общеевропейском плане Возрождение в Англии было поздним историческим явлением. Благодаря этому английские гуманисты могли воспользоваться идейным наследием гуманистов других стран.

Наибольший расцвет идей Возрождения приходится в Англии на период царствования королевы Елизаветы [1558—1603], который был вместе с тем порой замечательного подъема колониального и торгового могущества страны. Англия жадно вбирает в себя все богатства европейской гуманистической культуры.

Континентальные влияния идут в Англию с разных сторон, невиданное дотоле развитие получает переводная литература, наряду с античными классиками в Англии переводятся многочисленные произведения итальянских, французских и испанских писателей, широко развертывается научно-философское движение, завершающееся появлением в конце века материалистической философской системы Френсиса Бэкона. Необычайно широкое развитие получает художественная литература. Идя по пути, проложенному первыми подражателями итальянских лириков Уайетом и Серреем, расцветает блестящая плеяда лирических поэтов; другие поэты создают эпические поэмы, близкие по своему характеру к поэмам Ариосто и Тассо. Быстро развивается английский роман: рыцарский, пастушеский, авантюрный и реально-бытовой; возникает богатейшая драматургия с Шекспиром во главе.

Источники драматургии Шекспира разнообразны, причем, однако, все заимствованное он своеобразно осваивал. Очень многое он воспринял от античности. Его ранняя «Комедия ошибок» — подражание «Менехмам» Плавта. В «Тите Андронике» и «Ричарде III» очень заметно влияние Сенеки. «Римские» трагедии Шекспира восходят не только сюжетно, но отчасти и идейно к Плутарху, который в эпоху Возрождения был учителем свободолюбия и гражданских чувств. В произведениях Шекспира постоянно встречаются чувственно-жизнерадостные и выразительные образы античной мифологии.

Другим источником послужило для Шекспира искусство итальянского Возрождения. Сюжеты «Отелло», «Венецианского купца» и еще нескольких комедий заимствованы им у итальянских новеллистов. В «Укрощении строптивой» и некоторых других комедиях можно обнаружить влияние итальянской комедии дель арте. Мы нередко встречаем итальянскую костюмерию, собственные имена и разного рода мотивы в пьесах Шекспира, происходящих из совсем других источников. Если у античности Шекспир учился ясности образов, худо-

жественной логике, отчётливости речи, то итальянские ренессансные влияния способствовали усилению в его творчестве эстетических и живописных черт, его восприятию жизни как вихря красок и форм.



У. Шекспир

Но, наряду с этими влияниями, Шекспир продолжает традиции народной английской драматургии. Сюда относится, например, систематически применяемое им смешение трагического и комического, которое воспрещалось представителями ученого классицистического направления в драматургии Ренессанса. Точно так же, кроме редчайших случаев, когда специфика пьесы обусловливала это (например, в «Буре»), он не соблюдает единства времени и места. Не признавая никаких педантических правил, Шкспир давал полную волю своей фантазии и применял открытую форму построения пьес, при которой действие развивается скорее по законам психологическим, чем логическим, допуская вторжение неожиданных эпизодов и дополнительных штрихов, не являющихся строго обязательными. У Шекспира мы наблюдаем пестрое смешение лиц и событий, необычайно быстрые темпы действия, стремительную переброску его из одного места в другое. Эта живость, красочность, непринужденность стиля, обилие движения и ярких эффектов очень характерны для народной драмы.

Шекспир не только правдиво изображает действительность, но и умеет глубоко проникнуть в нее, подметить и раскрыть то, что в ней есть самого существенного. Взгляды самого Шекспира на сущность искусства выражены в беседе Гамлета с актерами («Гамлет», акт III, сцена 2), где Гамлет осуждает всякую аффектацию, гиперболизм, эффект ради эффекта, требуя соблюдения меры и пропорций, естественности, соответствия действительности.

Реализм Шекспира проявляется в том, что он изображает явления в их движении и взаимной обусловленности, подмечая все оттенки и переходы чувств. Это дает ему возможность рисовать цельных людей во всей их сложности и, вместе с тем в их развитии. В этом отношении глубоко реалистично и построение характеров у Шекспира. Подчеркивая в своих персонажах черты типические, имеющие общее и принципиальное значение, он в то же время их индивидуализирует, наделяя разнообразными, добавочными черточками, которые делают их подлинно живыми. Эту разносторонность и жизненность шекспировских характеров отметил Пушкин: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но

существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные характеры». Герои Шекспира меняются и вырастают в борьбе.

Реализм Шекспира обнаруживается также в точности анализа душевных переживаний его персонажей и мотивировке их действий и побуждений. Наконец, реализм Шекспира проявляется в его языке. Исключительное богатство языка Шекспира заключается не только в выражениях, оборотах речи, но и в обилии смысловых оттенков различных слов или речений. Можно различить у Шекспира несколько стилей. Разные персонажи говорят у него неодинаковым языком, в зависимости от их общественного положения. Сцены лирические, трогательные, комические, трагические и т. п. также написаны у него разными стилями. Но и независимо от всего этого стиль Шекспира с течением времени изменялся, постепенно освобождаясь от поэтических прикрас и всё более приближаясь к живым интонациям разговорной речи. Очень сильна в языке Шекспира народная стихия, выражающаяся в обилии народных оборотов речи, пословиц, поговорок, отрывков из народных песен и т. п. Стиль Шекспира, взятый в целом, глубоко правдив и реалистичен. Шекспир избегает схематичных, расплывчатых выражений, выбирая слова конкретные и точные, передающие сущность каждого чувства или впечатления, вплоть до малейших его оттенков.

Художественные тексты

Средние века

Беовульф
Песнь о Нибелунгах
Песнь о Роланде
Песнь о Сиде
Тристан и Изольда
Лирика трубадуров, миннезингеров, вагантов.

Возрождение

Данте «Божественная комедия», «Сонеты»
Петрарка «Сонеты»
Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»
Вийон «Баллады»
Шекспир «Сонеты», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Укрощение строптивой», «Ричард III».
Бокаччо «Декамерон».

Литература

1. *Артамонов С.* Сорок веков мировой литературы. Т. 2. – М., 1997.
2. *Аникин Г., Михальская Н.* История английской литературы. – М., 1975.
3. *Алексеев М., Жирмунский В. и др.* История зарубежной литературы. – М., 1987.
4. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
5. *Бедье Ж.* Роман о Тристане и Изольде. – М., 1955.
6. *Волобуев О., Секиринский С.* Художественно-историческая хрестоматия. Средние века. – М., 1977.– 2-е изд.
7. *Голенищев-Кутузов И.* Романская литература. – М., 1971.
8. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. – М., 1984.
9. *Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М., 1989.
10. *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990.

11. *Жирмунский В.* Народный героический эпос. – Л., 1962.
12. Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия / сост. Б. Пуришев. – М., 1975.
13. Зарубежная литература: Хрестоматия /Под ред. Мощанской О.Л. – Н.Новгород., 1997.
14. Западноевропейская средневековая словесность/Под ред. Л. Андреева. – М., 1985.
15. История французской литературы. – М., 1965.
16. *Михайлов А.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М., 1975.
17. Поэзия трубадуров – М., 1979.
18. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – М., 1974.
19. Средневековый роман и повесть. – М., 1974.
20. *Сидорова Н.* Очерк по истории городской литературы во Франции. – М., 1953.
21. *Светланов Ю.* Скандинавские сказания о богах и героях. – М., 1959.
22. *Хойслер А.* Героический германский эпос и сказания о Нибелунгах. – М., 1960.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО РАЗДЕЛУ

«Литература средних веков и Возрождения»

ЗАНЯТИЕ № 1

Эпос Западной Европы

ПЛАН

1. Народно-героический эпос Средних веков, его черты: монументальная идеализация, эпическая универсальность, эпический герой. Этапы развития эпоса.
2. Эпос раннего средневековья – «Беовульф». Специфика композиции. Соотношение языческого и христианского элементов.
3. Эпос зрелого средневековья:

а) «Песнь о Нибелунгах» как синтез двух эстетических систем: легендарной и сказочной. Национально-исторический характер памятника. Изображение идеального героя.

б) «Песнь о Роланде». Исторические параллели. Сюжетные и художественные особенности. История бытования и издания памятника. Связь с устным народным творчеством.

в) «Песнь о Сиде». Реконкиста и её влияние на тематику и проблематику произведения. Прославление героизма и любви к родной земле.

Конспект

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1984.

Литература

1. Песнь о Роланде /вольное стихотворное переложение С. Боброва. – М., 1958.
2. Песнь о Сиде. – Л., 1959.
3. Песнь о Нибелунгах. – Л., 1972.
4. *Руа Ж.Ж.* История рыцарства. – М., 1996.
5. *Карсавин Л.П.* Культура средних веков. – К., 1995.
6. *Виолле-ле-Дюк Э.Э.* Жизнь и развлечения в средние века. – СПб., 1997.

7. *Бессмертный Ю.А.* Жизнь и смерть в средние века. – М., 1991.
8. История средних веков. – М., 1990. – Т. 1.

ЗАНЯТИЕ № 2

Данте Алигьери и его «Божественная комедия»

ПЛАН

1. Архитектоника «Ада».
2. Новые идеи. Тема любви. Поала и Франческо. Образы Фариано и Уголино.
3. Значение образов Вергилия и Беатриче.
4. Мотивы, образы Данта у Достоевского, Блока, Гумилёва и др.

Литература

1. *Абрамсон М.* От Данте к Альберти. – М., 1979.
2. *Голенищев-Кутузов И.* Творчество Данте и мировая культура. – М., 1971.
3. Зарубежная литература/ Под ред. Тураева С. – М., 1984.
4. *Самарин Р.* Зарубежная литература. – М., 1987.

ЗАНЯТИЕ № 3

Специфика романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»

ПЛАН

1. История создания романа, трансформация замысла.
2. Композиция романа. Особенности юмора Рабле.
3. Образная система. Аллегоризм, символизм и гротеск в романе.

Конспект

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Литература

1. *Артамонов С.Д.* Франсуа Рабле. – М., 1964.
2. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965.

ЗАНЯТИЕ № 4

Трагедии В. Шекспира

ПЛАН

1. «Гамлет»: философские проблемы трагедии. Система образов. Тема театра.

2. «Отелло»: Отелло и Яго. «Король Лир» – представление о человеке.

3. Тема маски в трагедиях Шекспира. Фантастические мотивы в творчестве В. Шекспира.

Литература

1. *Аникст А. А.* Шекспир. Ремесло драматурга. – М., 1974.
2. *Аникст А. А.* Творчество Шекспира. – М., 1963.
3. *Барг М. А.* Шекспир и история. – М., 1979.
4. *Комарова В. П.* Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л., 1977.
5. *Пинский Л. Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. – М., 1971.
6. *Самарин Р.М.* Реализм Шекспир. – М., 1964.
7. *Урнов М.В., Урнов Д.М.* Шекспир. Движение во времени. – М., 1968.
8. *Шведов Ю.Ф.* Эволюция шекспировской трагедии. – М., 1975.

Методические рекомендации к практическим занятиям по разделу «Литература средних веков и Возрождения»

Занятие № 1.

Самое значительное и ценное наследие средневековой литературы составляет эпос – поэмы о героях-воинах, созданные народом и выражавшие его идеалы. Эпос возник в форме сказаний, которые долгое время бытовали в устной традиции. Герой средневекового эпоса – воин, защитник своей страны и народа. В эпоху непрестанных войн –это важнейшая фигура общественной жизни. В эпосе идеальные качества воина – сила, храбрость, доблесть и верность вассала своему сюзерену – изображаются в их высоких проявлениях, идеализируются, героизируются. Сюжеты многих произведений сложились на основе подлинных исторических событий, и речь в них идёт об исторических лицах, но наслоения художественного вымысла обычно затушёвывают, а порой и совсем видоизменяют реальные факты.

