

ОСНОВЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ МУЗЫКА. ЛИТЕРАТУРА

Под научной редакцией доктора философских наук
Т. С. Паниотовой

Издание третье, стереотипное

РЕКОМЕНДОВАНО

*Институтом философии и социально-политических наук
Южного федерального университета в качестве учебного пособия
для студентов направления «Культурология»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85
О 75

О 75 Основы теории и истории искусств. Музыка. Литература: Учебное пособие / Под науч. ред. Т. С. Паниотовой. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 448 с. (Учебники для вузов. Специальная литература.)

ISBN 978-5-8114-1989-0 (Изд-во «Лань»),
ISBN 978-5-91938-234-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В учебном пособии под одной обложкой представлены теория и история музыки и литературы. Искусства существуют не в замкнутом пространстве, они вписаны в определенный социокультурный контекст и постоянно взаимодействуют друг с другом. Поэтому лишь взятые вместе, они становятся формой художественного самосознания человечества, той культурной связкой, благодаря которой осуществляется диалог эпох. В качестве основного принципа подачи материала избран примененный к художественному познанию принцип единства исторического и логического, благодаря которому развитие искусства последовательно прослеживается как хронологически, так и на примерах творчества наиболее значимых его представителей. Соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования третьего поколения. Для студентов бакалавриата и магистратуры гуманитарных специальностей и направлений, а также для всех, интересующихся вопросами теории и истории искусства.

ББК 85

The textbook comprises the theory and history of music and literature. Arts do not exist in a closed space; they are integrated into a specific sociocultural context and always cooperate with one another. That is why, only taken together they become a form of humanity's artistic self-consciousness, the cultural connection, thanks to that there is a dialogue of epochs. The principle of historical and logical unity, used for artistic study, was chosen as the main method of presentation in the book. Thanks to that principle, the development of art is consistently traced both chronologically and in the examples of the creative work of the most prominent representatives. The textbook corresponds with the Federal state education standard of higher professional education of the third generation. It is intended for Bachelor and Master Students of humanitarian professions, and also for all, who are interested in the theory and history of art.

Авторский коллектив:

Т. С. ПАНИОТОВА — доктор философских наук (Предисловие, послесловие); Г. Р. ТАРАЕВА — доктор искусствоведения, профессор (раздел I «Теория и история музыки»); Н. И. СТОПЧЕНКО — доктор культурологии, профессор (раздел II «Теория и история литературы», гл. 1–10); А. В. КУЗНЕЦОВА — доктор филологических наук, профессор (раздел II, гл. 11).

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017
© Авторский коллектив, 2017
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2017

ПРЕДИСЛОВИЕ

Усталость и разочарование в научно-техническом прогрессе, много давшем человеку, но разрушившим его былой, склонный к чувственному переживанию мира, склад души, сегодня заставляют человечество медленно, но верно разворачиваться к былым ценностям, среди которых первое место занимает бескорыстное постижение прекрасного. Растет интерес к его идеальному выразителю — искусству и к созданию систематизированных основательных трудов по его истории, которые существенно помогают обрести утерянную гармонию. И, возможно, далеко не случаен тот факт, что курс истории искусства ныне читается практически во всех гуманитарных вузах.

Для современного учебного процесса характерна междисциплинарность — тенденция к преодолению дисциплинарных границ и переплетению предметных дискурсов. Авторы предлагаемого учебного пособия стремились максимально воплотить междисциплинарный подход к единой и целостной сфере искусства, реализовать в учебных текстах — в пределах возможностей жанра — идею синтеза искусств. Потребность в такого рода пособиях назрела давно. Не секрет, что растущая специализация научного и художественного познания и практики, связанного с ними учебного процесса, привела к тому, что специалисты различных областей знания и художественного творчества говорят как бы «на разных языках», исполняя свои «сольные партии», не слыша «хора» художественно-культурного процесса. Читателю настоящего учебного пособия предстоит не просто стать слушателем «хора», но свидетелем и участником диалога, идущего между раз-

личными видами искусства и между авторами, преследующими общую цель — создать целостную картину развития искусства.

Искусства существует не в замкнутом пространстве, они вписаны в определенный социокультурный контекст и постоянно взаимодействуют друг с другом. Независимо от типа этого взаимодействия, их характера, силы и продолжительности, оно всегда имеет место, оказывает существенное влияние на общее состояние духовной культуры конкретной исторической эпохи. Вот почему в искусствоведении, музыковедении и эстетике, проблемам взаимосвязи литературы и театра, литературы и изобразительного искусства, литературы и кино, литературы и музыки, кино и музыки, и т. д. и т. п. посвящено немало работ.

Сравнение и сопоставление различных искусств может производиться по различным основаниям. На уровне физической реальности оно может опираться на данные оптики и акустики. На психофизиологическом уровне — исходить из особенностей восприятия человеческими органами чувств звука, цвета, слова. Сравнение на художественном уровне в историческом аспекте дает возможность выявить образно-стилевое единство и особые пути развития различных искусств. На социологическом уровне представляется возможным выявить то воздействие, которое оказывает система общественных отношений на содержание и направленность художественного творчества. Культурологический подход позволит раскрыть механизмы взаимодействия искусства и культуры, как в синхронном, так и в диахронном аспектах. Все эти аспекты исследования принимались во внимание авторами данной книги. Однако, основная цель, которую они перед собой ставили — не отвлеченная характеристика и сопоставление отдельных видов искусств, а установление их взаимовлияния и синтеза. Вот почему встречающееся в учебнике «пересечение» стилей, течений, школ, мастеров и произведений искусства понятно и объяснимо.

В основе структуры учебного пособия лежит модель классического историзма с использованием хронологического подхода и традиционной классификации течений

и стилей. Авторы поставили перед собой задачу не отступать от традиционных принципов, и, вместе с тем, попытаться рассмотреть классический материал в контексте современных веяний. Но отличительная особенность данного пособия — объединение под одной обложкой истории разных искусств: музыки, изобразительного искусства, литературы, театра, кино, история которых обычно излагалась отдельно. Такой контент особенно хорош для студентов-гуманитариев нетворческих вузов, поскольку позволяет ориентироваться в мире искусства в целом (одновременно в нескольких странах и разных видах искусства), не погружая студентов в профессиональные тонкости.

В учебное пособие включены главы, посвященные теории искусства. Это своего рода пропедевтический курс, который ставит своей целью познакомить слушателей со спецификой той или иной дисциплины и с особенностями языка рассматриваемых видов искусства. Авторы рассматривают искусствоведение как науку, имеющую свой собственный предмет и методы исследования. С позиций актуальности исследуются различные школы современного искусствоведения.

Учебное пособие включает два тома. Распределение материала в них осуществлено на основании онтологического принципа классификации искусств, подразумевающего деление искусств на пространственные, временные и пространственно-временные. Напомним, что во временных видах искусства образ разворачивается в художественном времени, в пространственных — в художественном пространстве, а в пространственно-временных — в пространстве-времени или в так называемом пространственно-временном континууме художественного образа. В первом томе представлены временные виды искусства — литература и музыка, во втором — пространственные (живопись, скульптура и архитектура) и пространственно-временные (театр и кино). Подобная компоновка материала, с одной стороны, соответствует актуальному сегодня модульному принципу подачи учебного материала, а с другой, — позволяет читателю приобрести

и использовать именно те тома, которые ему необходимы. Хотя, вне всякого сомнения, наиболее полное и целостное восприятие и понимание основ теории и истории искусств возможно лишь при освоении содержания обоих томов.

Данный (первый) том, состоит из двух разделов. Относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений, отсутствие жесткой схемы, нивелирующих тенденций привели к тому, что каждая глава имеет «свое лицо», как имеют его отдельные искусства. Первый раздел «Теория и история музыки» написан Г. Р. Тараевой, доктором искусствоведения, профессором Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Авторами второго раздела «Теория и история литературы» являются доктор культурологии, профессор Н. И. Стопченко и доктор филологических наук, профессор А. В. Кузнецова. Каждая глава завершается списком контрольных вопросов и заданий; раздел содержит библиографию, призванную помочь студентам в углубленной подготовке и самостоятельной научной работе, а преподавателям — в разработке собственных лекционных курсов. Предисловие и послесловие к книге написаны научным редактором издания профессором кафедры теории культуры, этики и эстетики ЮФУ, доктором философских наук Т. С. Паниотовой.

Непосредственно адресованная студентам гуманитарных направлений подготовки, учебное пособие может быть востребовано самым широким кругом читателей. Оно будет интересно и полезно всем, кто специально изучает историю искусств или просто интересуется ею.

*Почетный работник высшей школы,
доктор философских наук,
профессор Т. С. Паниотова*

РАЗДЕЛ I
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ГЛАВА 1

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

«КЛАССИЧЕСКАЯ» МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Традиционно история развития различных искусств рассматривается в хронологической перспективе явлений: стилей, мастеров, творений. Но важный объект художественной истории составляют модели культуры — без обзора и анализа системы общественных регламентов картина не будет полной. Ведь именно в отношениях людей с художественными произведениями и их авторами на разных этапах проступают серьёзные отличия, которые и обуславливают, и объясняют исторические метаморфозы искусства. Уникальность художественного «текста», произведения конкретного творца — тоже очень важный фактор для данного пособия. В нём рассматривается не всё разнообразие видов музыкальной деятельности, а именно искусство, связанное с авторством и профессионализмом — высоким уровнем организации средств, развитой системой художественного языка. Именно в этом аспекте музыкальное искусство называют «классическим».