«Песнь о Роланде» – древнейший памятник французского героического эпоса, дошедший до нас в относительно законченном виде. Известны 9 списков, из которых наиболее полный записан видимо в 1170 г. /Оксфордский список/. Событие, которое легло в основу сюжета, произошло в 778 г., и рисует знаменитую Ронсельвальдскую битву, как героическую борьбу маленького войска франков против несметного вражеского войска. Граф Роланд – главный герой песни – стал любимым народным героем. В героике песни звучит патриотическая идея – первое выражение патриотизма в зарождающейся французской литературе. Образ правящего монарха – императора Карла – воплощает объединяющее государственное начало, несмотря на то, что в действительности созданная им империя отнюдь не представляла собой национального французского государства. В «Песне о Роланде» отразилась и религиозная христианская идеология: поход Карла представлен как война за веру христианскую, однако церковная тематика не имеет преобладающей роли. Величавый эпический стиль поэмы в то же время отличается суровой простотой. Повествование развёртывается вокруг одного события. Личная тема отсутствует. Использование художественных средств (гиперболизация, параллелизм, повторы, олицетворения и т.п.) в поэме делает повествование более взволнованным и патетическим и служит раскрытию идеи произведения. Композиция отличается чёткостью, построена на основе приёма параллелизма. Очень значительно количество заимствований из Библии.

Сюжеты немецкого эпоса восходят по своему происхождению к племенным эпическим песням эпохи «великого переселения народов». Литературная

обработка старых эпических песен в героические поэмы происходит исключительно на юго-востоке Германии, где ещё не сложилась в полной мере рыцарская культура.

«Песнь о Нибелунгах» (ок. 1200 г.) представляет собой поэму, состоящую из 39 песен («авантюр»). Это произведение – трансформация старинного эпического сказания под влиянием рыцарской литературы конца XII века. Поэма развёртывает идеальную картину военной и мирной жизни феодального общества в эпоху расцвета рыцарской культуры. Повествование богато описательными подробностями, разговорными сценами и картинами душевных переживаний героев. Несмотря на феодально-христианскую обработку, сюжет поэмы содержит пережитки более ранних ступеней развития сказания, отнесённых в поэме на задний план, которые основаны на древней богатырской сказке и связаны и мифологическими представлениями германского язычества. Исследования показали, что в основе «Песни...» лежат две краткие эпические песни, соответствующие двум основным частям поэмы: песня о Зигфриде и песня о гибели бургундов. Развёртывание краткой эпической песни в поэму происходило, видимо, путём дальнейшего развёртывания сюжета песни и обогащения его новыми действующими лицами, эпизодами, описаниями.

Патриотический пафос звучит и в **испанском эпосе**, содержание которого связано главным образом с ***реконкистой*** – борьбой испанского народа за освобождение своей страны от захвативших её арабов. Так памятник XII века – поэма «Песнь о Сиде» – воспевает подвиг героя этой войны Руя Диаса, которого арабы прозвали Сидом (т.е. господином). «Песня о Сиде» возникла в годы, когда рассказы участников и очевидцев походов Сида, так же как и песни дружинников, были ещё памятны. Уже этим объясняется чрезвычайная близость поэмы к её исторической основе. Этой историчности соответствует и тон повествования, обычный для испанских поэм. Описания характеристики свободны от всякой приподнятости. Почти нет поэтических сравнений, метафор. Совершенно отсутствует христианская фантастика, отсутствует исключительность рыцарских чувств. Заметную роль играет семейная тематика, семейные, родственные чувства в поэме с их задушевной интимностью, выступают на первый план. С подобным изображением событий в тесной связи находится и ярко выраженная аристократическая тенденция поэмы. В ней резко обличаются представители наиболее спесивой и консервативной испанской знати. Несмотря на отход поэмы от исторической действительности, в ней отражены глубокие чувства, воодушевлявшие испанский народ в период Реконкисты.

Из-за относительно ранней христианизации западных германцев древненемецкая литература имеет в основном клерикальный характер.

Единственным образцом **древнегерманского эпоса** большого масштаба была англосаксонская поэма «Песнь о Беовульфе». Это произведение, в основе которого, очевидно, лежат древние эпические песни, дошло до нас в более или менее полном виде в рукописи, написанной в нач. X века. Поэма разделена на две части, связанные образом главного героя – Беовульфа. Поэма отличается сложным составом. В том виде, в котором она дошла до нас, это, несомненно, памятник позднего происхождения. Однако, можно предположить, что в её основе более древние сказания, восходящие к народно-песенному преданию. Центральные эпизоды первой части поэмы имеют ряд параллелей в народных сказках и в исландских сагах. Как и все произведения англосаксонской поэзии, она написана древнегерманским аллитерационным стихом, отличается обилием и изощрённостью книжно-поэтических приёмов.

Занятие № 2.

Данте получил прекрасное образование в богословском духе, был хорошо знаком с античной литературой, особенно с творчеством Вергилия, который стал его любимым писателем.

«Божественная комедия» – итог всей жизни поэта – даёт широчайшую картину представлений Данте о мире и пламенную проповедь дорогих ему идей. Поэма не только является итогом развития идейно-политической и художественной мысли Данте, но и даёт грандиозный философско-художественный синтез всей средневековой культуры, перекидывая от неё мост к культуре Возрождения.

Поэма была задумана в средневековом жанре *видений*, т. е. рассказа о путешествии по загробному миру, но она имеет и античные источники. Комедия отличается чёткой продуманной композицией: в ней три части – «Ад», «Чистилище» и «Рай». Данте озаглавил её «Комедией» – так называли в то время любое произведение с радостным финалом. Слово «Божественная» добавили позднее её почитатели.

Загробный мир Данте изображает согласно представлениям



Боттичелли. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Ок. 1500 г.

схоластической науки, но тем не менее всё этот фантастическое, религиозно-богословское построение с его системой символов отражает реальную жизнь, в нём получили отражение важные вопросы современного поэту времени и острые противоречия рубежа времён (эпох: феодальной и буржуазной).

Безусловно, главное действующее лицо поэмы – сам ее автор, совмещающий в себе характерные черты лирического героя, повествователя и объекта повествования. Данте не склонен хитрить с читателем, не рисуется, не прихорашивается перед тем, как выйти на подмостки, и тем самым добивается потрясающего эффекта своего реального присутствия в художественном мире произведения, обретая таким образом не метафорическое, а вполне ощутимое бессмертие. Его общение с Вергилием становится завораживающим аналогом нашего общения с ним, живым человеком, сыном своего времени, сумевшим запросто перешагнуть его пределы, как перешагнул он предел между этим и тем светом, сделавшись современником немысли-мого числа людей.

Именно образ Данте, во всех трех его ипостасях, является связующим центром, фокусирующим в единое целое исключительно разнообразные элементы художественной системы «Божественной комедии». Данте не только и даже не столько описывает то, что предстает его взору, но чутко реагирует на каждый объект, осмысливает, переживает его, приглашая чуткого читателя к сочувствию и сопереживанию. Ненавязчиво, но властно он внушает нам свою точку зрения на увиденное в Аду, Чистилище и Рае, корректируя – объективности ради – ее авторитетом Вергилия, символизирующего абсолютную земную мудрость, и Беатриче, символизирующей мудрость небесную. Наконец, Данте изображает себя как бы со стороны, причем делает это виртуозно, добиваясь высокой степени пластической и психологической достоверности.

Для поэтического идиостиля Данте характерен феноменальный лаконизм: и в обрисовке характеров одним-двумя штрихами, через детали, и в построении образа, будь то пейзаж, экстерьер или интерьер, либо, наконец, емкое концентрированное сравнение, и, что особенно необычно для художника, еще не вполне порвавшего со средневековыми нормами, – в организации диалога.

Исследователи давно обратили внимание на продуманную колористическую палитру поэмы: в первой части преобладают, понятно, тревожно-инфернальные красно-черные тона, во второй – нежно-пастельные, зеленоватые, серебристо-пепельные и золотистые оттенки, в третьей – мажорные потоки лучезарного света.

Приблизительно то же соотношение можно проследить и в стилистических доминантах «Ада», «Чистилища» и «Рая», хотя в целом язык поэмы

контрастно противостоит языку, выработанному поэтом в юные годы: насколько «Новая жизнь» приближается к «новому сладостному стилю», настолько «Божественная комедия», особенно в I части, от него удаляется.

Морфология царства мертвых основывается у Данте на христианской мифологии. Гигантская адская воронка – результат падения низверженного Люцифера-Денницы, застрявшего в центре земли и вытеснившего своими ногами – с другой ее стороны – гору Чистилища. Рай располагается на девяти планетах.

В «Комедии» появились новые темы: тема гуманизма – интерес и любовь к человеку, борьбы за его счастье, свободу и всестороннее развитие. Проникновенно звучит и тема любви Паоло и Франчески да Римини: Данте выражает новое отношение к любви. Одновременно сквозь фантастику религиозного жанра в произведении пробиваются и зачатки реализма. Поэт рисует живые человеческие характеры, отражающие нравы эпохи, изменения, происходящие в общественной жизни страны.

Занятие № 3.

Крупнейшим представителем французского гуманизма и одним из величайших французских писателей всех времен является *Франсуа Рабле* (1494—1553).

Главным произведением Рабле, принесшим ему мировую славу, является роман *«Гаргантюа и Пантагрюэль»,* в котором под покровом шуточного повествования о всяких небылицах он дал необычайно острую и глубокую критику учреждений и обычаев средневековья, противопоставив им систему новой, гуманистической культуры.

Толчком к созданию романа Рабле послужил выход в свет в 1532 г. в Лионе анонимной народной книги «Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа». Успех книги, в которой остроумно пародировались средневековые рыцарские романы (в ней изображались всякого рода причудливые приключения с участием короля Артура, «гогов и магогов» и т. п.), навел Рабле на мысль использовать эту форму для передачи более глубокого содержания; в том же 1532 г. он выпустил в качестве ее продолжения книгу «Страшные и ужасающие деяния и подвиги преславного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого великана Гаргантюа».

Ободренный успехом своего замысла, Рабле в 1534 г. выпустил под тем же псевдонимом начало истории, долженствовавшее заменить собой народную книгу, под заглавием «Повесть о преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля», которое составило первую книгу всего романа. Из своего источника Рабле заимствовал лишь очень немногие мотивы (исполинские размеры Гаргантюа и его родителей, поездку его на гигантской кобыле, похи-

щение колоколов собора Нотр-Дам), все же остальное — плод его собственного творчества. Фантастика уступила место гротескным и нередко гиперболическим, но, по существу, реальным образам, и шуточная форма изложения прикрыла очень глубокие мысли. Здесь сосредоточены важнейшие моменты романа Рабле. История воспитания Гаргантюа вскрывает различия между старым схоластическим и новым гуманистическим методами в педагогике. Речь магистра Ианотуса де Брагмардо, упрашивающего Гаргантюа вернуть похищенные им колокола,— великолепная пародия на пустозвонную риторику сорбоннистов. Далее следует описание вторжения и завоевательных планов Пикрохола — блестящая сатира на феодальные войны и на королей феодального типа. На фоне войны появляется фигура «монаха-мирянина», брата Жана,— олицетворение физического и нравственного здоровья, грубоватой жизнерадостности, освободившейся от средневековых пут человеческой природы. Заканчивается книга описанием основанного по плану брата Жана Телемского аббатства, этого средоточия разумных, культурных наслаждений и абсолютной свободы личности.



Рабле Ф. 1535 г.

«Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля» вышла в свет после большого перерыва, в 1546 г., с обозначением подлинного имени автора. Она существенно отличается от двух предыдущих книг. К этому времени политика Франциска I резко изменилась. Участились казни кальвинистов и свободомыслящих; свирепствовала цензура. Сатира Рабле в «Третьей книге» стала по необходимости более сдержанной и прикрытой. Уже в переиздании 1542 г. двух первых книг он смягчил выпады против сорбоннистов и упразднил места, выражавшие сочувствие кальвинизму, тем не менее издание было запрещено богословским факультетом Парижа, точно так же как в 1547 г. им были осуждены переизданные вместе в 1546 г. три книги романа.

«Третья книга» открывается картиной мирной и гуманной колонизации покоренной Пантагрюэлем страны дипсодов (т. е. «жаждущих») — картиной, явно задуманной как антитеза хищнической колониальной политике эпохи. За этим следует эпизод мотовства Панурга, истратившего «меньше чем в две недели доход от своих владений на три года вперед». Но дальше всякие происшествия прекращаются, и книга заполняется беседами и рассуждениями, в которых Рабле проявляет свою ученость в области ботаники, медицины, юриспруденции и т. п. Поводом к этому служит то, что Панург никак не может решить, жениться ему или нет (так как он ужасно боится «рогов»), и у всех спрашивает совета. Отсюда — целая серия гротескных персонажей, к которым он обращается: «философы» разных толков, не способные вымолвить разумного слова, судья Бридуа, решающий все тяжбы бросанием игральных костей, и т. п. В этой книге излагается философия «пантагрюэлизма», который для Рабле — во многом разочаровавшегося и сделавшегося теперь более умеренным — равнозначен внутреннему спокойствию и некоторому равнодушию ко всему происходящему вокруг него.