Понятие «музыка» сегодня чрезвычайно многозначно. Разнообразие его значений как раз определяется культурной моделью — принятыми в художественной жизни взаимоотношениями её участников. Если внимательно приглядеться к тому, *что* называли этим словом в различные эпохи, в различных общественных формациях, картина окажется не только непростой, но и полной противоречий. В эпоху, например, Петра I в России четко разделялись *богослужбное пение, песня и музыка*, которой называли игру на инструментах для сопровождения танцев. В деревне

еще во второй половине XX века *музыкой* аналогично назывались инструментальные наигрыши, иным видом было *пение*. Крестьянами — носителями традиции — во многих регионах оно воспринималось как некое «представление» с движением, танцем, что называлось *играть песню*. В современной культуре под музыкой понимают и европейскую классику, и джаз, и концертные обработки народных песен. К музыке относят *фольклор* (подлинные национальные песни и игру на национальных инструментах), вокальное и инструментальное сопровождения религиозных обрядов и культов. А для современного человека эстрадная песня от рока до «попсы» в формате сценического шоу и клипа, диско со всеми разновидностями и ответвлениями — это всё музыка.

О какой из «музык» пойдет речь в данном разделе пособия?

Теория и история музыки по традиции являются разделами академического музыкознания, которое изучает «классическую» музыку, музыку «профессиональную», созданную композиторами. Но и традиционные определения классической музыки в контексте современной культуры «отсвечивают» смысловыми оттенками. Например, если музыку академических композиторов Дмитрия Шостаковича или Альфреда Шнитке к кинофильмам относить к классической ветви, то в чем ее отличие от популярной киномузыки Нино Рота или Эннио Морриконе, как и Гии Канчели («Не горюй», «Мимино», «Киндза-дза»). В академической сфере тоже существует разрыв между «музыками»: исполнители играют и поют, преимущественно, музыке прошлых эпох — классицизма и романтизма. А их преемников, композиторов XX века, тяготеющих в традиционных жанрах симфонии, концерта, оперы к радикальным новациям, называют «авангардистами».

Хотя культура не впервые в истории демонстрирует эстетические поляризации. В исторические эпохи Средневековья и Возрождения альтернативными пластами были церковная и народная музыки; XVII век отличает резкая конфронтация старого и нового искусства, называемого *prima* и *secunda prattica* (первой и второй практиками). Нам сегодняшние

противостояния представляются не просто безднами, но едва ли неисчерпанием многосотлетних установок и гибелью классической музыки. После «открытия» Арнольдом Шёнбергом додекафонии, триумфального шествия и фиаско сериализма (совершенно новых техник сочинения) Карлхайнц Штокхаузен в 1951 году провозгласил «час нуль» западно-европейской музыкальной традиции. В это же приблизительно время (в 60-е годы) в качестве антипода авангардизму была выдвинута идея предельного упрощения музыкального языка и композиции на основе неевропейских ритуалов (Индия, Африка), которая положила начало и сегодня чрезвычайно распространенному направлению «минимализма».

Потрясением основ культуры в XX веке стало возникновение *джаза*. Известный отечественный музыковед В. Конен пишет: «Появление первых джаз-бэндов на городской эстраде было воспринято как событие в мировой культуре. При первых же их звуках возникло ощущение, что рушатся сами основы цивилизации. Уже одно слово «джас»... ассоциировалось с чем-то дикарским, не укладывающимся в европейскую лингвистику»¹. Еще более экстремальным феноменом, неожиданно и с шумом» вторгшимся в современную культуру, оказалась *рок-музыка*. «Даже эпатажный эффект, вызванный в свое время ранним джазом, не может выдержать сравнение с шоком, испытанным «взрослыми» от первых выступлений «Битлз». В общественном сознании сразу образовалась непреодолимая грань, отделяющая музыку «старших» от «молодежной», собственно культуру от «контркультуры»...»²

«Классическая музыка... Что интуитивно отталкивает все больше людей от этого искусства, еще вчера признаваемого божественным?» Эти грустные для музыканта и культурного человека слова — из комментария издателя к роману Эльфриды Елинек «Пианистка»³. Неоспоримый

¹ Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994. С. 89

² Там же. С. 117

³ Произведение австрийской писательницы известно у нас благодаря сильной и жесткой экранизации Михаэля Ханеке (Гран-при в Канне в 2001 г.) со звездным составом актеров — Изабель Юппер, Бенуа Мажимель и Анни Жирардо.

факт: число «потребителей» классической музыки неукоснительно сокращается, она перестает быть для значительной части общества существенным компонентом духовной жизни, личной культуры, перестает быть безусловной духовной ценностью. На надежные информационные носители аудио и видео сегодня занесено все, о чем можно было полвека назад только мечтать: редкие и редчайшие произведения, прямые трансляции и записи концертов, оперных и балетных спектаклей, самые замечательные исполнители, мастер-классы выдающихся артистов и педагогов.

Но аудитория этой музыки неуклонно сужается. В начале нового тысячелетия известный французский пианист объявил о публичном уничтожении своего рояля на прощальном концерте, так как, по его подсчетам, классический фортепианный репертуар нужен одному проценту людей. Не стоит драматизировать это обстоятельство — уклонение слушателей от классической музыки. И упускать из виду колоссальный духовный, культурный потенциал элитарного потребителя, например, романтической культуры, его исключительность. Очень незначительный слой общества способен был «понять» романтического художника — достаточно вспомнить все трагические перипетии жизни Вагнера, Берлиоза, Чайковского, Рахманинова, не говоря уже о композиторах XX века. В постромантической трактовке элитарность декларируется еще более остро и резко: А. Шенберг утверждал, что «искусство — это не для всех, если оно для всех, оно не искусство».

Однако стоит более пристально вникнуть опять же в «толщу» современной музыкальной культуры, в реалии современной жизни. Отток потребителей классической музыки можно наблюдать в традиционных презентациях — в оперном театре, филармоническом зале, но она перемещается в другие точки культурного пространства. Замечательным событием в европейских странах и в России становятся музыкальные «флэшмобы»¹, когда на площадях городов, в помещениях вокзалов и аэропортов му-

¹ От английского flash-mob — мгновенная толпа.

зыканты под видом обычных граждан в обычной одежде исполняют вокальные и инструментальные, в том числе хоровые и оркестровые классические сочинения. Чрезвычайное распространение в этих акциях и на концертной сцене получает традиция шутливой презентации классики — в виде юмористического шоу, гротескного представления. Денис Мацуев в новогоднем концерте представляется неумелым пианистом, неспособным вспомнить вальс Шопена, который с легкостью играет юный виртуоз, пришедший за автографом. Виртуозный опус Римского-Корсакова «Полёт шмеля» воспроизводят с запредельной скоростью разные инструменталисты мира. На восьми роялях его играют самые знаменитые пианисты современности, среди которых М. Аргерих, Е. Кисин, М. Плетнев, Дж. Левайн, Д. Баренбойм, Лан Лан. Казахский пианист О. Переверзев исполняет «хит» русского классика двумя руками на клавиатурах рояля и пианино, установленных напротив друг друга; знаменитый китайский пианист Лан Лан играет «Полёт шмеля» на «бис» после выступления с оркестром на iPad'e. На скрипках и духовых инструментах музыканты исполняют Баха, Паганини вдвоём — один на струнах, второй смычком, один вдвует воздух, другой играет на клапанах. Двенадцать профессоров фортепианного факультета Вашингтонской консерватории играют «бисовую» пьесу скрипичного репертуара — «Чардаш» Витторио Монти — на рояле все вместе и по очереди по несколько звуков и аккордов. Новой реальностью классики в современной музыкальной культуре стало возникновение специальных комических ансамблей, которые устраивают юмористические презентации классики. Самые знаменитые — Игудесман и Джу, Джо и Рой Андерсон, Red Priest; часто комические программы представляют «именитые» классические коллективы и исполнители — такие как британские King's Singers, французские Swingle Singers, Бобби МакФеррен.

Всё это широко доступно в Сети, окружает современного человека экранами телевизора и мониторами различных гаджетов, превращая его в активного потребителя музыки. Вместе с тем заметно снизились объёмы практического

бытового музицирования — люди меньше поют и играют, чем ещё полвека назад, когда почти в каждом доме стояло пианино. Под его аккомпанемент пели романсы и любимые песни из художественных и мультипликационных фильмов, из репертуара популярных эстрадных певцов, в сопровождении гитары пели бардовские песни. Люди самых разных кругов, поющие и играющие, были частыми и активными посетителями классических и симфонических концертов — любительство всегда стимулирует интерес к профессиональному искусству.

Сегодня цифровая обработка музыкальной информации позволяет не только хранить, но и редактировать (варьировать) записанную музыку, т. е. создавать её. Это не просто набор компьютерных манипуляций, а принципиальное расширение возможностей вовлечения в музицирование. Информационная эра обеспечивает доступ любого человека к любому музыкальному тексту, облегчая еще при этом и сам поиск информационных ресурсов. Цифровые технологии, как и наличие автотекстов, караоке и других «приспособлений» в музыкальном инструментарии, облегчают любительское общение с музыкой. Слушать, петь, играть, сочинять — все становится гораздо более легко осуществимым, и это несомненное завоевание информационного общества.

В этом контексте возникает острая проблема описания степени смысловой сложности и эстетической ценности музыкального текста. На каком языке тексты становятся доступными для широкого или элитарного «потребления», какими средствами создается эксклюзивное музыкальное «сообщение», кому оно предназначено, какому кругу потребителей? «Коммерческая» развлекательная, невзыскательная музыкальная продукция, образованные новые жанрово-стилевые пласты популярной музыки — саунд-трек кинофильма, песенный клип, музыкальный текст в рекламе — отличаются очень значительным уровнем стереотипности, стандартности языка и содержательным примитивом. Кстати, в них нередко пародируются и даже «огротесковываются» классические образцы. Благодаря информационным технологиям и современной

медиа среде все это распространяется, доставляется широчайшему кругу адресатов (и надо заметить, с принудительностью, масштабов которой культура еще не знала).

Сегодня очень важно наблюдать за всей этой реальностью, выходя за пределы музыкального произведения, в сферу музыкального слуха и мышления человека. Гармония понимания музыки и воздействия ее на человека в актуальном для культуры направлении создает максимально устойчивую, плодотворно функционирующую систему. Несоответствия, несовпадения целей музыки и человека в пространстве культуры образуют различного рода энтропийные процессы, приводящие к модификациям системы коммуникации музыки или — в крайнем выражении — к распаду каких-то ее форм.

СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ВОСПРИЯТИЯ

Восприятие, понимание, переживание классической музыки, в отличие от популярной развлекательной продукции (тоже необходимой обществу), всегда требует каких-то значительных духовных усилий. Она связана с необыденными реальностями, рассчитана на музыкальную и общехудожественную эрудицию, развитый слуховой запас, требует определённой работы фантазии. В этом её сила и сложность: полноценное восприятие классических произведений разных эпох опирается на сложный психологический и интеллектуальный комплекс. Переживание, которое музыка моделирует и вызывает, обеспечивается на уровне ощущений — психологических реакций покоя и умиротворения, радости и восторга, грусти и печали, гнева и скорби. Эмоциональные реакции усиливаются за счёт визуальных представлений и ассоциативных образов — из жизненных событий и опыта контактов с художественными реальностями (живописью, графикой, скульптурой, театром, кино). Понимание музыки включает обязательно слой суждений и умозаключений, которые порождают знания из разнообразных областей — литературы, философии, публицистики и критики. Вся эта пёстрая, неоднородная

сфера реакций человека на музыкальное произведение обозначается специфическим понятием «содержание».

Актуальный аспект научной интерпретации музыкального содержания состоит в том, что мы, наконец, осознаем необходимость междисциплинарного подхода в описании этого сложного объекта, необходимость серьезного и компетентного взаимодействия с психологией, социологией или социальной, исторической психологией, теорией и историей культуры. Самизвуковые реальности можно достоверно изучать исключительно в физико-акустических параметрах. Но как знаки кодов музыкальной коммуникации (элементы музыкально-языковых систем), как единицы музыкальной речи (музыкальных текстов) они уже связаны с идеальной субстанцией. Изучать значения, смыслы исключительно на материальных «фактах» музыки — произведениях — практически невозможно. Музыкальное содержание «привязывается» к конкретным звуковым структурам историко-социальной конвенцией, самосознанием культуры.

Чем далее отстоят точки наблюдения за представлениями о музыкальном содержании, тем противоречивее становится картина — независимо от того, идет ли речь о расстоянии хронологическом или социально-психологических моделях синхронной историко-культурной диспозиции. Стоит вчитаться в типичные утверждения двух авторов 80-гг. XVIII в., чтобы прочувствовать отношение к музыке, противоречащее нашему восприятию и нашему представлению о восприятии ее современниками.

Одно из них взято из «Мемуаров» Дж. Казановы: «На одном симфоническом концерте, данном на открытом воздухе в Риме, народ умирал от восторга. Слышались стенания: «О благословенный! Какое наслаждение! Можно умереть от радости!» В опере публика держала руки скрещёнными, сдерживая дыхание. Одна молодая девушка стала кричать в середине партера: «О, Боже! Где я? Я умираю от восторга!»¹. Это в то время как наши представления о содержании музыки эпохи классицизма связаны

¹ Казанова Д. Мемуары. М., 1991. С. 163.

с гармоничностью, уравновешенностью, цельностью, покоем и другими совершенно иными эмоциями, чем в приведенной цитате.

Следующая подборка о понимании и восприятии музыки XVIII в. приведена в одной из распространенных в музыкальной педагогике хрестоматий: «Главная цель музыки — нравиться нам физически... Музыка может быть подобной словам, но она не может быть выразительной... Та, коя наиболее выразительна — наиболее скучна... Она может быть порой напоминательной, но никогда описательной... Танцевальная музыка должна занимать первое место». А в первой половине этого же столетия музыку трактовали и так: «Шахматы весьма пригодны для заполнения пустоты длинных речитативов, а музыка для того, чтобы прерывать слишком большое внимание, для шахмат потребное»¹.

Историческая динамика восприятия содержания музыки — малоисследованный, но интригующе интересный объект. Материалов в теоретических трудах, мемуарах, письмах и дневниках, иных документах и, конечно, художественной литературе — огромное множество, и они, в общем, фигурируют в музыковедческом обиходе. Существует и немало хрестоматий, в которых можно обнаружить замечательно интересные материалы — сопоставление исторических моделей может составить увлекательную процедуру поиска.

Содержание музыки как идеальный объект можно исследовать только при каких-то фактах объективации: на эмоциональных реакциях (поведении) людей или в их суждениях. Если невозможно наблюдать обнаружение эмоций человеком, слушающим музыку (его мимику, пластику), или подвергнуть анализу высказывания о содержании и смысле — предмета для изучения идеальных конструкций содержания просто нет. Музыкальное содержание — в значительной степени феномен вербального мышления, «провоцируемого» непосредственным воздействием музыки на эмоции. Музыка стимулирует запуск механизма восприятия содержания: возбуждение памяти, сопоставление

¹ Материалы и документы по истории музыки. / под ред. М. Иванова-Борецкого. М., 1934.

различных связанных с ней реалий (сведений, событий, символов и т. п.). Они «добываются» из жизни, художественных текстов, литературы, эстетических концепций, документов и по-разному «сплавляются» со звуковой материей музыки, образуя различные содержательные пласты.

Убедительно утверждение М. Кундеры, что музыка это — антислово. Но тонкая сфера понимания и переживания музыки требует деликатного подхода — ведь композиторы почти постоянно, так или иначе, корреспондируют с вербальной сферой. Они снабжают свои произведения заголовками, обозначают жанры, апеллируя к знанию предыстории подобного типа музыки¹. Не менее информативными становятся вербальные ремарки, обращенные к исполнителю и призванные уточнить характер интерпретации: *animato*, *con anima*, *alla rustica*, *espressivo* и т. п. Актуальная задача науки сегодня состоит в том, чтобы понять музыку как систему невербального кода, *служащего речевой коммуникации*. А это означает, что объектом становится не только специфика музыки, которая может в единичных актах восприятия быть «удаленной» от слова на предельное расстояние, быть «безмолвной» фантазией чувственных ощущений. С точностью, что называется «до наоборот»: музыка с ее интонационной (интонационно-жестовой) природой служит вспомогательной системой универсальному вербальному коду, аппарату речевого общения. Вербальный слой музыкальной коммуникации, трактуемый сегодня как контекст (а нередко он вообще не рассматривается или рассматривается вскользь), должен стать самостоятельным объектом системного изучения.

Необходимо только не забывать, что любые исторические реалии, замыкаемые нами на музыку — не более чем тенденциозные реконструктивные фантазии. Ведь художественный текст гибко «облегает» человека, и именно это обеспечивает ему долгий период обращения в культуре, возможность жить, уходить на дальний план, умирать, возрождаться. Можно перефразировать и таким способом:

¹ Если произведение называется Прелюдия, Фантазия, Токката, Этюд, не говоря уже о Менуэте, Вальсе, Баркароле, оно вызывает в памяти череду известных слушателю ассоциаций, связанных с жанром.

человек гибко конфигурирует содержание музыкального текста — не только воспроизведением-исполнением, но и теоретической рефлексией. Он может к музыкальной материи, звукам, собранным по законам определенной системы кода смыслов, «прикреплять» смыслы совершенно иные, чем предусматривается этой системой.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД

Музыкальный язык сегодня представляет один из центральных объектов теоретического музыкознания, изучение которого пришло на смену классической теории средств и техники композиции. Формально появление этого выражения можно наблюдать где-то с конца XVIII века; в современной интерпретации понятие связывается в значительной степени с семантикой, системами и механизмами образования значений и смыслов.

Интерпретация системы средств не только как материала для сочинения по определенным правилам, а как некоего кода, шифрующего художественный смысл, изменила методологическую парадигму: встал вопрос, каким образом коммуницирует человек с музыкой. Это вопрос принципиальный для современной информационной культуры, которая позволила передать машине не только функции фиксации звучащего произведения (еще и с возможностью редактирования), но и сочинение музыки. Однако именно этот процесс — формализация музыкального языка, его своеобразный «машинный перевод» — обнажил с колоссальной остротой традиционную проблему корреляции материальных и идеальных структур.

Компьютер вполне успешно справился с моделированием музыкального текста в определенных, заданных человеком координатах — жанре, стиле, форме. Но имитации, построенные методом выбора вариантов по определенному ряду параметров¹, позволили «невооруженным ухом»

¹ Так и называлась одна из монографий Р. Зарипова — отечественного первопроходца в области компьютерной музыки — «Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса». М., 1982

услышать отличие машинных музыкальных текстов от моделируемых оригиналов. «Стохастические» композиции культурным слухом оцениваются чаще всего как схематические, недостаточно художественно убедительные, не обладающие силой экспрессии и духовностью.

Вопрос недоступности создания машиной высоко художественного образца порождается практической невозможностью проанализировать шедевры с глубиной, достаточной для моделирования эстетически полноценного текста. Эту слабость теоретической музыкальной науки и даже всего цикла гуманитарных наук можно объяснить, с одной стороны, инерцией давления идеологии романтической культуры. Задолго до компьютерной эры было осуждено тщетное стремление «поверить алгеброй гармонию» и провозглашена невозможность рационально постигнуть тайну гениального творения, рождение которого объяснимо талантом, вдохновением, озарением, интуицией. Однако не стоит упускать из виду и то обстоятельство, что «исчислению» (алгеброй, математикой, геометрией) подвергается почти исключительно «материя» музыки, ее звуковая ткань, архитектоника звучания. В этом и заключена проблема: совершенство художественного текста несводимо исключительно к структурным свойствам объекта. Совершенство — это оценка, социально-психологически и исторически релятивная, это *отношение* человека к художественной реальности.