Первая краткая редакция «Четвертой книги героических деяний и речей Пантагрюэля», вышедшая в 1548 г. (снова под именем Рабле), также носит по указанным причинам сдержанный в идейном отношении характер. В ней Рабле возвращается к буффонному стилю повествования второй книги, как бы стремясь выдать ее за невинную юмористику. Но четыре года спустя, почувствовав себя в безопасности под покровительством кардинала дю Белле, Рабле выпустил в Париже расширенное издание этой книги, где дал волю своему негодованию против новой королевской политики, поощрявшей религиозный фанатизм, и придал своей сатире исключительно резкий характер.

Фабульная канва книги — рассказ о плавании Панурга и его спутников (в том числе самого Пантагрюэля) к помещаемому Рабле в Китае оракулу Божественной бутылки, который должен разрешить мучащие Панурга сомнения. Все это путешествие представляет собой смесь точных географических данных (отражающих всеобщий интерес к дальним плаваниям в эпоху колониальной экспансии) с причудливой фантастикой, имеющей обычно аллегорико-символический смысл. Путники посещают поочередно остров Прокурации, населенный кляузниками и сутягами, остров Каремпренан («соблюдающих католический пост») и соседний, населенный врагами их, Колбасами; острова Папефигов («показывающих папе фигу», т. е. кальвинистов) и Папиманов («приверженцев папы»); остров, где царит мессер Гастер (господин Желудок), «первый в мире магистр искусств», которому приносят обильные жертвы съестными припасами, и т. п.

Через девять лет после смерти Рабле под его именем была издана книга, озаглавленная «Звонкий остров», а еще через два года (1564) под его же именем — полная «Пятая книга», началом которой является «Звонкий остров». По всей вероятности, это черновой набросок Рабле, обработанный и приготовленный к печати кем-нибудь из его учеников или друзей.

Плавание Панурга в этой книге заканчивается. Из множества новых диковин, которые видят путники, наиболее интересны: звучащий остров, где содержатся в клетках разные породы птиц с пестрым оперением, объедающие весь мир,— клирцы, инокцы, епископы, аббатцы и т. п. (католическая

церковь); далее остров Пушистых котов с их эрцгерцогом Цапцарапом (судейские) — они «питаются маленькими детьми», и «когти у них такие крепкие, длинные и острые, что никто, будучи схвачен ими, уже не вырвется»; затем царство Квинтэссенции (схоластики), которое кормится только «абстракциями, категориями, мечтаниями, шарадами» и лечит больных песнями. Наконец, путники прибывают к оракулу Божественной бутылки, которая в качестве ответа Панургу изрекает «тринк», т. е. «пей», что может быть истолковано по-разному: натуры более низменные, вроде Панурга, понимают это лишь как призыв к выпивке, но из аллегорического комментария жрицы святилища вытекает, что это — приглашение испить из «родника мудрости».

Источники идей, сюжетного замысла и стиля романа-эпопеи Рабле разнообразны. Помимо народной книги о великане Гаргантюа, ему послужила образцом богатая гротескно-сатирическая поэзия, развившаяся незадолго перед тем в Италии.

Однако главным источником для книги Рабле явились народное творчество, живая фольклорная традиция, пропитывающая весь его роман, а также те произведения французской средневековой литературы предшествующих двух-трех веков, в которых народное начало проявилось с наибольшей силой. Рабле почерпнул немало мотивов и сатирических черт своего романа из фаблио, второй части «Романа о Розе», из Вийона, которого он хорошо знал, но еще больше — из обрядово-песенной образности, из народных анекдотов, пословиц и прибауток своего времени.

Роман наполнен цитатами из античных авторов, намеками, параллелями, примерами, почерпнутыми из античности. Все это образует существенный слой романа. Из античности в значительной степени ведет начало пронизывающий его идеал гармонического равновесия душевных и физических сил, внутренне свободное. Жизнерадостное, материальное отношение к жизни, народный по тону, очень смелый и вместе с тем тонкий юмор, похожий на аристофановский. К народно-средневековому началу восходят также многие черты художественной техники Рабле. Композиция «Гаргантюа и Пантагрюэля», сводящаяся к свободному чередованию эпизодов и образов, близка композиции «Романа о Лисе», «Романа о Розе» или «Большого завещания» Вийона. Народно-средневековый характер имеет стихия гротеска, наполняющая роман. Однако эти моменты получают у Рабле новый смысл и новое назначение. Хаотическая форма его повествования отражает как бы выход человека Ренессанса на исследование действительности, предстающей перед ним во множестве аспектов, раскрывающейся с самых различных сторон в зависимости от случайных, не подлежащих учету обстоятельств. Характерна в этом отношении тема III—V книг — консультации Панурга с целым рядом советчиков по тревожащему его вопросу и затем плавание по неведомым морям

и островам. Здесь сказывается типичное для Ренессанса ощущение безграничности мира и таящихся в нем сил и возможностей.

Язык Рабле — причудливый, полный синонимических повторов, нагромождений, идиом, народных пословиц и речений — также имеет своей задачей передать все богатство оттенков, свойственное ренессансному материально-чувственному восприятию мира, освобожденному от всех пут и ограничений средневекового мировоззрения. Однако наряду с этим бурным потоком тонов и красок можно наблюдать в стиле Рабле огромную языковую культуру, использование всех грамматических средств, включение большого запаса научных и технических терминов, латинских или греческих слов и выражений. Замечательна та свобода, с которой Рабле сочетает, в отношении как идейного содержания, так и языка, народные элементы и культурное наследие античности. Гротескно-комическая струя в романе Рабле выполняет несколько функций. С одной стороны, она служит целям «заманивания» читателя, должна его заинтересовать и облегчить ему восприятие сложных глубоких мыслей, положенных в основу романа. С другой стороны, она же маскирует эти мысли, смягчая их выражение, служит для книги щитом против нападок цензуры. В средние века обличье шутовства делало возможными очень смелые высказывания и профессиональным шутам разрешалось говорить, паясничая, то, что считалось недопустимым в устах кого-либо другого. На это назначение своей забавной манеры повествования Рабле указывает сам в предисловии, где он сравнивает свой роман с античными ларчиками, украшенными всякими «веселыми и потешными изображениями», а внутри таящими «тонкие снадобья», и предлагает «после тщательного чтения и зрелого размышления разломать кость и высосать оттуда мозговую субстанцию».

Мысли Рабле бывают иногда сильно завуалированы, и далеко не все его намеки расшифрованы современной критикой. Несомненно, однако, и то, что не все шутки Рабле имеют скрытый смысл. Многие из них являются просто выражением ренессансной жизнерадостности, которая переполняет роман, особенно в двух его первых книгах. Такая двойственная функция смеха у Рабле иллюстрируется тем, как он обыгрывает постоянно встречающийся у него мотив вина. С одной стороны, вино в прямом, материальном смысле для него — источник веселья, радости жизни. С другой стороны, в переносном смысле, оно — источник мудрости, знания, и «пить» — значит черпать из этого источника.

Частный случай гротеска Рабле — исполинские размеры Гаргантюа и всего его рода в первых двух книгах (начиная с третьей Пантагрюэль приобретает обычное человеческое обличье). Черту эту Рабле перенял из народной книги. И опять-таки она получила у него новое и притом сложное осмысление. Прежде всего это гиперболизированное выражение природных, стихийных влечений человеческой натуры, освобожденных от гнета средневековых аскетических норм, напоминающее тот разгул плоти, который несколько позже появится на

картинах фламандских мастеров. Но в то же время здесь проступает замысел показать постепенное приобщение к культуре первобытных существ, не отравленных никакими предрассудками,— этих природных сил в человеческом образе, какими являются великаны Рабле.

Рабле начинает с мажорных тонов. Он прославляет наступивший расцвет наук и просвещения.

Время, когда он воспитывался, пишет Гаргантюа своему сыну, «тогда было не такое благоприятное для процветания наук, как ныне... То было темное время, когда еще чувствовалось пагубное и зловредное влияние готов, истреблявших всю изящную словесность. Однако по милости божией, с наук на моих глазах сняли запрет, они окружены почетом...» (кн. II, гл. VIII). Этот новый, гуманистический идеал Рабле утопически изобразил в картине Телемского аббатства – этого идиллического содружества интеллигентов, которые работают лишь над усовершенствованием нравственной природы человека и свободны от труда в унижающих человека условиях.

Рабле зло осмеивает средневековый суд, феодальные войны, старую систему воспитания, всякую схоластику, богословскую метафизику и религиозный фанатизм. Его педагогические идеи, близкие к воззрениям Леонардо Бруни, Гийома Бюде, Эразма Роттердамского, ярче всего выражены в картине воспитания Гаргантюа, у которого было два учителя. Первый, педант Тубал Олоферн, знал лишь один метод обучения — зубрежку. Гаргантюа за 5 лет и 3 месяца выучил азбуку так хорошо, что «мог говорить ее наизусть в обратном порядке». Таким же способом им усваивались и другие книги. Но отец его, заметив, что из таких занятий мальчик «не извлекает для себя никакой пользы и, что хуже всего, только глупеет», пригласил к нему другого учителя, по имени Понократ (имя, составленное из греческих слов и означающее «власть труда»). Этот последний позаботился о том, чтобы мальчик не столько заучивал, сколько осмысленно усваивал знания, чтобы ученье было для него не обузой, а интересным и приятным умственным развлечением, чтобы знания были тесно связаны с практической жизнью. Во время утренних и вечерних прогулок Понократ объяснял мальчику устройство неба, восход солнца, показывал ему звезды. За обедом он сообщал ему сведения о тех злаках и животных, которые употребляются в пищу. Арифметике он обучал его и во время карточной игры. Чередуя занятие с отдыхом, Понократ знакомил Гаргантюа с ремеслами, обучал его игре на разных инструментах, уделяя должное внимание физическим упражнениям — верховой езде, плаванию, фехтованию. Воспитанный таким образом, Гаргантюа становится добрым и разумным правителем.

Пустословие и шарлатанство схоластиков осмеиваются у Рабле во всех формах и аспектах — в смехотворной речи магистра Ианотуса де Брагмардо, умоляющего Гаргантюа вернуть похищенные им колокола, в описании философского диспута, который вел Панург с приезжим англичанином, объясняясь исключительно жестами, в изображении царства Квинтэссенции и т. п.

Если в своей педагогической системе Рабле выдвигает принцип равномерного гармонического развития душевных и физических свойств человека, то все же именно последние он считает первичными. Земля, плоть, материя для него — основы всего сущего. Мотивы всех поступков, все человеческие движения изображаются им прежде всего как физиологические рефлексы. Это восстание (в элементарных его проявлениях еще грубое, «непросвещенное») так долго угнетаемой плоти сочувственно закрепляется Рабле в образе брата Жана. Ключ ко всякой науке и ко всякой морали для Рабле — возвращение к природе. Все, что является отклонением от нее, плохо (см. знаменитое противопоставление Физиса Антифизии, кн. IV, гл. XXXII). Реабилитация плоти — задача столь важная для Рабле, что он сознательно заостряет ее, беря иногда нарочито грубый и циничный тон. Во всем романе его мы не находим иного понимания любви между полами, кроме как физиологической потребности.

Однако утверждение первенства физического начала в человеке отнюдь не означает у Рабле высшей оценки его. В конечном счёте Рабле требовал подчинения телесного начала интеллектуальному.

Красной нитью через весь роман (особенно в двух первых книгах) проходит вера в благость природы, в естественную «доброту» человека. Все естественные влечения, по мысли Рабле, законны, и, если их не насиловать, они приведут лишь к действиям разумным и моральным. Рабле убежден в том, что «люди, свободные, благородные и воспитанные, от природы наделены склонностью к добродетели».

Все, что связано с практикой католицизма, подвергается у Рабле жестокому осмеянию. Он ненавидит (подобно Эразму) богословов, глумится над римской церковью и папой, над всякой мистикой. Для Рабле нет ничего ненавистнее монахов. По его мнению, «монашество происходит от праздности высших классов, которые таким путем избавляются от лишних ртов, от невежества и бедности народа, который безделье предпочитает труду». Рабле сравнивает монахов с обезьянами, которые «всюду гадят и всё портят, за что и получают от всех насмешки да колотушки». Когда Гаргантюа мучит бессонница, брат Жан дает ему мудрый совет: «Я никогда так хорошо не сплю, как во время проповеди или же на молитве. Я вас прошу: давайте вместе начнем семипсалмие, и вы сей же час заснете, уверяю вас!»

В романе Рабле особенно выделяются три образа. Первый из них — образ доброго короля в его трех вариантах, по существу, мало отличающихся друг от

друга: Грангузье, Гаргантюа, Пантагрюэль. В нем Рабле воплотил свой утопический идеал правителя. Содержание этого образа ярко выражено в письме, написанном Грангузье сыну, когда в его страну вторгся Пикрохол. «Я же не разжигать намерен,— пишет он,— но умиротворять, не нападать, но обороняться, не завоевывать, но защищать моих верных подданных и наследственные мои владения». Он заботится не о славе, а о благе своих подданных, ибо хороший король «больше верит в живую людскую благодарность, вызванную щедротами, нежели в немые надписи на арках и пирамидах». Этот образ лишь отчасти отражает выдвинутый эпохой тип абсолютного монарха. Подобно последнему, короли-великаны Рабле обладают полнотой государственной власти, отстраняя от неё аристократов-феодалов. Разница, однако, заключается в том, что короли Рабле, в сущности, никак не управляют своим народом, предоставляя ему свободно развиваться и благоденствовать. До известной степени на этот идеализированный образ короля могла повлиять «просветительная» политика Франциска I и те надежды, которые до середины 1530-х годов возлагали на этого короля гуманисты. Но после наступившей реакции образ Пантагрюэля как короля тускнеет, в последних книгах он почти не показан правителем, а только путешественником и мыслителем, воплощающим философию «пантагрюэлизма». Вскоре образ Панурга оттесняет его окончательно на задний план.

Второй по своей значительности характер в романе — Панург. Этот веселый авантюрист и остроумный насмешник, занятнейший собеседник и собутыльник, фантазер и хвастун, плут, «знавший шестьдесят три способа добывания денег, из которых самым честным и самым обычным была кража исподтишка», кутила и мот, который «поедал свой хлеб на корню», представляет собой общественный тип, весьма характерный для той эпохи. Принесенное Возрождением освобождение человеческого ума от старых предрассудков лишь в немногих случаях сочеталось с высоким моральным сознанием.

Наконец, брат Жан – этот безрелигиозный монах, который, сбросив рясу, перебил древком от креста ворвавшихся в виноградник солдат Пикрохола, силач, мастер поесть и выпить, диковатый, вспыльчивый и неукротимый, но всегда добродушный — воплощение народной мощи, народного здравого смысла и нравственной правды?

Рабле нисколько не идеализирует и не приукрашивает народ. Брат Жан для него — отнюдь не совершенный тип человека. Он грубоват и неотесан. У него примитивные вкусы и потребности ему далеко до умственной тонкости Панурга и особенно до морально-философской просвещенности Пантагрюэля. Но Рабле открывает в брате Жане огромные возможности дальнейшего развития. После своего подвига в винограднике он становится постоянным спутником и советчиком Пантагрюэля. Брат Жан — самая надежная опора нации и государства. Именно ему принадлежит замысел создания Телемского аббатства; основание им твердыни просвещения и радости жизни, прекрасной обители, доступной для всех, кто достоин её, является лучшим реваншем со стороны брата Жана и ему подобных, которые сами были лишены и просвещения, и высших благ жизни.

Своим романом Рабле чрезвычайно расширил и углубил доступные в ту пору формы художественного реализма. «Гаргантюа и Пантагрюэль» — самое демократическое и острое по мысли произведение французского Возрождения.

Рабле — большой художник слова, один из величайших мастеров описаний, живого диалога, портретирования. Он многое сделал для развития французского языка. Как гуманист Рабле внес в него множество античных элементов, однако, проповедовал в этом отношении умеренность и в эпизоде с «лимузинским школяром» жестоко расправился с «обдирателями латыни», коверкавшими французский язык. С другой стороны, Рабле весьма обогатил французский язык элементами народной речи и областными словами и выражениями.

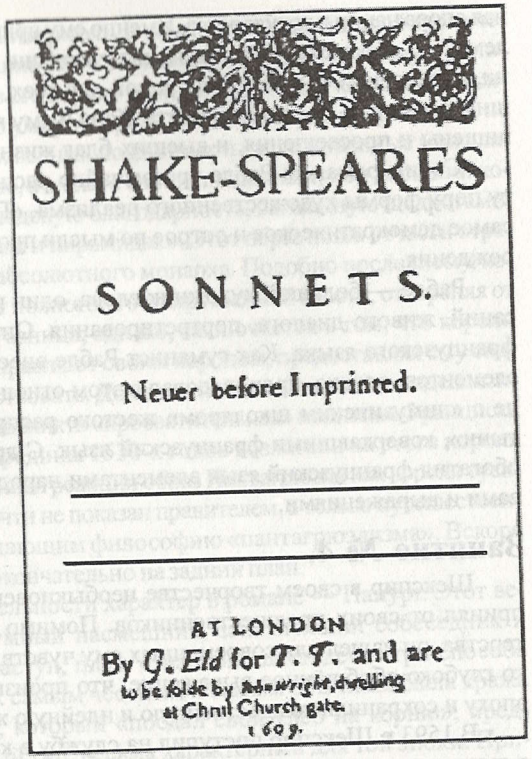
Занятие № 4.

Шекспир в своем творчестве необыкновенно углубил все то, что воспринял от своих предшественников. Помимо своего замечательного мастерства, он нашел для современных ему чувств, мыслей и проблем настолько глубоко обобщённое выражение, что произведения его переросли свою эпоху и сохранили тождественную и идейную жизненность до наших дней.

В 1593 г. Шекспир поступил на службу в качестве актера и драматурга в лучшую лондонскую труппу, возглавлявшуюся Джемсом Бербеджем. Сам Шекспир, по-видимому, не был особенно даровитым актером. Но еще до вступления в эту труппу он приобрел славу выдающегося драматурга, теперь окончательно за ним утвердившуюся. Около 1593 г. Шекспир сблизился с группой молодых аристократов, любителей театра, в частности графом Саутгемптоном, которому он посвятил две свои поэмы: «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция». Ему же, как полагают, посвящен и сборник сонетов, изданных в 1609 г., но написанных гораздо раньше. Эти поэмы и сонеты, и еще несколько стихотворений — единственные недраматические произведения, созданные Шекспиром.

Скудость сведений о жизни Шекспира дала повод к возникновению в середине XIX в. гипотезы, согласно которой автором пьес, носящих имя Шекспира, был не актер Уильям Шекспир, а какое-то другое лицо, по неизвестным причинам пожелавшее скрыть свое имя. Лицо это будто бы заключило договор Шекспиром, который за известное вознаграждение согласился выдать его пьесы за

свои. Сторонники этой гипотезы утверждали, что истинным автором шекспировских пьес был философ Френсис Бэкон. Но затем абсурдность этого предположения стала всем ясна, и тогда стали выдвигать одного за другим разных «кандидатов в Шекспиры» — графа Дерби, лорда Ретленда и т. д.


SHAKE-SPEARES

SONNETS.

Neuer before Imprinted.

AT LONDON
By G. Eld for T. T. and are
to be folde by Iohn Wright, dwelling
at Chrift Church gate.
1609.

В своих трагедиях Шекспир подходит вплотную к самым великим, жгучим вопросам человеческой жизни и дает на них глубокие ответы. Это особенно относится к трагедиям второго периода, когда мысль Шекспира приобретает особую остроту и он становится суровым судьей своей эпохи.

Сущность трагизма у Шекспира всегда заключается в столкновении двух начал—гуманистических чувств, и пошлости или подлости, основанных на корысти и эгоизме. Шекспир с железной логикой показывает, как лучшие люди, самые благородные, умные и одаренные, гибнут под натиском темных сил (Гамлет, Лир), с какой легкостью зло порой овладевает душой человека и к каким ужасным последствиям это приводит (Макбет).

Здесь находит свое выражение то особенное жизнеощущение, трагическое и вместе с тем героическое, которое на исходе Возрождения возникает у гуманистов в результате крушения их идеалов. Это, с одной стороны, ощущение краха средневековых верований и установлении, всех «священных связей» феодализма, породившее чувство гигантской катастрофы, с другой стороны, это сознание того, что новый мир, идущий на смену, несёт с собой еще худшие формы порабощения человека – дух разнузданного хищничества, царство «чистогана». Отсюда ощущение мирового катаклизма, распада всех устоев, ощущение того, что люди бредут по краю пропасти в которую они ежеминутно могут сорваться и действительно срываются. Верность природе, следование ес-

тественным влечениям человеческой натуры уже перестают быть достаточными критериями поведения и гарантиями счастья. Человек, освободившись от всех иллюзий, приходит к сознанию того, что он лишь «бедное, голое, двуногое животное» (слова Лира).

Как бы ни были ужасны страдания и катастрофы, изображаемые Шекспиром, они никогда не бывают бесцельны, но раскрывают смысл и глубокую закономерность происходящего с человеком.

Из всех трагедий Шекспира «Гамлет» — самая трудная для истолкования по причине чрезвычайной сложности ее замысла. Ни одно произведение мировой литературы не вызывало такого количества разноречивых объяснений. Гамлет, принц датский, узнает, что его отец не умер естественной смертью, а был предательски убит Клавдием, женившимся на вдове покойного и унаследовавшим его престол. Гамлет клянется отдать всю жизнь делу мести за отца — и вместо этого на протяжении четырех актов размышляет, корит себя и других, философствует, не предпринимая ничего решительного, пока, в конце V акта, не убивает, наконец, злодея чисто импульсивно, когда узнает, что тот отравил его самого. Что же является причиной такой пассивности и видимого безволия Гамлета?

Студент Виттенбергского университета, весь ушедший в науку и размышления, державшийся вдали от придворной жизни, Гамлет внезапно открывает такие стороны жизни, какие ему раньше «и не снились». С его глаз словно спадает пелена. Еще до того как он удостоверился в злодейском убийстве своего отца, ему открывается ужас непостоянства матери, вышедшей вторично замуж, «не успев износить башмаков», в которых она шла за гробом первого мужа, ужас фальши и развращенности всего датского двора (Полоний, Гильденстерн и Розенкранц, Озрик и др.). В свете моральной слабости матери ему становится ясно, что это убийство могло осуществиться, остаться безнаказанным и принести свои плоды убийце лишь из-за равнодушия, попустительства и угодничества всех окружающих. Таким образом, весь двор и вся Дания оказываются соучастниками этого убийства, и Гамлету для свершения мести пришлось бы ополчиться против всего мира.

Век расшатался; и скверней всего,
Что я рожден восстановить его!

Но такая задача, по мнению Гамлета, непосильна даже для самого могучего человека, и потому Гамлет отступает перед ней, уходя в свои размышления, погружаясь в глубины своего отчаяния.

Но вместе с тем такая позиция Гамлета необычайно заостряет его мысль, делая его зорким и беспристрастным судьей жизни. Расширение и углубление познания действительности, сущности человеческих отношений становится как бы жизненным делом Гамлета. Он срывает маски со всех лжецов и лицемеров,

с которыми встречается, разоблачает все старые предрассудки. Часто высказывания Гамлета полны горького сарказма и, как может показаться, мрачной мизантропии, например когда он говорит Офелии: «Если вы добродетельны и красивы, ваша добродетель не должна допускать бесед с вашей красотой... Уйди в монастырь: к чему тебе плодить грешников?» Или когда он заявляет Полонию: «Если принимать каждого по заслугам, то кто избежит кнута?»

В «Отелло» также показан конфликт между личностью и окружающим обществом, но в более замаскированной форме. В 1 акте проходит тема «Ромео и Джульетты»: любовь, борющаяся с противодействием окружающих, находящихся во власти старых, средневековых понятий. Но здесь любовь сразу оказывается победоносной, и победа ее тем блистательнее, что она одержана над одним из самых цепких предрассудков — расовым. Брабанцио не верит, чтобы его дочь могла полюбить «черномазого» без помощи колдовства. В сцене суда Отелло объясняет, как возникла эта любовь. Она зародилась из рассказов Отелло о его подвигах и испытаниях, которым он подвергался, служа в войсках венецианской республики: «Она полюбила меня за опасности, которые я перенес, а я ее — за сострадание к ним». Их соединил не расчет, не воля родителей, даже не стихийный порыв друг к другу (как Ромео и Джульетту), а глубокое взаимное понимание, внутреннее сближение, т. е. самая высокая форма человеческой любви.