Вообще способность общества атрибутировать исключительный по художественной ценности текст относится к таинственным закономерностям художественной культуры. Необыкновенно популярные в широкой среде произведения — выражаясь современным жаргоном, классические «хиты» — оседают в художественном массовом сознании на какой-то достаточно протяженный период времени. Пока не сформулирован закон, по которому общество длительное время «не забывает» Lamento Дидоны Перселла, «Грозу» Вивальди из «Времен года», «Полонез» Огиньского, первую часть «Лунной» сонаты Бетховена, похоронный марш из сонаты b-moll Шопена и многое другое.

Возникает предположение, что история и культура производят фильтрацию информации, просеивают и отжимают массы текстов, определяя модели, способные формировать слуховые эталоны по координате значений, смыслов языка художественного «сообщения». Классические хиты — своеобразные смысловые алгоритмы, тексты, в которые шифруется и компактно упаковывается жизненно важная для человека информация. В них наиболее лаконично, «множественно и концентрированно» (Л. Мазель) собраны музыкально-лексические фигуры, образующие эталоны для последующего многократного музыкально-речевого тиражирования. Поэтому легко обнаруживается сходство мелодико-синтаксических формул в современной массовой песне со знаменитой диатонической секвенцией, введенной в широкий обиход М. Таривердиевым («знаковый» пример — в к/ф «Семнадцать мгновений весны»). Эта синтаксическая или метро-гармоническая формула — барочное итальянское клише. Но не просто структурно-грамматическое — семантика этой последовательности аккордов связана с лирикой элегического характера.

Исследования восприятия смысла элементов, средств музыки ведутся достаточно интенсивно, особенно, во второй половине XX века в разных направлениях психологии, в том числе на стыках научных дисциплин. В России эти традиции идут от С. Беляевой-Экземплярской (1916), Е. Мальцевой, Б. Теплова, Н. Гарбузова. Но эти ученые фокусировались на наблюдении чувствительности человека к *звукоразличению*. И только к началу 70-х гг. музыкальная психология накапливает материал по *смыслоразличительным* свойствам музыкального слуха. Опыты Лаборатории музыкальной акустики Московской консерватории были описаны в статьях сборников «Музыкальное искусство и наука» (1970, 1973, 1978), обобщены в монографии Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (1972). Семантика средств музыки, значений и смыслов, слышимых человеком в музыкальном звуке, составляет основу его фундаментального исследования «Звуковой мир музыки» (1988). Образные представления человека о параметрах звука — высоте, тембре, длительности, дина-

мике — описаны как некие алгоритмы социально-психологических моделей распознавания.

Семантика музыкально-языковых структур возникает, существует, частично стирается, трансформируется, исчезает (неизвестно, совсем или на время). Очень важное свойство музыкального языка как коммуникативного кода заключается в том, что со временем семантический потенциал средств наращивается, увеличивается, наслаивается. Поколения, отстоящие от композитора, наделяют средства музыки — звуковые элементы и, главное, музыкально-речевые фигуры — новыми значениями¹.

Может быть, есть жесткая закономерность в падении культуры восприятия классической музыки и состояния ее теории. Музыковедение слишком долго было замкнуто на технологизм, тотальную грамматикализацию, в том числе, определявшую стратегию обучения музыке. Восприятие (как *переживание* и *понимание*) музыки в информационном обществе может и должно быть поставлено на иной уровень изучения. Причем совершенно очевидно, что современная картина может стать отчетливой только в сопоставлении с культурно-историческими моделями.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР КАК ОТРАЖЕНИЕ СИСТЕМЫ РЕГЛАМЕНТОВ КУЛЬТУРЫ

Без понятия стиля не обходится практически ни одна характеристика творчества композитора Нового времени, то есть периода музыки западноевропейской письменной традиции. Это понятие также актуально для исследований бесписьменных культур — фольклора, джаза, музыкальной практики XX века (алеаторических и подобных им

¹ В советской действительности 1960-х гг. ритмически импульсивные, интонационно и темброво дифирамбические лексические формулы Скрябина обрели «космический» семантический нюанс. Языковые структуры Скрябина, для которого романтический мотив звезды в блоковской интерпретации был символом величия Человека в мироздании, философским отражением русского «космизма», не изменились. Но в сознании людей, ошеломленных после Ю. Гагарина возможностью человека реально вылететь в космос, возник новый семантический обертон, который, кстати, довольно скоро потускнел.

техник). Правда, стоит сразу отметить, что при всей своей универсальности понятие стиля многозначно и в различных разделах наук о музыке употребляется нередко в различных смыслах и контекстах.

Теоретическая литература о стиле весьма обширна, и для данного пособия, построенного по принципу освещения стилевых эпох в музыкальном искусстве, очень важно очертить основные положения современной теории музыкального стиля.

Многие исходные положения современного музыкознания сформировались еще в античности. Понятие стиля изначально соотносилось с областью словесного искусства (им пользуется Аристотель в «Риторике» и «Поэтике»); в дальнейшем оно связывалось с архитектурой — названия основных античных архитектурных стилей-ордеров (дорического, ионического и коринфского) отразили местные особенности зодчества отдельных древнегреческих племен.

Понимание стиля в искусстве как совокупности особенностей, отличающих одни явления от других, окончательно утверждается с эпохи Возрождения. И. де Грохео в трактате «Музыка» (ок. 1300), делит музыку на три вида: «простая или гражданская», музыка «сложная или правильная» и «церковная музыка». В этот период возрастает внимание к индивидуальности выдающихся творцов — Г. Глареан в трактате «Додекахордон» (1547) дает характеристику Жоскена де Пре и некоторых композиторов более раннего времени. Особенно же важно формирование в это время понятия стиля в музыке как такового. Правда, категория стиля в это время смешивается с категорией жанра или эмоционального содержания музыки: называют взволнованный (*concitato*), мягкий (*molle*) и умеренный (*temperato*) «стили» мадригалов Монтеверди.

XVII–XVIII вв. — время интенсивного развития музыкознания, толчком к которому стало возникновение новой музыкальной практики (гомофонное письмо, расцвет светского искусства, формирование мажоро-минорной системы, возникновение новых музыкальных жанров и форм). Появляется энциклопедия А. Кирхера «*Musurgia universalis*» (1650) где характеризуются индивидуальные

стили композиторов Палестрины, Фрескобальди, Монтеверди, а также национальные стили и их особенности. К концу XVIII в., когда музыка выделилась в самостоятельный вид деятельности, её теории выходят из-под влияния теологических учений. Историко-эволюционный подход В. Винкельмана (с именем которого связывается становление искусствovedения как самостоятельной науки) к изучению древнегреческого искусства совпадает по времени с появлением музыкально-исторических трудов Дж. Мартини, Дж. Хокинса, Ч. Бёрни, осознавших необходимость применения общеискусствоведческого понятия стиль и к явлениям музыкального искусства.

С XVIII века в ряде случаев слово «стиль» употребляется как синоним индивидуальности отдельных композиторов. Ж. Ж. Руссо в знаменитом «Музыкальном словаре» (1-е изд. 1768) называет стилем «отличительный характер композиции или исполнения». В качестве примера Руссо называет стили композиторов (Люлли, Рамо, Глюка, Перголези), характеризует отличие немецких, французских и итальянских композиторов, музыки драматической, церковной, камерной, симфонической. В это же время сформировалась несколько иная концепция в статье Гете «Простое подражание природе, манера, стиль». Стиль, по мысли Гете, есть «высшая ступень, которой искусство может достичь», то есть высший критерий оценки эстетического значения творчества художника — более высокий, чем индивидуальная «манера».

В эпоху романтизма возрастает роль творческой личности в искусстве, а также возникают национальные движения, приведшие к возникновению молодых национальных художественных школ, в том числе музыкальных. Отсюда особое внимание деятелей искусства к проблемам индивидуального и национального стилей. Оба эти вопроса занимают большое место в работах виднейших представителей русской художественной критики — В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, Г. А. Лароша. Одна из важнейших заслуг В. Ф. Одоевского — идея о рождении в первой опере Глинки русского музыкального стиля. А. Н. Серов развивает эту мысль в статье о «Русалке» Даргомыжского (1856)

и определяет понятие «национальная школа» как «стиль музыки... в данную эпоху у данного народа».

На грани XIX–XX столетий большую роль в разработке теории стиля сыграла так называемая венская школа, представленная именами А. Ригля, Г. Тице, М. Дворжака и особенно Г. Вёльфлина. Главной работой Г. Вёльфлина является труд «Основные понятия истории искусств» (1915)¹, в которой он впервые определил стиль в искусстве как выражение исторической эпохи, с одной стороны, и как отражение индивидуального художественного мышления мастера-творца с другой.

На современном этапе музыкознания теоретическая литература, посвященная вопросам музыкального стиля весьма обширна. Современное понятие стиля в музыке сформировано в работах Б. Асафьева, определяющего стиль как «свойство (характер) или основные черты, по которым можно отличить сочинения одного композитора от другого или произведения одного исторического периода... от другого»². Первая в отечественной музыкальной науке масштабная работа — фундаментальная монография С. Скребкова³. Она посвящена рассмотрению художественных принципов музыкальных исторических стилей и изучению историко-стилистических процессов в европейской музыке с древнейших времен до современности.

В 50–60-е годы стиль в музыке сводили, в основном, к проблемам конструктивно-языковых особенностей музыки, соотношению средств выразительности. Подобным образом решал этот вопрос М. Михайлов: «... Стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления»⁴. Однако еще в 60-е годы Л. А. Мазель подчеркивал: «Музыкальный стиль — это возникающая на

¹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л., 1930. С. 32.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, Л., 1971. С. 65.

³ Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

⁴ Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981. С. 57.

определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения — система, рассматриваемая как нераздельное целое». Е. Назайкинский считает стиль не только категорией формы, но и содержания: «Представление о сложном строении содержания музыки дает возможность не отождествлять стилового содержания с содержанием художественного мира единичного произведения, а рассматривать его как самостоятельный компонент содержательной структуры. Тогда и оказывается, что у стиля есть и своя форма, и свое содержание»¹.

Музыкальный жанр наряду со стилем является основополагающей категорией для рассмотрения материала в данном учебном пособии. Его определение и понимание в различные эпохи и в современной культуре отличается не меньшим разнообразием, чем стиль. Но, даже учитывая противоречия и пестроту в научных взглядах, можно обозначить характерную определяющую черту в его различных дефинициях: музыкальный жанр это продукт социальной жизни современного ему общества.

XX век и наше столетие характеризуются интенсивным потоком сменяющих друг друга социальных событий и культурных регламентов в общественной организации. Эти события влияют на трансформацию музыкального искусства в целом, и на специфику развития любого жанра. Выявление общественного статуса и социального институционарования жанра, естественно, требует подключения в качестве объекта исследования его коммуникативных функций, поскольку рассмотрение жанра — есть рассмотрение социально-коммуникативной системы, отражающей жанровое бытие в обществе. Известный музыковед и эстетик А. Сохор утверждал, что жанр — это целостная система, в которой «кристаллизуется и закрепляется практика не только композиторского творчества, но и общественного бытования музыки и её восприятия»².

¹ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М., 2003. С. 53.

² Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. М., 1975. С. 180.

Все ученые, обращающиеся к интерпретации этой категории, подчеркивают коммуникативный аспект жанра. Именно через наблюдения за жизнью жанра в культуре можно понять внешние и внутренние смыслы музыкального текста. В живой ткани общественного бытия определенного типа музыки складывается музыкальный язык жанра, особенности разнообразных приемов композиторского письма. Поэтому жанр является фундаментальной основой анализа музыкального текста, будь это устная традиция (фольклор, джаз) или жестко кодифицированная письменная культура.

Необходимо подчеркнуть один важнейший момент: все перечисленные признаки жанра (стабильные, мобильные, метапризнаки, слои высшего порядка) в конкретной исторической ретроспективе органично связаны с целостностью исторического стиля. Они живут и изменяются не сами по себе, а в стилиевых координатах, что позволяет сформулировать понятие «жанрово-стилевой модели». Именно в ней фокусируются существенные содержательные и формальные свойства, характеризующие ее исторический адрес. Именно изучение и знание жанрово-стилевой модели позволяет человеку с развитым, культивированным музыкальным слухом и багажом более глубоко понимать музыкальное произведение Нового и Новейшего времени как репрезентант общественного сознания.

Произведение как продукт культуры и культурного диалога эпох — главная цель настоящего курса. Только в том случае, когда произведение прошлого как жанровый метатекст позволяет очертить рисунок традиции его воплощения, проследить модификации его восприятия (интерпретации), задача рассмотрения истории музыки может считаться адекватной современной методологии познания.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

Подготовить устные сообщения с электронными иллюстрациями (изображение, аудио, видео) о классической музыке в традиционных и новых форматах.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ

1. Портреты известных исполнителей (вокалистов, пианистов, скрипачей, дирижеров) и знаменитые исполнительские конкурсы (Чайковского в Москве, королевы Елизаветы в Брюсселе; Паганини в Генуе, Вана Клиберна в Техасе).

2. «Брендовые» оперные театры (Метрополитен опера, Ла Скала, театры Вены, Парижа, Москвы и Петербурга).

3. Флэшмобы, лазерные представления и оупен эйр с классической музыкой.

4. Мультфильмы на классические инструментальные сочинения и хореография постмодерна с классической музыкой.

ГЛАВА 2

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОГО МИРА, СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА

МУЗЫКА В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И РИМЕ

В Древней Греции музыка была одной из фундаментальных философских категорий. Пифагор и последователи его учения (2-я половина VI — начало V в. до н. э.) видели в музыке выражение сущности бытия. Наблюдая и изучая числовые отношения на всех уровнях мироздания, вплоть до расположения космических тел, они с изумлением и восхищением сопоставляли числа с делением струны, образующим музыкальные интервалы. Совпадение пропорций стало основанием для рождения понятия «музыки сфер», «гармонии сфер», существующей в глубинах космоса как воображаемое звучание гигантских сгустков материи.

Наряду с такой метафизической трактовкой «музыки» в античном обществе, естественно, существовала некая «музыкальная жизнь», в которой звуковое творчество играло существенную роль. В музыкальной практике, прежде всего, надо назвать распевную декламацию различных поэтических жанров и танцы, сопровождаемые игрой на инструментах (форминксе, авлосе, флейтах, кифаре, лире и др.).

Не стоит обольщаться по поводу «музыки» в Древней Греции — такого искусства в этом государстве фактически не было, точнее многообразие художественной деятельности, связанной со звучанием голоса и инструментов, не осознавалось как некое единство. На Олимпе среди «парнасид» были четко поделены объекты покровительства.

Танец опекала Терпсихора, эпическую поэзию — Каллиопа, лирическую — Эвтерпа, любовную — Эрато, гимническую — Полигимния. Древнегреческая поэзия была искусством мелодической декламации, поэтому поэты и рапсоды были поэтами-певцами, пели свои стихи. Нараспев декламировались монологи в трагедиях, которыми «распоряжалась» муза Мельпомена. Все эти «искусства» были «музыкальными» в современной трактовке понятия. Да и слово «музыка» этимологически восходит именно к «музам», «мусическому».

А вот игру на инструментах, не сопровождавшую пение или танец, греки не принимали, не жаловали, ставили чрезвычайно низко. Платон считал, что она пригодна лишь для скорой без запинки ходьбы и для изображения звериного крика: «Применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре включает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника».¹

Сведения о музыке Древней Греции носят исключительно косвенный характер исторических реконструкций. Благодаря археологическим разысканиям и литературным текстам, мы имеем представление о развитой культуре из изображений инструментов (систр, духовые, лира) в руках музыкантов, относящихся к крито-микенскому периоду. Из мифов о певцах Орфее, Олимпе, Марсии узнаем о чудодейственной, магической силе музыки. Некоторая конкретика сведений есть в гомеровском эпосе, который сам являлся напевным сказом. Эти повествования охватывают значительный период рубежа второго и первого тысячелетий до н. э. (от XII–XI до VIII в.). В «Илиаде» упоминаются бытовые песни (рабочие, свадебные, похоронные), герои этой поэмы сами поют и пляшут под сопровождение форминкса, щипкового инструмента типа лиры. Описывается также авлос, духовой инструмент типа гобоя, игрой на котором прославился легендарный фригийский авлетист Олимп. Ему, кстати, приписывают создание *номов* — собрания мелодий, напевов для различных обрядов (прославления богов, например). «Одиссея»

¹ Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 147.

повествует о певцах-сказителях аэдах — выделившихся из народной среды искусных профессионалах, бывших в большом почете в обществе. Уже история, не эпос, упоминает певца Терпандра (конец VII в. до н. э.). Он известен своими победными выступлениями на поэтических состязаниях в Спарте и основанием *кифародии*, то есть пения под кифару. Историки считают, что кифародия в отличие от сказа-речитации древних аэдов была более мелодическим искусством, близким к пению; в ней также имелись инструментальные вступления. Параллельно развивалась *авлодия* — пение под авлос, в частности скорбных песен-плачей. В VI веке популярность приобретает *авлистика* — чисто инструментальная музыка. Известны также особые хоровые песни с пластическим движением в VII–VI вв. — гипорхемы. В Спарте был широко известен создатель военных хоровых песен Тиртей.

Рубеж VII–VI вв. знаменует создание «лирики». Слово ведет происхождение от лиры, а обозначает пение поэтами своих стихов. Самые знаменитые представители лесбийской школы — Алкей и Сафо. В лирической поэзии было несколько разновидностей: элегии, гимны, свадебные песни. Об этом виде искусства мы можем судить по аналогии с современной «авторской песней», то есть поэты читали нараспев или пели свои стихи, естественно, не заботясь о том, чтобы оставить потомкам их «мелодии». Поэтому составить какое-то представление можно только по сохранившимся поэтическим текстам и теории стихосложения, которая запечатлевает законы поэтической декламации. Лирика была не только любовной; культивировались *сколии* (застольные песни), *партении* (культовые песнопения), *эпиникии* (песни в честь победителей на состязаниях). Поэт Пиндар (522–448) прославился своими эпиникиями, вдохновленными Олимпийскими играми. Именно с именем Пиндара связан единственный дошедший до нас музыкальный памятник этой эпохи — вступление к пифийской оде. Подлинность этого фрагмента не доказана, так как он известен только по публикации XVII века.

Несмотря на то, что пение (сольное, хоровое) и пластика, судя по историческим сведениям, играли колоссальную

роль в античной трагедии, никаких музыкальных образов не сохранилось. Известно, что в Афинах, например, происходили состязания трагиков, и драматурги сами были поэтами, актерами, музыкантами и режиссерами. Если вообразить себе по описаниям, что представляла собой античная трагедия, то, наверное, это приближается к барочной опере. Актеры были певцами, их пение сопровождали авлос и кифара, пение хора соединялось с пластикой движения. Диалоги сменялись напевной речитацией, которая называлась *мелодрамой*. Жалобы, плачи актера переходили в *коммос* — хоровую сцену; акт завершался *стасимой* — пластической композицией хора. Известно, что Еврипид был представителем нового музыкального направления, сложившегося в театре и вышедшего далеко за его пределы. Его музыку современники высоко чтили, помнили и любили.