Эта любовь гибнет от столкновения с миром честолюбия и корысти, воплощенным в Яго. Отелло и Дездемона не находят поддержки в окружающих, которые морально неравноценны им: таковы безупречно честный, но слабый Кассио, ничтожный Родриго, жена Яго, Эмилия, до наступления катастрофы угодливая и легкомысленная. Катастрофа, которая происходит, обусловлена в равной степени действиями Яго и характером Отелло. По собственному признанию Отелло (в конце пьесы, перед тем как он закалывается), «к ревности не склонен был, но, вспыхнув, шел до предела». Он долгое время отвергал внушения Яго, сохраняя самообладание и ясность ума, пока не был вынужден сдаться перед неопровержимыми с виду доводами, которые тот представил.

Характер ревности Отелло согласуется с характером его любви. Это чувство величайшего оскорбления, наносимого абсолютной правдивости и взаимному доверию, соединившим Отелло и Дездемону. Отелло не в силах перенести то, что он считает «лживостью» Дездемоны, которую он рассматривает не только как обиду для себя, но и как объективное зло: поэтому он убивает ее как судья, как мститель за человеческую правду.

Величайшее страдание Отелло — не муки ревности, а утрата им веры в честность Дездемоны и в возможность честности на земле вообще. Но после того как обман Яго раскрылся, к Отелло возвращается эта вера, и он уходит из

жизни, утратившей для него всякую цену после смерти Дездемоны, просветленным и успокоенным.

Очень значителен в трагедии образ Яго. Это обратная сторона Человека эпохи Возрождения: смелого, верящего в свои силы и безграничные возможности и перспективы. Но его «мировоззрение» сводится к двум правилам. Первое — «насыпь денег в кошелек» (фраза, неоднократно повторяемая им Родриго). Второе — то, что можно всему придать любой вид и что ценность вещей зависит от точки зрения. Это предельное выражение морального релятивизма и нигилизма, того, что в философском плане (а Яго тоже своего рода «философ») в Англии того времени называлось «макиавеллизмом». Диаметральная противоположность Яго — Отелло, который верит в добро и правду, полон душевной щедрости и доверчивости. Хотя Отелло и пал жертвой своей доверчивости, морально все же он оказывается в пьесе победителем.

В «Короле Лире» проблематика семейных отношений тесно сплетена с проблематикой общественной и политической. В этих трех планах проходит одна и та же тема столкновения чистой человечности с бездушием, корыстью и честолюбием. Лир в начале трагедии — король средневекового типа, подобно Ричарду II, упоенный иллюзией своего всемогущества, слепой к нуждам своего народа, распоряжающийся страной, как своим личным поместьем, которое он может делить и раздаривать, как ему вздумается. От всех окружающих, даже от дочерей, он требует вместо искренности одной лишь слепой покорности. Его догматический и схоластический ум требует не правдивого и непосредственного выражения чувств, а внешних, условных знаков покорности. Этим пользуются две старшие дочери, лицемерно уверяющие его в своей любви. Им противостоит Корделия, знающая лишь один закон — закон правды и естественности. Но Лир глух к голосу правды, и за это он терпит жестокое наказание. Его иллюзии короля, отца и человека рассеиваются.

Однако в своем жестоком крушении Лир обновляется. Испытав сам нужду и лишения, он стал понимать многое из того, что раньше было ему недоступно, стал иначе смотреть на свою власть, жизнь, человечество. Он задумался о «несчастных, нагих бедняках», «бесприютных, с голодным брюхом, в дырявом рубище», которые вынуждены, подобно ему, бороться с бурей в эту ужасную ночь (акт III, сцена 4). В этом перерождении Лира — весь смысл его падения и страданий.

Рядом с историей Лира и его дочерей развертывается вторая сюжетная линия трагедии — история Глостера и двух его сыновей. Подобно Гонерилье и Регане, Эдмунд также отверг все родственные и семейные связи, совершив еще худшие злодеяния из честолюбия и корысти. Этим параллелизмом Шекс-

пир хочет показать, что случай в семье Лира не единичный, а общий, типичный для «духа времени», когда, по словам Глостера, «любовь охладевает, дружба гибнет, братья восстают один на другого, в городах и деревнях — раздоры, во дворцах — измены, и узы расторгаются между детьми и родителями». Это распадение феодальных связей, характерное для эпохи первоначального накопления. Отмирающий мир феодализма и нарождающийся мир капитализма одинаково противостоят в этой трагедии правде и человечности.

Творчество Шекспира отличается своей масштабностью — чрезвычайной широтой интересов и размахом мысли. В его пьесах нашло отражение огромное разнообразие типов, положений, эпох, народов, общественной среды. Это богатство фантазии, так же как стремительность действия, насыщенность образов, сила изображаемых страстей и волевого напряжения действующих лиц, типичны для эпохи Возрождения. Эти черты можно встретить, например, и в творчестве Марло. Но у Шекспира они смягчены чувством меры и подчинены закону внутренней гармонии. Шекспир изображает расцвет человеческой личности и богатство жизни со всем изобилием ее форм и красок, но все это приведено им к единству, в котором господствует закономерность.

Раздел III. Зарубежная литература XVII-XVIII вв.

Задача данного раздела заключается в том, что бы раскрыть своеобразие конкретно-исторических условий XVII века как особой литературной эпохи и XVIII века как эпохи Просвещения. Поэтому внимание акцентируется на ведущих литературных направлениях XVII-XVIII вв. – классицизме и просветительском реализме. В качестве переходного явления рассматривается английский готический роман. В лекционном материале освещаются следующие вопросы:

1. XVII век как особая литературная эпоха. Основные принципы классицизма. Два этапа французского классицизма, их специфика. Классицистическая трагедия (П. Корнель, Ж. Рассин).

2. Общая характеристика эпохи Просвещения. Национальная специфика Просвещения в западноевропейских странах. Просветительский реалистический роман как ведущий жанр литературы XVIII века. Художественно-историческое значение сентиментализма.

3. Творчество И.В. Гёте как итог и вершина развития просветительской литературы. Проблематика трагедии «Фауст».

4. Проблема предромантизма. Английский готический роман.

Основные положения лекционного курса

1. XVII век – самостоятельный этап в истории зарубежных литератур, качественно отличающийся от предшествующей эпохи Возрождения. XVII в. – это сложная, переломная эпоха в развитии общественной жизни Европы. Начинается распад феодализма и формирование в его недрах новых социально-экономических отношений. Это время первых буржуазных революций (Нидерланды, Англия). Набирает силу буржуазия и во Франции, здесь она стремилась к укреплению своих позиций под защитой королевской власти. Сильная абсолютная власть способствовала централизации страны. В Германии общенациональной катастрофой стала Тридцатилетняя война (1618-1648), которая привела к экономической разрухе.

В результате сложившейся общественной обстановки в жизни Западной Европы происходят существенные сдвиги. В начале XVII века центр культурной жизни Западной Европы находился в Италии и Испании, где были сильны ренессансные традиции. В 40-50 гг. XVII в. центр общественной и культурной жизни перемещается во Францию и Англию.

Происходят важные изменения в духовной жизни. XVII в. – начало формирования современной науки. Важные открытия были сделаны в области астрономии, физики, математики. Аналитический метод науки заимствуется искусством, определяет рационалистический характер классицистической литературы.

XVII век утрачивает ренессансную идею гармонии, осознаёт хаотичность мира, его бесконечность и противоречивость. Мироощущение XVII века в целом трагическое, его основа – антагонизм между личностью и обществом, чувством и разумом, личными интересами и гражданским долгом. XVII век считается золотым веком театра. Ведущим жанром становится трагедия, а основным литературным направлением – классицизм.

Термин «классицизм» происходит от латинского слова classicus, что означает образцовый, т.к. классицисты стремились подражать образцам античности.

Социальной основой для развития классицизма стал абсолютизм, который на определённом этапе истории сыграл прогрессивную роль. На смену феодальной анархии абсолютизм принёс дух дисциплины, строгой регламентации общественных отношений. Эта тенденция распространилась и на культуру. Самым мощным абсолютистским государством XVII века была Франция, здесь идёт формирование теории, эстетики классицизма.

Философской базой классицизма стал рационализм Рене Декарта, который ставил в центр бытия человеческое сознание, разум («Я мыслю, следовательно существую»).

В основе классицизма лежат три категории: разум, образец, вкус. Они определяют эстетические принципы классицистического искусства:

- *рационализм*. Цель искусства – познание истины, она познаётся только разумом. Отсюда – культ разума в классицизме.
- *метафизичность*. Эстетический идеал вечен, с наибольшей полнотой он воплотился в античности, поэтому античность – образец для подражания. Подобно античным авторам классицисты тяготеют к общеродовому, к высокой степени обобщённости. Это приводит к созданию не индивидуальных характеров, а литературных типов, к резкому делению героев на положительных и отрицательных, серьёзных и смешных.
- *идеализация*. Из искусства изгоняется всё, что не соответствует разуму, образцу, хорошему вкусу, т.е. всё стихийное, что порождается страстями. Идеалом становится герой, который ставит разум и долг выше страсти, личного интереса. Поэтому классицизм утверждает гражданственность искусства, его воспитательную значимость.
- *регламентация*. Классицизм определяет жёсткие правила построения художественного произведения и иерархию жанров, разделив их на высокие и низкие.

Политическая борьба во Франции за централизацию власти в первой половине XVII века определила гражданско-политическую проблематику классицистической литературы этого периода, творчества *Пьера Корнеля*. Категория героического, когда личное подчиняется гражданскому, государственному долгу, является ведущей в пьесе Корнеля «Сид» (1637 г.)



Мольер

В 60-90-е гг. XVII века абсолютизм обнаруживает первые признаки разложения. Усиливается политическая и идеологическая реакция, растёт аморальность нравов в высших кругах. Поэтому обостряется трагическое мировосприятие. И в трагедиях *Жана Расина* на первый план выдвигается не героическая личность, а слабый герой. Расину присуще не полное признание героических возможностей человека, т.к. человек не в силах до конца уничтожить зло ни в самом себе, ни в окружающем мире. Героика трактуется Расином в трагическом ракурсе, в его творчестве доминирует нравственный критерий. Человеческие слабости Федры, (в одноимённой трагедии), «преступницы поневоле», вызывают сострадание зрителя.

Театр Французского классицизма создал не только величайшие образцы трагедии, но и комедии. Исключительную идейную насыщенность, социальную остроту придал комедии *Жан Батист Мольер (Moliere)* (псевдоним; настоящее имя и фамилия *Жан Батист Поклен, Poquelin,* 15.1.1622, Париж, — 17.2.1673, там же). Опираясь на традиции ренессансной комедии, народной смеховой культуры, используя приёмы фарса и комедии масок, Мольер создавал «весёлые» комедии, где комизм основан на смешных ситуациях, положениях («Смешные жеманницы», «Плутни Скапена», «Мещанин во дворянстве»). Новаторство Мольера проявилось в создании жанра «высокой» комедии, комедии характеров, т.к. качества характера героя делают его предметом осмеяния. Такая комедия имеет трагический подтекст, драматична по содержанию. И хотя правила требовали, чтобы комедия заканчивалась хорошо, Мольер не рисует полной гармонии. Ханжа и лицемер Тартюф в одноимённой комедии разоблачён. Но внезапность и неожиданность развязки оставляют впечатление её случайности. В реальности Тартюф имел все шансы выйти победителем.

В творчестве Мольера проявляются реалистические тенденции. Драматург наделяет своего героя социальными признаками. Дон Жуан не только обобщённый тип развратника, но это развратник–аристократ («Дон Жуан»). Тартюф не лицемер вообще, а лицо, близкое к духовенству.

Классицистический театр продолжает жить и на современной сцене, обличая общественные пороки, отстаивая гражданские идеалы.

2. XVIII век вошёл в историю мировой литературы как век Просвещения. Просвещение – это мощное идеологическое движение, направленное на ликвидацию феодализма во всех сферах жизни. Началось это движение в Англии, где феодализм раньше других стран сдал свои позиции, развивались буржуазные отношения. Из Англии центр революционного движения сместился во Францию, здесь в 1789-1794 г.г. разразилась Великая французская революция, которая и была подготовлена просветителями.

В узком обиходном смысле термин «Просвещение» означает приобщение народа к культуре.

Отметим основные черты Просвещения. Во-первых, критика всех сторон феодальной системы как неразумной. Феодализму противопоставляли разумное общество. Просветители верили, что «царство разума» можно установить путём идеологического воздействия на человека. Популярно было учение о «естественном состоянии» человека. Естественным состоянием Ж.-Ж. Руссо считал первобытную стадию человечества, когда на было цивилизации, когда человек был свободен. Другие просветители обращались к классической древности с её демократическими городами-государствами или к идее просвещённого монарха, который осуществляет необходимые реформы.

Во-вторых, философия Просвещения опиралась на категории Разума и Природы. В идейном формировании Просвещения огромную роль сыграл английский философ Дж. Локк («Опыт о человеческом разуме»), который доказывал зависимость наших идей, сознания от внешнего опыта. Вслед за Локком просветители определили право каждого человека на счастье и свободу как естественный закон Природы. Однако свобода не тождественна своеволию, она контролируется разумом. Отсюда – философия самоограничения, которая советует быть умеренным в своих желаниях. Человек в философии Просвещения представлен как отдельная личность, частный индивид, с другой стороны, - как человек вообще, «гражданин мира». В целом философия Просвещения оптимистична.

Наконец, как эстетический принцип, утверждается воспитательная роль искусства. Литература Просвещения – литература нового нарождающегося буржуазного общества, где появляется новый герой. Это представитель третьего сословия, человек буржуазной эпохи, деятельный, уверенный в себе.

Социально-экономическая жизнь Западной Европы определяет национальную специфику Просвещения. В Англии Просвещение приобрело компромиссный характер, что обусловлено компромиссностью «тихой бескровной революции» 1689 г. Английское Просвещение – это идеология уже победившей буржуазии. На Европейском континенте (Франция, Германия) идеологическая борьба просветителей предшествует подготовке буржуазных революций. Если англичане больше интересуются задачами хозяйственного

устройства нового общества, проблемами морально-этическими, то французское Просвещение имеет политический характер, оно более революционно по своему духу.

Политическая неразвитость Германии определила обращение немецких просветителей прежде всего к теоретическим, философским вопросам. В целом немецкое Просвещение носило узкий, чисто просветительский характер, обращалось к проблеме воспитания личности.

Ведущим жанром литературы Просвещения был реалистический бытовой и нравоописательный роман, он стал основой реалистического романа XIX века. Просветительский реализм имеет двойственную основу. С одной стороны, идёт утверждение новой эпохи через образ положительного героя (Д. Дефо «Робинзон Крузо», Г. Филдинг «История Тома Джонса, найдёныша»), с другой стороны, - критика негативных сторон жизни (Дж. Свифт «Путешествие Гулливера», Г. Филдинг «История Джонатана Уайльда Великого», Т. Смоллет «Путешествие Ханмфри Клинкера»).

Во второй половине XVIII века в Просвещение оформляется новое литературное направление – сентиментализм (сентиментальный – чувствительный). Доминантой «человеческой природы» сентиментализм объявил не разум, а чувство, обратился к изображению внутреннего мира человека, причём героя – простолюдина. Сентиментализм способствовал развитию психоло-гизма в литературе. Оформляется в эпистолярных романах Л. Стерна (его «Сентиментальное путешествие» дало название нап-равлению), Ж.-Ж. Руссо («Юлия, или Новая Элоиза»), в творчестве немецких просветителей (движение «Буря и натиск», *штюрмерство*).

С движением штюрмерства связано творчество молодого И.В. Гёте (1749-1832), которого волновали сильные личности, непокорные бунтари. Характерным героем этого периода является Прометей (драма о нём осталась незавершённой) и Гец фон Берлихинген из одноимённой драмы, где Гёте обращается к национальной истории.

У штюрмеров Гёте привлекает понимание природы и идея естественных чувств. Гёте выступает новатором в лирических жанрах. Его лирика – это лирика субъективных переживаний, непосредственного выражения чувств. Вместе с тем, это лирика философского осмысления жизни в динамике, где человеческие чувства, образы природы, мира постоянно меняются. Создавая новую лирику, Гёте опирался на традиции народной поэзии, используя особенности формы, ритмики, поэтические приёмы, символику фольклора («На озере», «Дикая розочка», «Майская песня»).

В форме сентиментального эпистолярного романа пишет Гёте «Страдания юного Вертера» (1774 г.). Это роман о любви, с психологическим мастерством рисующий чувства человека. Вместе с тем, это социально-реалис-

тический роман, т.к. герой дан в тесной взаимосвязи с окружающим миром. Типичен для Германии конфликт романа. Это конфликт между устремлениями героя талантливого, ищущего применения своим силам, и миром косности, сословной кастовости.



Гёте И.В.

В конце 70-х годов Гёте переходит с позиций штюрмерства к принципам классицизма, начинается новый этап его творчества – веймарский. Задачу искусства Гёте видит в моральном воздействии на человека, чтобы облагораживать его через прекрасную классическую форму и образцы. Наиболее ярко идею веймарского классицизма выражает трагедия «Ифигения в Тавриде», написанная на сюжет античного мифа. Это проповедь «чистой человечности», отказ от бунтарства.

Поиски гармонии, красоты характеризуют и лирику этого периода («Миньона», «Ночная песнь странника»). Однако Гёте никогда не вписывался в рамки классицизма полностью. Его материалистическое, язычески чувственное мировосприятие проявляется в «Римских элегиях», в балладах («Коринфская невеста»).

Итоговым произведением Гёте стала трагедия «Фауст», над которой поэт работал почти всю свою творческую жизнь. Первая публикация, Гёте назвал её «Фрагментом», появилась ещё в период «Бури и натиска» («Прафауст»). Завершена работа была в 1831 г. Основу сюжета составляет народная средневековая легенда о докторе Фаусте, маге и чернокнижнике.

Действие трагедии открывается «Прологом на небесах», где через религиозно-символические образы Гёте показывает диалектику жизни, противостояние добра и зла. Спор Господа и Мефистофиля определяет основную тему произведения – испытание человека, его разума, сил и возможностей. Проблематика произведения философски сложная и многогранная. Главная проблема – какова сущность человека, в чём смысл человеческой жизни. Первая часть раскрывает трагедию учёного, не удовлетворённого современной ему наукой, трагедию человека, не нашедшего счастья в любви, трагедию женщины, загубленной враждебным миром.

Вторая часть больше затрагивает общественные проблемы, выражая авторскую оценку монархического правления, многочисленных войн в истории человечества. Гёте рассуждает о законах развития жизни, природы, поднимает вопрос о назначении красоты, обращаясь к античности.

Фауст проходит через испытания наукой, любовью женщины, властью, государственной деятельностью. Пройдя долгий путь исканий, Фауст определяет

смысл человеческого бытия как борьбу за свободную жизнь, как труд на благо людей. Он организует работы, чтобы отвоевать у морской стихии плодородные земли, где в безопасности могли бы жить и трудиться люди, строить свободную жизнь. Вдохновлённый великой мечтой, Фауст высказывает найденный им «конечный вывод мудрости земной»:

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день идёт за них на бой!

Творчество И.В. Гёте завершает развитие не только немецкой просветительской литературы, но и эпохи Просвещения в целом.

Однако, говоря о завершении развития Просвещения, невозможно обойти стороной вопрос о переходных явлениях в литературе, связавших эту эпоху с романтизмом. Таким явлением стал «предромантизм». Он занимает в искусстве «пограничную» зону.

Предромантизм не является художественным направлением – это своеобразное течение, в котором можно увидеть связь с классицизмом и сентиментализмом. Однако предромантизм выдвигает на первый план совершенно новые эстетические категории, которые затем получат развитие в романтизме.

Актуальными становятся такие понятия как «готическое», «ужасное» и т.п.

Именно предромантики пытаются освоить культуру средневековья («готики», по их терминологии), обращаются к фольклору. Таким образом, намечаются эстетические основы предромантизма, отличающие его от предшествующего искусства: Шекспир предпочитается классицистской драматургии, в поэзии Чосер и Спенсер – Поупу, «готический» роман – «воспитательному» роману, «варварская» средневековая культура – гармоничной античности, национальный фольклор – «универсальному» просветительскому искусству, «подражающему Природе».

Необходимо специально отметить, что именно предромантизм сыграл решающую роль в окончательном разделении этики и эстетики, способствовал оформлению последней в самостоятельную науку. Эстетическими проблемами интересовались в Англии и прежде.

Изображая человека, предромантики на первый план выдвигали проблему взаимоотношения личности с миром зла. Поведение человека мотивируется его субъективным отношением к событиям, зависит от его эгоистических устремлений. Человек проявляется в поступках, в столкновении с миром.

Такая трактовка человеческой сущности требовала динамичного изображения, отсюда - свойственная предромантизму авантюрность сюжетов.

Все отмеченные черты предромантизма получили наиболее полное воплощение в ряде специфических жанров, возникших в тот период, таких, как «готи-

ческий» роман, «драма судьбы», «страшная» и «историческая» баллада, «готическая» поэма, «пейзаж с руинами» и др. Можно предположить, что предромантизм создал собственную систему жанров, которая базировалась на обновленной и развитой системе традиционных классицистских и сентименталистских жанров и вместе с тем включала целый ряд жанров и жанровых вариаций, восходящих к средневековью.

«Готический» роман явился важным связующим звеном между романом романтическим и куртуазным. Именно предромантики обратились к национальной романной традиции и продолжили давнюю и достаточно известную тенденцию литературы, восходящую еще к средневековому рыцарскому роману, но находившуюся в относительном пренебрежении во второй половине XVII и первой половине XVIII столетий. Уже в первом «готическом» романе («Замок Отранто» Х. Уолпола) имелись все характерные признаки этой жанровой разновидности и одновременно прослеживались те связи, которые соединяют «готический» роман с романом собственно романтическим.

«Замок Отранто» вызывает к жизни целую плеяду романов, созданных в том же ключе. Так, параллельно с просветительским романом начинает развиваться «готический» роман (У. Бекфорд, М.Г. Льюис, Ф. Латом и др.), а его популярность у романистов и читателей убедительно свидетельствует о продуктивности предромантической эстетики и кризисе эстетики просветительской.

Успех «Замка Отранто» не только открыл дорогу предромантической прозе, но породил и ряд подражаний, имеющих как сходство, так и серьезные отличия от «готического» романа.

Некоторые писатели, используя открытые Х.Уолполом приемы, пытались сохранить одновременно дидактизм и утверждение мысли о неизбежной победе Добра над Злом, торжестве Добродетели. Так, рядом с «готическим» появляется «аффектированный роман», заключающий в новую романную форму сентименталистское содержание. Таковы «Старый английский барон» К.Рив, романы Э.Рэдклиф, Ш.Смит и др.

Между «готическим» и «аффектированным» романами сохраняются взаимосвязи и взаимодействие, но более продуктивной оказывается все-таки традиция «готического» романа. На протяжении XIX века многие романтики обращаются к роману Мэтью Грегори Льюиса «Монах» (1795 г.), полемизируя с ним и черпая в нем вдохновение (Ч.Р.Мэтьюрин, Э.Т.А.Гоффман, Э.Булвер-Литтон и др.).

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО РАЗДЕЛУ
«Зарубежная литература XVII-XVIII вв.»

ЗАНЯТИЕ № 1

Театр французского классицизма

План

1. Особенности развития французского классицизма, два его этапа.
2. Категория героического – основа классицистической пьесы П. Корнеля «Сид». Конфликт долга и чувства, его разрешение.
3. Философское содержание трагедии Ж. Расина «Федра» и янсенистская концепция человека.
4. Сходство и различие художественно–философских концепций Корнеля и Расина.

Литература

1. *Балашов Н.И.* Пьер Корнель. - М., 1956.
2. *Гриб В.Р.* Избранные работы. - М., 1956 (глава о Расине).
3. *Мокульский С.* Расин. - Л., 1939.
4. *Сигал Н.А.* Пьер Корнель. - М., 1957.
5. *Кадышев В.* Расин. – М., 1990.

ЗАНЯТИЕ № 2

«История Тома Джонса, найдёныша» Г. Филдинга как реалистический просветительский роман

План

1. Эстетическая программа Филдинга – теория «комического эпоса»:
   а) жанровое своеобразие произведения (кн. 4 гл. 1, кн. 9 гл. 1);
   б) новаторские черты романа Филдинга (кн. 2 гл 1, кн. 4 гл. 1, кн. 8 гл. 1, кн. 9 гл.1);
   в) новое понимание человеческого характера (кн. 3 гл. 1, кн. 10 гл. 1).
2. Проблема положительного героя в романе Филдинга. Философия золотой середины в раскрытии судеб Тома и Блайфила.
3. Картины быта и нравов эпохи XVIII века в романе Филдинга. Роль мотива дороги в сюжетостроении.