Сохранившиеся музыкальные тексты Древней Греции — образцы мелодий — очень немногочисленны. Помимо упомянутого фрагмента оды Пиндара, от V в. сохранился отрывок из трагедии Еврипида «Орест», а также три гимна Мезомеда, посвященные Немезиде, Гелиосу и Музе (II в. до н. э.), два дельфийских гимна Аполлону и сколия Сейкила (застольная песнь). К I–II вв. н. э. относят так называемый *Берлинский папирус*: гимн Аполлону и отрывок пэана на смерть Аякса с инструментальными отрывками. Нотированы все отрывки буквенной нотацией, указывающей высоту звуков положением пальцев на струнах лиры; ритм никак не обозначался, так как он всецело зависел от размера стиха и его просодии. Самый стройный пример представляет собою Сколия Сейкила, высеченная на надгробной плите с текстом: «Живи, друг, и веселись. Не печалься ни о чем. Наша жизнь коротка, быстротечна, срок нам дан веселиться недолгий». Мелодия ее песенная, может быть отнесена к складу бытовых песен.

Музыкальная жизнь Древнего Рима складывается под воздействием традиций Древней Греции и в эпоху расцвета отличается особой интенсивностью и роскошью. Отсутствие памятников не позволяет судить о самой

музыке, но множество косвенных источников свидетельствуют о формах и практике достаточно представительно. Как и греческая, римская поэзия отличалась синкретизмом: поэтические произведения декламировались и распевались под сопровождение кифары и авлоса, но уже не самими авторами, а певцами-актерами с профессиональным блеском и пышностью. В театре звучали *эклоги* и *поэмы* с танцами, хор исчез, а этический пафос трагедии сменился праздничностью и развлекательностью. Дух античной демократии выветривается, сменяясь роскошью грандиозных зрелищ. При Нероне (император в 54–68 гг. н. э.), выступавшем как певец и кифаред, масштабы представлений достигают пика развития. Огромным успехом пользуются большие ансамбли инструментов, колоссальные хоры, громкозвучный орган. Мощные инструментальные составы и гидравлический орган сопровождают бои гладиаторов. Император Домициан учреждает капитолийские состязания на Марсовом поле, в которых принимают участие певцы и инструменталисты со всего мира — греческие кифареды, александрийские певцы, сирийские и вавилонские виртуозы, андалузские танцовщицы с кастаньетами. Естественно, что «шоу» таких масштабов сопровождает культ виртуозности певцов, инструменталистов и танцоров, соперничество и интриги, высокие гонорары, организация рекламы. Знатные патриции содержат музыкантов в своих домах — певцов, танцоров, оркестры; они сопровождают празднества и пиры. Культивируется любительство: патрицианки занимаются музицированием, пению и игре обучают детей. Учителя музыки в Древней Риме были в таком почете, что им ставят памятники.

Резюмируя общие характеристики огромной исторической эпохи Древней Греции и Древнего Рима, следует особо остановиться на том, какой практический смысл имеет для современного гуманитария знакомство с доступными по описаниям и текстам сведениями о музыкальной жизни. Важным для всего последующего развития музыкального искусства является представление о структуре культуры музицирования:

- сольное пение (в формах распевной декламации) с инструментом;
- формирование жанров по содержанию и функции в общественном регламенте;
- соединение пения (поначалу хорового) с пластикой движения;
- театральные представления с пением солистов и хора;
- инструментальное сопровождение танца;
- формы сольного инструментального музицирования.

Подобное членение — с различным, правда, удельным весом форм музыкальной практики — останется основой для представления о системе музыки в последующие эпохи, вплоть до наших дней. И логика развития отдельных сфер, форм, жанров будет только такой: от «распевания» поэтического текста к увеличению количества голосов и усилению инструментального сопровождения, песенные (вокальные) основания пластической культуры и инструментальное сопровождение танца, виртуозное инструментальное искусство отдельных мастеров и объединение инструментов в ансамбли, возникновение представлений (действие, театр, концерт). Существенной позицией для объяснения логики эволюции музыки является нарастание виртуозности и технической сложности исполнения, совершенствование инструментария и переход от синкретической фигуры музыканта к профессионализации творчества (сочинения и исполнения).

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

На исходе античной эпохи и упадка рабовладельческой государственности возникает христианская культура (начало — II в., становление — III–IV вв.). Ее музыкальное содержание осеняет эпоху Средневековья, которая на ранних этапах проходит исключительно под знаком пения — христианского (католического и византийского) богослужения. Однако прежде чем перейти к характеристике музыкальной жизни, важно раскрыть понимание музыки, трактовку этого явления средневековыми мыслителями.

Фундаментальным трудом Средневековья, остающегося непрекаемым авторитетом для теории музыки в течение почти тысячелетия, является трактат «De institutione musica» Аниция Манлия Северина Боэция — римского консула, советника короля остготов Теодориха, философа, математика и теоретика музыки. Теоретическая концепция Боэция интересна своей классификацией, повторяемой многократно в теоретических трактатах и иных источниках Средневековья. Как и древние, он трактует музыку как гармонию, высшее выражение сущности мироздания. Но одновременно считает ее *видом деятельности*. Его классификация объясняет понимание средневековой культурой явления музыки: это *иерархия «музык»*. Первое место занимает *musica mundana* — выражение гармонии мироздания, аналог пифагорейской «гармонии сфер». Вторая ипостась совершенства — *musica humana*, гармония человеческой души и тела. И, наконец, третья составляет продукт гармоничной и совершенной деятельности человека в звуках — *musica instrumentalis* или музыка «исполняемая»¹.

Наиболее значительной теоретической концепцией музыки Средневековья является осознание и разработка *системы восьми церковных ладов* (самый ранний источник — трактат Аврелиана из Реоме, середина IX века). Понять ее сегодня непросто — средневековое истолкование понятия «лад» также требует понимания историко-

¹ Интересную трактовку этой классификации предлагает армянский пианист и композитор, известный эстетик первой половины XX века Аршак Адамян. Надо сказать, что многие музыканты в наши дни считали, что *musica humana* — это музыка вокальная. Но на самом деле не только Боэций, но и все его последователи толковали ее не менее мистически, нежели *musica mundana* — как гармонию чувств, темпераментов, человеческих способностей, как согласие телесной и духовной сущности, гармонии рационального и иррационального. Почему же, интересуется А. Адамян, не получает никакого отражения вокальная музыка, бывшая сутью музыки и на протяжении тысячелетий доминирующей сферой искусства звучаний? Он отказывается от соблазна объяснить это невниманием умозрительной средневековой схоластики к живой практике. И более существенным ученый видит то обстоятельство, что смысл вокальной музыки не в музыке, а в тексте. Потому *musica instrumentalis* это и есть сама музыка — вокальная, инструментальная, театральная, танцевальная и т. п. [Адамян А. Статьи по эстетике. Ереван, 1967].

культурного контекста, как и понятие «музыки». Лад — вовсе не звукоряд (гамма) с определенными «шагами» звуков друг за другом, хотя так он записывался в теоретических трактатах еще в Древней Греции. Это своеобразный «алгоритм» мелодий богослужения, которые в течение веков были сугубо устной культурой «произнесения» сакрального текста в определенном состоянии души. При отсутствии письменной фиксации мелодии певчим важно было запоминать «попевки», «мотивы», необходимые для характера конкретного богослужения обороты. По существу, средневековая теория лада была мнемонической системой, обеспечивающей устное музицирование¹.

Замечательно еще и то, что теоретики (зачастую, монахи, руководители ансамбля певчих) очень точно определяли выразительность, как бы мы сказали сегодня, «семантику» ладов. Первый лад считался ловким, подвижным, энергичным. Второй — серьезным, сумрачно-торжественным и скорбным, «плачевным». Третий был нужен для выражения возбуждения, побуждения к действию, гнева и негодования. Четвертый годился для музыки спокойной и скромной, приятной и даже «болтливой». Седьмой считался юношеским, а восьмой — ладом старцев, величественным и величавым. Разве такие характеристики можно относить к гаммообразной последовательности звуков?! Более того, из некоторых определений ясно, что речь идет вовсе не только о музыке церкви, но и светской — вряд ли церковная музыка могла быть «болтливой».

Таким образом, представления о музыке в Средневековье простираются от философии-математики до теории музыкальных средств и жанров. Отвлеченные от самого искусства в современном значении слова спекулятивные теории миропонимания со временем становятся материалом для философии и эстетики, а практические «рецепты» превращаются в сложную и разветвленную теорию музыкальной формы.

¹ Хотя к IX веку складывается и ранняя нотация, называемая «невменной»; *невмами*, то есть специальными значками, обозначали один звук или даже группу звуков, образующую характерный мотив. Впоследствии из неvm сформировались нотные знаки.

Самая знаменитая фигура теоретика музыки, то есть ее ученого «практика» — Гвидо из Ареццо (ок. 990 — ок. 1050). Благодарная длительная память потомков об этом ученом связана с несколькими важнейшими вещами. Во-первых, Гвидо из Ареццо реформировал нотное письмо, чтобы облегчить певчим усвоение мелодий¹. Сущность нововведения состояла в «изобретении» нотного стана из четырех разноцветных линий: красной, черной, желтой и снова черной. На них и между ними размещались невмы, а значение звука каждой линии выставлялось латинской буквой. Из этой идеи впоследствии и сформировались знаки ключей, которые до наших дней называются этими буквами-нотами: скрипичный ключ — ключ *соль*, басовый — *фа*, альтовый и теноровый — ключи *до*.

Другим совершенно потрясающим «изобретением» Гвидо был новый метод обучения пению, названный *сольмизацией*. Формулой для запоминания звуков, которые надо было петь, являлась последовательность (гамма) из шести звуков. Для каждого звука он придумал названия по первым слогам гимна в честь св. Иоанна, который все певчие прекрасно знали и пели с просьбой избавить их от хрипоты. Каждый отрезок мелодии гимна начинался на тон выше предыдущего, и по первым словам строк Гвидо присвоил звукам «имена»: *ut, re, mi, fa, sol, la*². Эти названия, сохранившиеся в течение тысячи (!) лет до наших дней, облегчали церковным певчим интонирование мелодических интервалов.