Литература

1. *Елистратова А.А.* Филдинг. Критико-биографический очерк. – М., 1954.
2. *Соколянский М.Г.* Творчество Г. Филдинга. – Киев, 1975.
3. *Роджерс П.* Генри Филдинг. Биография. – М., 1984.

ЗАНЯТИЕ № 3

Литература немецкого Просвещения.
И.В. Гёте «Фауст»

План

1. Истоки фаустовской темы и её интерпретация Гёте.
2. Структура и проблематика трагедии.
3. Образ Фауста, мыслителя и работника.
4. Концептуальное значение образов Мефистофиля, Маргариты, Елены.

Литература

1. *Аникст А.* «Фауст» Гёте. Литературный комментарий. - М., 1979.
2. *Аникст А.* Творческий путь Гёте. - М., 1986.
3. *Вильмонт Н.Н.* Гёте. История его жизни и творчества.
4. *Тураев С.В.* Иоган Вольфганг Гёте. Очерк жизни и творчества. – М., 1957.
5. *Жирмунский В.М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. – М., 1972.

ЗАНЯТИЕ № 4

Своеобразие жанра готического романа к. XVIII - н. XIX века

План

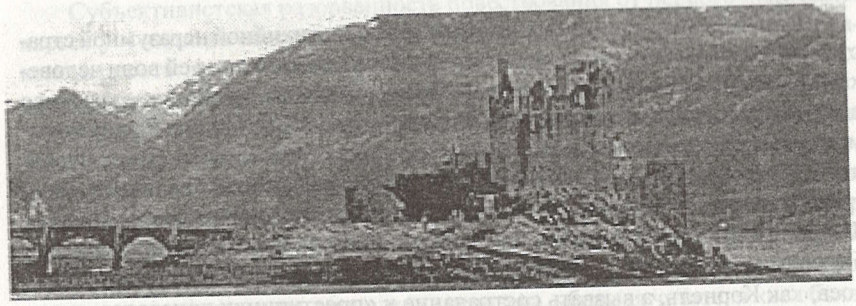
1. Поэтика и эстетика готического романа как переход от традиции эпохи Просвещения к романтизму.
2. Художественная специфика роман Г. Уолпола «Замок Отранто»: система образов, пространство, образ эпохи, категория ужасного, образ автора, речевые характеристики.
3. Трансформация жанра готического романа в «Монахе» Льюиса.

Конспект:

Предисловие Г. Уолпола к роману «Замок Отранто»

Литература

1. *Ладыгин М.Б.* Предромантизм в мировой литературе. М. 2000.
2. *Соловьёва Н.А.* История зарубежной литературы. Предромантизм. М. 2005.



Методические рекомендации к практическим занятиям по разделу «Зарубежная литература XVII-XVIII вв.»

Занятие № 1.

Тема данного практического занятия предполагает сопоставительный анализ произведений, относящихся к разным этапам французского классицизма. Такой подход позволит выявить и специфику классицизма первой и второй половины XVII века, и своеобразие индивидуальных концепций П. Корнеля и Ж. Расина.

Студентам необходимо обратить внимание не следующие моменты: конфликт трагедии «Сид» двупланов. Внутренняя борьба Родриго и Химены определяется конфликтом родового долга чести и личного чувства. Но есть ещё высший долг – это сверхличный долг перед государством. Для понимания и утверждения высшего долга концептуально значимыми являются образы графа Гормаса и инфанты. Именно поступок графа стал причиной возникновения конфликта, т. к. феодальная честь оборачивается здесь честолюбием, своеволием, а в монологах инфанты выражается главная мысль пьесы – необходимость подчинить личные интересы общему делу. Герой, который мотивирует своё поведение идеей долга, должен вызывать восхищение, проявляет свободную волю (в этом отличие трагедии Корнеля от античной).

Расин мотивирует поведение своей героини стихийной неразумной страстью. Стихийность страсти, невозможность противостояния ей воли человека подчёркивается вмешательством богов (античная традиция – герой во власти рока). Но Расин демифологизирует античный источник. Федра понимает свою греховность и сопротивляется преступной страсти. Здесь проявляется учение янсенизма, согласно которому человек может преодолеть свою греховность при помощи Бога, если сам осознает свой грех и раскается. Федре присущ героизм духа, но она не в силах победить зло, т.к. лишена божественной благодати. Расин стремится изображать не совершенных героев, как Корнель, а вызвать сострадание к «преступнику поневоле», показать его вину как проявление человеческой слабости.

Занятие № 2.

Следует обратить внимание на вводные теоретические главы романа Филдинга, где он обосновывает новаторскую форму «комической эпопеи в прозе». Филдинг не раз подчёркивает принцип правдивости как основополагающий для нового жанра, ссылаясь на такой источник повествования, как «великая книга самой Природы». Столь достоверный источник позволяет автору называть свой труд Историей.

Однако «история», создаваемая Филдингом отличается от традиционных форм эпического жанра. Филдинг использует структуру плутовского романа XVI-XVII веков, который был прежде всего романом частной жизни. Английский автор рисует историю частного индивида по принципу «эпоса большой дороги», сталкивая своего героя с представителями разных социальных групп.

«Эпос большой дороги» был знаком и реализму Возрождения (Рабле, Сервантес). Но рамки Филдинговской эпопеи гораздо шире, что подчёркивается уже эпиграфом, взятым у Горация: «Видел нравы многих людей». Поэтому, следуя учению Дж. Локка об опыте как источнике знаний, Филдинг подчёркивает, что автор «истории» должен обращаться «с людьми всех званий и состояний». Таким образом, законы нового жанра требуют включения «низменного» материала, что позволяет сделать повествование побытовому конкретным и достоверным.

Сложившаяся в английской литературе XVIII века традиция тяготела к мемуарно-биографическому повествованию (Д. Дефо, Дж. Свифт, С. Ричардсон) – узость формы ограничивала возможности жанра. Поэтому Филдинг постулирует свободу историка, определяя принцип отбора и обобщения наиболее значимых фактов жизни, «историк» не обязан хронологически точно и скурпулёзно фиксировать события.

Субъективистская разорванность повествования от первого лица заменяется у Филдинга авторскими комментариями, которые подчёркивают закономерность происходящих событий, поступков героев, взаимосвязь повседневных мелочей в общем механизме жизни.

Эстетика Филдинга связана с новым пониманием человеческого характера. Исследуя человеческую природу, автор приходит к выводу, что не бывает ни ангельского совершенства, ни дьявольской порочности, тем самым опровергая нравственный догматизм как классицизма, так и своего литературного оппонента Ричардсона. Одним из первых в эпоху Просвещения Филдинг заговорил о неадекватности поступка и характера, стремясь проникнуть в скрытые мотивы поведения человека, убеждая читателя «не объявлять характер дурным на том основании, что он не безукоризненно хорош».

Поэтому Том Джонс не идеальный, но, без сомнения, положительный герой, несмотря на многочисленные проступки и слабости. Филдингу важны морально-психологические оттенки поступков героев – доброта и бескорыстие Тома.

Занятие № 3.

Сложная проблематика «Фауста» раскрывается через образную систему, через взаимоотношения персонажей. поэтому подчеркнём здесь наиболее важные для понимания концепции Гёте характеристики персонажей.

Основная черта характера Фауста – внутренняя неудовлетворённость собой и окружающим миром. Средневековая наука не даёт ему понимания сущности жизни, природы. Для Фауста источником живой науки является сама жизнь, а не сухие пергаменты. Именно поэтому он идёт на союз с Мефистофелем, чтобы с его помощью проникнуть в тайны природы, познать высшее состояние жизни, когда хочется сказать: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

Фауст – необычная личность, но он не совершенство. Любовь к Гретхен заставила пережить его трагедию. Он покинул Гретхен, т.к. не мог примирить в своей душе личное и общественное, интересы Фауста шире идеала тихого семейного счастья. Фауст жаждет деятельной жизни, чтобы изменить мир.

Сама же Гретхен – юное, чистое, искреннее создание – разрывается от внутреннего противоречия. Любовь для неё счастье, но это греховное счастье осуждается церковью. Трагедия Гретхен в том, что она не сумела перешагнуть через противоестественные общественные и церковные законы. Главное в Гретхен – женственность, т.е. любовь, милосердие, прощение. Не случайно её образ связан с образом Девы Марии – заступницы и воплощением женственности. Гретхен спасена за свою чистую любовь, она спасает своей любовью и Фауста, оправдывая его небезгрешную человеческую жизнь.

Власть, золото, слава, бесполезная государственная деятельность не удовлетворяют Фауста, и он ищет идеал в древней Элладе. Любовь Фауста к Елене не реальная и земная любовь, а символика поисков идеала. Но прекрасная Елена исчезает, т.к. древний духовный идеал нельзя воскресить, а реальная жизнь требует действенных изменений, конкретных дел ради общего блага. Путь к этой истине предопределён ещё в начале поисков Фауста, когда он переводит первую фразу Библии: «деяние – начало бытия».

Движение, а, значит, развитие жизни воплощает и образ Мефистофеля. Мефистофель – бес, но не абсолютное зло. Это дух отрицания, который критически оценивает действительность, тем самым побуждая Фауста и ему подобных к действию («желая зла, творит добро»).

Фауст и Мефистофель дополняют друг друга как творческий порыв и скепсис, сомнение. Таким образом, Гёте отобразил диалектическое понимание мира, человеческой жизни.

Занятие № 4.

Говоря о готическом романе, прежде всего, следует обращать внимание на его обновлённую эстетику. Происходит реабилитация средневековья и, как следствие этого, актуальными становятся категории «готического», рок, судьба, добро и зло и т. п.

Формируется определённый канон готического, представлявший собой набор некоторых элементов, из которых создавалось произведение.

1. Сюжет романа строился вокруг тайны (чьё-то исчезновение, тайна происхождения, нераскрытое преступления, лишение наследства и т.п). В сюжете может быть несколько тайн и их раскрытие откладывается чаще всего до финала. Или только что раскрытая тайна может вызывать к жизни новую и т.д.

2. Местом действия может быть замок, монастырь, лес, пещеры и т.п. Это пространство имеет лабиринты, тайные комнаты и ходы, часто пространство представляет собой руины. Описание пространства содержит яркие характеристики тлена и разложения.

3. Всё вышеперечисленное призвано создать атмосферу страха, лишить героев и читателей покоя и уверенности в благополучном исходе.

4. Ужас и страх поддерживаются и описанием пейзажа. Оно включает в себя завывание ветра, бурные потоки, дремучие леса, безлюдные пустоши, разверстые могилы и т.д.

5. В ранних готических романах центральный персонаж – девушка. Она красива, мила, добродетельна, скромна и в финале вознаграждается супружеским счастьем, положением в обществе и богатством. Но, наряду с этим она обладает и тем, что в 18 в. называли «чувствительностью». Она любит гулять в одиночестве по лесным полянам и мечтать при луне у окна своей спальни; легко плачет, а в решительную минуту падает в обморок.

5. Сама природа сюжета требует присутствия злодея. По мере развития готического жанра злодей вытеснял героиню (всегда бывшую не столько личностью, сколько набором женских добродетелей) из центра читательского внимания. В поздних образцах жанра он обретает полноту власти и обычно является двигателем сюжета.

6. В «готическом» романе использовалась система приемов, которые позволяли создать исторически определенную ситуацию, закрепленную множеством характерных примет. Это, прежде всего, и описание реалий, имеющих непосредственное отношение к изображаемому прошлому: интерьеры замков, одежда и вооружение персонажей и т.п. («Замок Отранто» Х. Уолпола, «Монах» М.Г. Льюиса, «Удольфские тайны» Э. Рэдклиф). Это и точные указания на социальное положение героев и их взаимоотношения с представителями других сословий («Замок Отранто» Х. Уолпола, «Ватек» У. Бек-

форда). Это, наконец, использование приемов стилизации («Ватек» У. Бекфорда) или даже мистификации («Замок Отранто» Х. Уолпола). Все это готовило почву для появления исторического романа, который родился вместе с романом Вальтера Скотта «Уэверли» (1814 г.).

Образец готического романа представлен романом Уолпола «Замок Отранто». В нём хорошо прослеживаются черты складывающегося канона.

Особе внимание следует уделить анализу вступлений к первому и второму изданию романа. В них Уолпол подробно и открыто излагает новые критерии описания действительности и задачи, стоявшие перед ним как перед автором.

В свою очередь, сопоставление «Замка Отранто» с романом Льюиса «Монах» позволит увидеть, насколько изменился готический роман за время своего развития. Усложнилась вся структура романа. К тому же, важный акцент у Льюиса сделан на философско-этическом содержании. Льюис последовательно утверждает мысль об относительности понятий Добра и Зла в окружающем людей мире. Исходя из того, что миром правит Зло, М.Г. Льюис не пытается выяснить его сущность. Его занимает процесс внедрения Зла в душу человека, восприимчивость человека ко Злу. В душе героя на протяжении всего романа ведется борьба, завершающаяся лишь его смертью. М.Г. Льюис убедительно доказывает, что все преступления Монаха порождены проявлением лучших его качеств.

Художественные тексты

XVII-XVIII вв.

Корнель П. «Сид».
Расин Ж. «Федра».
Мольер Ж.-Б. «Тартюф». «Мещанин во дворянстве».
Филдинг Г. «История Тома Джонса, найдёныша».
Шиллер Ф. «Коварство и любовь».
Гёте И. «Лирика». «Фауст».
Уолпол Г. «Замок Отранто»
Льюис М.Г. «Монах»

Критическая литература

1. *Артамонов С.Д.* История зарубежной литературы XVII-XVIII веков. - М., 1978.

2. XVII век в мировом литературном развитии: Сб. ст. - М., 1969.

3. История западноевропейского театра /Под общей ред. проф. С.С. Мокульского. - М., 1956-1957.

4. *Обломиевский Д.Л.* Французский классицизм. - М., 1968.

5. Проблема просвещения в мировой литературе. - М., 1970.

6. *Елистратова А.А.* Английский роман эпохи Просвещения. – М., 1966.

7. *Соколянский М.Г.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблема типологии. – Киев, Одесса. 1983.

8. *Ладыгин М.Б.* Предромантизм в мировой литературе. - М. 2000.

9. *Соловьёва Н.А.* История зарубежной литературы. Предромантизм. - М. 2005.

форда). Это, наконец, использование приемов стилизации («Ватек» У. Бекфорда) или даже мистификации («Замок Отранто» Х. Уолпола). Все это готовило почву для появления исторического романа, который родился вместе с романом Вальтера Скотта «Уэверли» (1814 г.).

Образец готического романа представлен романом Уолпола «Замок Отранто». В нём хорошо прослеживаются черты складывающегося канона.

Особе внимание следует уделить анализу вступлений к первому и второму изданию романа. В них Уолпол подробно и открыто излагает новые критерии описания действительности и задачи, стоявшие перед ним как перед автором.

В свою очередь, сопоставление «Замка Отранто» с романом Льюиса «Монах» позволит увидеть, насколько изменился готический роман за время своего развития. Усложнилась вся структура романа. К тому же, важный акцент у Льюиса сделан на философско-этическом содержании. Льюис последовательно утверждает мысль об относительности понятий Добра и Зла в окружающем людей мире. Исходя из того, что миром правит Зло, М.Г. Льюис не пытается выяснить его сущность. Его занимает процесс внедрения Зла в душу человека, восприимчивость человека ко Злу. В душе героя на протяжении всего романа ведется борьба, завершающаяся лишь его смертью. М.Г. Льюис убедительно доказывает, что все преступления Монаха порождены проявлением лучших его качеств.

Художественные тексты

XVII-XVIII вв.

Корнель П. «Сид».
Расин Ж. «Федра».
Мольер Ж.-Б. «Тартюф». «Мещанин во дворянстве».
Филдинг Г. «История Тома Джонса, найдёныша».
Шиллер Ф. «Коварство и любовь».
Гёте И. «Лирика». «Фауст».
Уолпол Г. «Замок Отранто»
Льюис М.Г. «Монах»

Критическая литература

1. *Артамонов С.Д.* История зарубежной литературы XVII-XVIII веков. - М., 1978.

2. XVII век в мировом литературном развитии: Сб. ст. - М., 1969.

3. История западноевропейского театра /Под общей ред. проф. С.С. Мокульского. - М., 1956-1957.

4. *Обломиевский Д.Л.* Французский классицизм. - М., 1968.

5. Проблема просвещения в мировой литературе. - М., 1970.

6. *Елистратова А.А.* Английский роман эпохи Просвещения. – М., 1966.

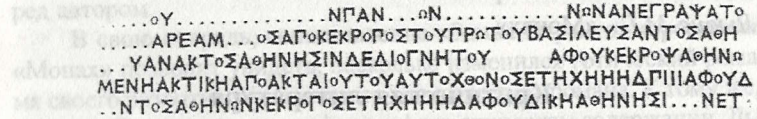
7. *Соколянский М.Г.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблема типологии. – Киев, Одесса. 1983.

8. *Ладыгин М.Б.* Предромантизм в мировой литературе. - М. 2000.

9. *Соловьёва Н.А.* История зарубежной литературы. Предромантизм. - М. 2005.

Хронологическая таблица с острова Парос

На острове Парос была вырезана на мраморе и выставлена на площади большая хронологическая таблица по греческой истории, чтобы прохожие смотрели и просвещались. Таблица эта сохранилась. Вот ее начало с небольшими сокращениями.



Год 1582 до н. э. Царь Кекроп воцаряется в Афинах.

Год 1529. Всемирный потоп, из которого спаслись Девкалион и Пирра.

Год 1519. Царь Кадм, основатель Кадмеи, пришел в Фивы из Финикии и научил греков письменности.

Год 1432. Царь Минос, сын Зевса, воцарился на Крите, а фригийские карлики научили греков ковать железо.

Год 1409. Богиня Деметра пришла в Афины и научила греков земледелию.

Год 1300. Геракл, очистив Авгиевы конюшни и победив царя Авгия, учредил Олимпийские игры.

Год 1260. Тесей, убив Минотавра, освободил Афины от дани, дал им законы и учредил Истмийские игры.

Год 1251. Поход Семерых против Фив, и тогда же учреждены Немейские игры.

Год 1208. 5 июня. Взятие Трои после десятилетней Троянской войны.

Год 1202. Орест, сын Агамемнона, мстя за отца, убивает свою мать, но оправдан судом Ареопага.

Год 1128. Переселение дорян во главе с царями Гераклидами в Пелопоннес.

Год 1085. Гибель Кодра, афинского царя, в войне с дорянами. Конец царской власти в Афинах.

Год 937. Расцвет поэта Гесиода.

Год 907. Расцвет поэта Гомера.

Год 895. Аргосский царь Фидон ввел в употребление точные меры, весы и деньги...

Можно сказать: «Разве это история? Это сказка! Это все равно что составлять таблицу по хронологии Киевской Руси и включать в нее даты: тогда-то Илья Муромец убил Соловья-разбойника, а тогда-то Руслан — Черномора».

Грек, услышав такие слова, обиделся бы. Может быть, он сам из знатного рода, который возводит свое происхождение к одному из мифологических героев, упомянутых здесь. Спартанский царь Леонид, герой Фермопил, считал себя прапра- (повторите это «пра» 20 раз!) -правнуком Геракла. Сроком жизни человеческой греки считали 70 лет, лучший срок для рождения сына — середина жизни, 35 лет. Леонид погиб в 480 г. до н. э. Отсчитайте от этой даты 23 раза по 35 лет (жизнь Леонида и 22 поколений его предков) и вы окажетесь в 1285 г. до н. э., как раз в том времени, в которое Паросская таблица поселяет Геракла. Как же не верить такой хронологии?

И не только тщеславные цари, но и более серьезные люди часто возводили свой род к героям и богам. Гиппократ был великим ученым, отцом греческой медицины; мы с ним еще встретимся в этой книге. Он был из рода потомственных врачей, Асклепиадов, а род этот начало вел от Асклепия, бога врачевания, сына Аполлона; Гиппократ был потомком бога в 18-м поколении. Если сделать расчет лет, то получится: бог жил незадолго до Троянской войны. И правда: в «Илиаде» написано, что сын бога Асклепия, Махаон, был, так сказать, главным врачом греческого войска под Троей...

Для грека хронология мифов была делом важным. Ею занимались большие ученые. Эратосфен, великий математик, впервые рассчитавший размер земного шара (как он это сделал, мы узнаем в последней части этой книги), столь же усердно рассчитывал и дату падения Трои. Кстати, она у него получилась другая, чем на Паросской таблице: 1183 год. ..

Что изменено в Паросской хронологической таблице, переписанной для этой книги? Конечно, это обозначения дат. Ни в одной настоящей древней надписи не могло быть дат вроде «Год 1582 до нашей эры»...

Что же было вместо этого написано на паросском камне? Нечто неожиданное и неудобное: «1318 лет назад — царь Кекроп... 1265 лет назад — всемирный потоп...» Иными словами, все даты отсчитывались назад от года, когда была высечена эта самая надпись. (Сосчитайте сами, когда это было.) Легко понять, что уже через несколько лет эти даты мало что говорили паросскому прохожему.

Какая же нумерация годов («летосчисление» в буквальном смысле слова) была у греков? А никакой.

Каждый год в каждом городе имел свое название по главному должностному лицу этого года — в Афинах по первому архонту, в Спарте по первому эфору и т.д. Знаменитый договор 421 г. до н.э. между Афинами и Спартой — Никиев мир — был датирован так: «При спартанском эфоре Плистоле, за 4

дня до окончания месяца артемисия, и при афинском архонте Алкее, за 6 дней до окончания месяца элафеболиона». (Месяцы ведь тоже в каждом государстве были свои собственные!) ... Настоящие хронологические таблицы, которые были у греков и римлян, имели вид длинных списков имен — как телефонные книги. «В архонтство Каллиада... в архонтство Евфина... в архонтство Херонда...» Вот я назвал три даты и уверен: угадать, какая из них раньше, какая позже, смогут во всем мире лишь человек десять специалистов. А ведь это даты больших событий: Саламинская победа, начало Пелопоннесской войны, Херонейское поражение.

Что это — мелочь, случайно недодуманная великим народом? Нет. В этой мелочи видна огромная разница между античной и современной культурой. Мы представляем себе время движущимся вперед — как стрела, летящая из прошлого в будущее. Греки представляли себе время движущимся на одном месте — как звездный небосвод, который вращается над миром одинаково и неизменно как за тысячу лет до нас, так и через тысячу лет после нас. Для нас прогресс — что-то само собою разумеющееся: 1097, 1316, 1548 годы — даже если мы не помним ни одного события, происходившего в эти годы, мы не сомневаемся, что в 1548 году люди жили хоть немного лучше и были хоть немного умнее, а может быть, и добрее, чем в 1097 году. А для грека прогресс если и существовал, то когда-то в незапамятном начале, при титане Прометее, а после этого жизнь казалась вечной, устойчивой и неизменной и все годы похожими друг на друга: «в архонтство Каллиада... в архонтство Каллистрата... в архонтство Каллия...»

Текст приложения представляет собой выдержку из книги М.Л. Гаспарова «Занимательная Греция». М.: Новое лит. обозрение, 2006. С. 9, 40-41.

Оглавление

Раздел I. АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА 3
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО РАЗДЕЛУ «Античная Литература» 42
Методические рекомендации к практическим занятиям по разделу «Античная литература» 44

Раздел II. ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ 54
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО РАЗДЕЛУ «Литература Средних веков и Возрождения» 78
Методические рекомендации к практическим занятиям по разделу «Литература Средних веков и Возрождения» 81

Раздел III. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII-XVIII вв. 99
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО РАЗДЕЛУ «Зарубежная литература XVII-XVIII вв.» 107
Методические рекомендации к практическим занятиям по разделу «Зарубежная литература XVII-XVIII вв.» 110

Приложение 1. *Хронологическая таблица с острова Парос* .. 116

История зарубежной литературы. Ч. I.: Античность, Средние века, Возрождение, литература XVII–XVIII веков: Учебное пособие и методические рекомендации. – Изд. 2, исправленное и дополненное. – Н. Новгород, 2007. – 120 с.

Галицкая Евгения Васильевна
Кирдянова Елена Робертовна
Маслова Марина Арнольдовна

Компьютерная вёрстка и оформление — Дорофеев Ф.А.

Государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н.И. ЛОБАЧЕВСКОГО»
603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Подписано в печать 20 ноября 2007 г. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Гарнитура Times. Усл. печ. л. 7,5.
Заказ № 1204. Тираж 300 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603600, г. Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37
Лицензия ПД № 18-0099 от 14.05.2001