Сама «музыка» раннего Средневековья сокрыта от нас как искусство устной природы, не запечатленное в письменных текстах. Непостижимым и чудесным образом сохранился найденный в Египте (на папирусе, на обороте торгового счета) христианский гимн предположительно III века. Поскольку это запись в греческой нотации,

¹ Он изложил свою систему в трактате «Краткое слово об изучении искусства музыки», упоминая о благосклонности папы Иоанна XIX, который полистал записанный (!) Гвидо антифонарий и разобрал мелодию, которой не знал, посчитав это чудом.

² Слова гимна на латыни: *Ut queant laxis Resonare fibris, Mira gestorum, Famali tuorum, Solve poluti, La bii reatum, Sancte Johannes.*

историки предполагают в ранней христианской музыке влияние античного гимнотворчества. Но после признания христианства государственной религией Римской империи (IV в.) основные исторические сведения свидетельствуют о совершенно новых формах вокального искусства — пении в церковном богослужении.

Оно совершенно не связано с продолжением традиций античной лирики и восходит к ритуальному древнеиудейскому пению, представляя псалмодию — своеобразную речитацию с мелодическими вступлениями и заключениями. Важной чертой является так называемый *мелизматический* склад — распевание одного слога на простран-ных мелодиях, например на слове «аллилуйя». С IV века этот тип окончательно устанавливается в христианском культе под названием «амвросианское пение» — по имени якобы основавшего его епископа. В итоге распространения нового склада пения и развития его принципов к VII веку образуется *григорианский хорал* — обязательный свод песнопений римской католической церкви, названный по имени папы Григория I Великого (590–604). Это начало формирования кодификации богослужения установле-нием обязательных текстов, которые сохранились в двух рукописных *градуалах* и *антифонариях*. Во второй поло-вине VII века папа Мартин I установил репертуар мелодий григорианского хорала¹.

Конечно, регламент григорианского пения не был осу-ществлен в один день или год, антифонарий был создан в результате накопления опыта певческих школ множе-ства монастырей Болоньи, Кремоны, Милана, Равенны, Неаполя и даже Галлии и Ирландии. Разделение в конце IV века Римской империи на западную (Рим) и восточную (Византия) протекало во взаимных влияниях двух госу-дарств и двух все более различающихся традиций музы-ки богослужения; в XI в. произошло резкое размежевание

¹ Обширный свод григорианских песнопений предназначен для всех служб и праздников церковного календаря. По сей день, они составляют основу католической мессы: *Kyrie* («Господи, помилуй»), *Gloria* «Слава в вышних богу»), *Credo* («Верую»), *Sanctus* («Свят господь бог Саваоф») и *Agnus Dei* («Агнец Божий»).

римско-католической и восточной (православной) ветвей христианства.

С конца XI, в XII и особенно к XIII в. в музыке Средневековья происходят значительные события. Это вообще время перемен: создание средневекового романа, развитие городов как культурных центров, основание первых в Европе университетов, строительство богатых соборов, в которых богослужение совершается с большой пышностью при участии лучших хоровых певцов. Музыка богослужения становится *многоголосной*. Письменные тексты, дошедшие до нас, позволяют определить с большей или меньшей точностью дату возникновения многоголосного пения, связывая ее с собором Notre Dame в Париже и именами создателей этого нового вида музыки.

Английский аноним называет лучшего органиста школы Нотр-дам *Леонина* (приблизительно 50–80 гг. XII столетия). Средневековью, как и всей западно-европейской культуре еще несколькими столетиями позже, неизвестно слово «композитор». Но и «органист» не означает музыканта, играющего на инструменте, пришедшем в католическую службу из Византии. Леонин составил Большую книгу органумов — «*Magnus liber organi*» — собрание градуалов и антифонов для церковной службы. Позднее ее дополнил и улучшил магистр Перотин Великий (конец XII — начало XIII в.), превратив напевы на основе григорианских мелодий в трех- и четырехголосные «обработки».

Очень существенная ветвь средневековой музыки порождена идеологией и культурой европейского рыцарства. Это музыкально-поэтическое творчество, связанное с кодексом рыцарской чести и культом прекрасной дамы, нормами служения ей, ритуалами куртуазной любви. Дошедшие до нас письменные образцы вокальной лирики и изображения инструментов позволяют увидеть мощное течение светской культуры, развивавшейся параллельно церкви и в определенном смысле в противопоставлении ей. Это искусство трубадуров и труверов: в XII в. уже известны имена отдельных труверов — авторов песен (текстов и мелодий). Самый знаменитый Адам де ла Аль (Галь) из Арраса, последний из труверов (ок. 1237–1287). На смерть Карла Анжуйского,

короля Сицилии он посвятил поэму, в Неаполе же была создана его знаменитая музыкально-поэтическая драма — пастурель «Игра о Робене и Марион».

Всего сохранились и доступны сегодня для знакомства с этим видом художественной деятельности средневековой культуры более 250 песен трубадуров и около полутора тысяч песен труверов. В них выделяется несколько характерных жанровых разновидностей стиха-песни: альба (песня рассвета), пастурель, сирвента, так называемая «песня прялки», песни крестоносцев, плачи, танцевальные песни, песни-диалоги (*jeu-parti*).

Образцы искусства трубадуров попадают в Германию, где столетием позже в совершенно другой идеологии и культуре (не очень приспособленной к светскому восприятию мира) возникает искусство *миннезанга*. Музыкально-поэтическое творчество миннезингеров процветало при богатых дворах в Вене, Тюрингии, чешском королевстве в Праге. Легенда повествует о большом состязании певцов в Вартбурге в 1206 г. при участии знаменитого Вальтера дела Фогельвейде и автора «Парсифаля» Вольфрама фон Эшенбаха.

Исследователи предполагают, что мощным источником рыцарской культуры и музыкально-поэтической лирики является искусство бродячих народных музыкантов, которых называли различными именами: жонглеры, менестрели, шпильманы. В то время, как церковь отрицала и подвергала гонению инструментальную музыку, поющие и пляшущие актеры и музыканты, дающие представления на площадях, использовали обширный инструментарий: трубы, рога, свирели, флейты Пана, волынки, арфы, разнообразные формы струнных инструментов. Известно, что жонглеры и менестрели в XII–XIII вв. принимали участие и в церковных праздниках. Когда спектакли давались на латыни, ученикам монастырских школ и молодым клирикам разрешалось принимать в них участие. С XIII в. латынь заменяется народными языками, но, тем не менее, актеры «пробивались» в церковь, в духовные представления на комические роли, доставляя огромное удовольствие и развлечение слушателям. Это были

рождественские и пасхальные театрализованные «действия», «Плачи Марии», «История о девах разумных и девах неразумных» и пр. Известно, что подобные представления происходили в соборах Страсбурга, Руана, Реймса, Камбрэ. Бродячие актеры также участвовали в спектаклях в замках Прованса, Нормандии, ряде европейских дворов Франции, Англии, Сицилии, Арагоны.

Средневековая музыкальная культура — огромный, пестрый и неоднородный период. У его истоков — аскетичные христианские гимны. А в XII–XIII вв. — пышное многоголосное богослужение в величественных соборах, комическое народное искусство актеров-певцов, рыцарская лирика. Они образуют достаточно мощные, противостоящие музыкальные практики — церковную и светскую. Борьба между ними развернется в последующую историческую эпоху — эпоху Ренессанса — и вспыхнет настоящей «войной» в искусстве барокко.

РЕНЕССАНС: ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В многообразном мире эпохи Ренессанса западноевропейская музыкальная культура XIV–XVI вв. представляет обширную область знания о мире и яркого творчества. Ее расцвет приносит блистательные имена, которые представляют уже профессиональные школы стран: Франческо Ландини (Флоренция, XIV в.), Гийом Дюфай и Иоханнес Окегем (франко-фламандская школа, XV в.), Жоскен де Пре (Фландрия, нач. XVI в.), Пьерлуиджи Палестрина, Орландо Лассо (Италия, XVI в.).

Соотношение Ренессанса и Средневековья в науке представлено взаимоисключающими точками зрения. Одни считают, что никакой границы на рубеже XIII–XIV вв. не существовало, что это следствие преувеличенного внимания науки к декларациям трактатов, описывающим новые явления. Другие, напротив, отрицают всяческие связи творчества и мысли двух четко разграничивающихся эпох.

Основания для таких интерпретаций, безусловно, имеются. В 1320 г. был написан теоретический трактат

Филиппа де Витри «Ars nova». Его крылатые слова стали обозначением периода в музыке, когда слова «новая школа», «новые певцы», «новое искусство» постоянно подчеркивали важнейшее обстоятельство — развитую технику многоголосия во всех вокальных жанрах эпохи.

Витри четко отметил все новации, которые образовали новую ступень в развитии профессионального музыкального искусства. Во-первых, появляется новая — *мензуральная* — нотация: записываются не только ноты на линейках, но указываются *mesure*¹, то есть упорядочивается ритмика в связи с огромной ролью поэзии в музыке и равномерным чередованием стихотворных единиц. Уже одно это можно считать «революцией», причем, не в письме, а в музыкальном мышлении, художественном сознании. Во-вторых, Витри декларирует запрет на средневековые нормы движения параллельными квинтами и октавами в многоголосии, провозглашая более полнозвучные сочетания интервалов между голосами. Он также поддерживает двухдольные членения ритма вопреки средневековому идеалу совершенства трехдольных отношений; и «пустые» интервалы, и гонения на двухдольность решительно объявляет архаикой. Но самое главное, что музыкальное сознание XIV в. созревает до предпочтения осуждаемых средневековой теорией альтераций в ладах². Столетия чистейшей церковной «гармонии» звучания покоились на диатонике, потому что при длинной реверберации звука в соборах явно слышимые обертоны (гармоники звука, его «вибрирующие призвуки») считались «фальшивой музыкой». Светская лирика, выражающая экспрессию сильных человеческих переживаний, требовала более напряженных интонаций, а акустика светских помещений позволяла использовать этот прием выразительности — она была более мягкой по сравнению с длинным эхом в гулкой «деке» храмовой архитектуры.

Но как бы ни убеждали выступления Филиппа де Витри против ученой схоластики и практической догматики

¹ *Mesure* (лат.) — мера.

² Альтерация — повышение или понижение ступени лада полутонными интервалами.

музыкального средневековья, музыка Франции XIV в. венчает предыдущую эпоху и в отечественной науке относится к позднему периоду Средних веков. В этом плане периодизация эпох в музыке и других искусствах не совпадают.

Филипп де Витри и Гийом де Машо — знаменитые представители «Ars nova» во Франции. Они очень разные: первый был музыкантом-ученым, второй — мастером поэзии, «мэтром французских поэтов». Но оба продолжатели традиций труверов XIII столетия. Гийом де Машо (ок. 1300–1377) прожил довольно бурную жизнь при дворах короля Богемии, французских королей Иоанна Доброго и Карла V, потом был каноником Нотр-дам в Реймсе. Он сам писал и музыку, и стихи, был серьезнейшим мастером, оказавшим влияние на французскую поэзию. Наследие его необыкновенно обширно и точно «измерено» историками музыки: 23 *мотета*, 43 *баллады*, 22 *рондо*, 32 *виреле*, 19 *ле* (названия песенных жанров). *Мессу*, созданную, видимо, для коронации Карла V в Реймсе, считают первым образцом нового облика музыкального богослужения — единым циклом из пяти частей: *Kyrie* («Господи, помилуй»), *Gloria* («Слава в вышних богу»), *Credo* («Верую»), *Sanctus* («Свят господь бог Саваоф») и *Agnus Dei* («Агнец Божий»).

Итальянская школа *Ars nova*, как и последующее развитие итальянской музыки, побуждает оценивать историческую точку начала XIV века отсчетом особого периода, самостоятельного по всем параметрам. Что касается других стран, то резкие границы обнаружить трудно. Швейцарский теоретик музыки, поэт, философ и математик, магистр свободных искусств *Глареан* (1488–1563) уже ближе к середине XVI века считает, что современной музыке не более 70 лет, хотя он прекрасно знал, судя по текстам его трактатов, Жоскена Депре, Обрехта, Пьера де ла Рю. И это естественно, так как политическое и экономическое развитие стран происходило очень неравномерно, феодальный строй долго сохранялся практически на всей территории Европы. В Италии же развитие городов, зарождение мануфактур, открытие новых земель и другие

знаковые факты истории, естественно, способствовали более раннему становлению нового общества и нового мировоззрения. Спасенные при падении Византии древние рукописи и отрытые из развалин Древнего Рима предметы цивилизации (архитектурные, скульптурные памятники) заслонили перед изумленными взорами современников призраки средневековья. Мир возрождался, осененный блеском классической древности. И это, конечно, был перелом, породивший титанов мысли и творчества.

Первый и главный показатель Возрождения — десакрализация искусства, формирование мощной светской культурной жизни общества. Это происходит в значительной степени благодаря развитию культурных регламентов при дворах королей и герцогов Франции, в кругах знати и интеллигенции более демократической Италии, развивающихся под знаком гуманизма. Музыка, может быть, покажется более скромной в сравнении с живописью, архитектурой, скульптурой Возрождения. Но не надо забывать ее более эфемерную природу в плане сохранения текстов — на современников сила ее воздействия была не менее, если не более, мощной. Музыка пронизывала все существование людей. Странствующие по Европе музыканты, музыка быта простых людей, пышные придворные празднества и каждодневный быт дворов и резиденций, красочное и выразительное сопровождение богослужения, изысканные рафинированные духовные жанры в «ученых» кружках интеллигентной знати, — все смешивалось в яркую и пеструю систему музыкальной жизни.

Не стоит удивляться, что трактовка понятия и явления «музыка» в эпоху Ренессанса кардинально преобразуется. В эту эпоху появляется знаменитый трактат «Музыка» парижского магистра музыки великого Иоанна де Грохео (около 1300 г.), демонстрирующий революционные взгляды на музыкальное искусство. Впервые за многие века музыкальное искусство определено как исключительно человеческая деятельность, человеческие творения, подвластные обычному людскому восприятию. Отвергая существование «мировой» («ангельской») музыки, провозглашаемое многими авторами музыкальных трактатов

Средневековья, Иоанн де Грохео намного опередил свое время. В трактате Грохео представлена классификация видов и форм современной ему музыки. Поскольку в ее основу положены смысловые, содержательные показатели и назначение музыки, можно считать это ранним описанием жанровой системы.

В том, что музыка — главное из свободных искусств, был убежден великий итальянский музыкант, композитор и теоретик музыки Джозеффо Царлино (1517–1590) — основоположник новой классификации искусства: по значению для человечества он поставил музыку на первое место (тогда как традиционно в эпоху Ренессанса ведущую роль современное искусствоведение отводит живописи). Убеждение Царлино в том, что только язык музыки в такой же мере, как и слово, может выражать все человеческие чувства и страсти, вдохновило многих композиторов на создание грандиозных произведений.

В качестве путеводителя совершив небольшую «экскурсию» по музыкальному творчеству ренессансной Европы.

Ранним периодом считается творчество композиторов *нидерландской школы* второй четверти XV в. — именно их видели младшие современники представителями новой музыкальной эпохи. Гийом Дюфаи (ок. 1400–1474), служил в папской капелле в Риме, потом Флоренции, Болонье. Естественно, что основные жанры творчества связаны с церковным регламентом — мессы, мотеты, но много написано и в светских жанрах: баллады, виреле, рондо на французские и итальянские тексты. Церковная музыка все время существует в борьбе со светскими влияниями и канонизирует свои мелодии, но песенные светские источники все время ее пронизывают. К XV в. практика перерабатывать мелодии в мессах достигает апогея. Интересным фактом творчества Дюфаи является месса на необыкновенно популярную в то время песню «L'homme armé» («Вооруженный человек»), которую использовали в разных жанрах многие композиторы в течение двух веков.

Жиль Беншуа (1399–1460) — еще одна выдающаяся фигура этого времени. Он прославился жанром французской песни — *chanson*, которая играла колоссальную роль

для изысканной полифонической музыки нидерландской школы. Беншуа обращался к французской любовной лирике; среди его авторов Карл Орлеанский. Музыку отличает необыкновенная простота при изысканности трехголосия и мелодическая выразительность нередко с чертами танцевальности.

В следующих поколениях складывается так называемая *вторая нидерландская школа* во главе с Иоханнесом Окегемом (1425–1497) и Якобом Обрехтом (1450–1505). Их музыку характеризует сложная полифоническая техника в жанрах мессы, мотета, полифонической песни. Продолжается использование песенных источников для обработки, в частности, у Окегема, как и у Дюфаи, есть месса на песню «L’homme arme». Сложные, изощренные композиции нидерландцев настолько далеки от идеалов античной простоты и ясности, которые характеризуют эпоху Возрождения, что музыковедение относит их промежуточному этапу, видя подлинное искусство музыкального ренессанса только в XVI столетии.

В Италии первой трети XVI в. складывается изобразительное искусство Высокого Ренессанса с великими мастерами Леонардо да Винчи, Рафаэлем, Микельанджело. Художественная атмосфера воздействовала на музыкантов иностранцев, многие из которых подолгу работали в итальянских капеллах. Но подлинно исторические достижения были впереди. Первые признаки новой стилистики усматривают в творчестве нидерландца, прочно связанного с Италией, — Жоскена Депре. Дата и место рождения не установлены, видимо, он был примерно поколения Леонардо да Винчи. Известно, что в 1486–1499 гг. он был членом папской капеллы в Риме, потом был связан с двором французского короля Людовика XII, с 1505 г. до конца жизни — настоятель собора в Конде-сюр-л’Эско. Помимо замечательных образцов самой музыки в различных жанрах, Жоскен знаменит фактом публикации — это были вообще первые опыты нотопечатания. Три книги его месс были изданы в 1502, 1505 и 1514 годах при жизни композитора. В них широко используется прием обработки светских мелодий, что

дает жизнь термину *месса-пародия*¹. Его знаменитые мессы написаны на песни «Fortuna desperata», «Maleur me bat», «Mater Patris». Есть и у него две мессы «L’homme arme», а месса «La sol fa re mi» буквально сделала его знаменитостью в Риме первого десятилетия XVI в.

Эпоха Ренессанса во Франции наступила тоже только в XVI в. и связана с именами Франсуа Рабле, Пьера де Ронсара, Жоашена дю Белле. В музыке ярким выражением нового искусства были песни Клемана Жанекена (ок. 1475 — ок. 1560). История сохранила в памяти только его многоголосные песни (более 260), хотя он и написал множество месс, псалмов и других произведений. Chansons Жанекена многократно переиздавались, им подражали и делали бесчисленные переработки. «Война», «Охота», «Пение птиц», «Жаворонок», «Соловей» звучат сегодня в репертуаре многих хоровых коллективов. Не удивительно, что слушателей и музыкантов потрясали эти творения! В песне «Крики Парижа» в бесконечно смене голосов звучат возгласы продавцов: пирожки, красное вино, сельди, дрова, горчица, старые башмаки, артишоки, спички, миндаль, русские бобы, четки, голуби, каштаны, рыба, овощи...

После Жанекена песня стала главным жанром французской музыки. Французские историки подсчитали, что знаменитый издатель Аттеньян издал 17 сборников полифонических песен (более 530 песен около 100 различных авторов).

Подчеркнем еще раз колоссальное значение музыкальных творений эпохи Возрождения — поразительно современно звучат они и сегодня! Если, конечно, слышать, любить и знать музыку западноевропейского Ренессанса хотя бы с той степенью подробности, что живопись, скульптуру, архитектуру, интерьер, костюм и пр. В российских столицах концертная сцена благодатна в этом плане — на гастроли приезжают выдающиеся певцы и инструменталисты,

¹ Это вовсе не связано с каким-либо комическим эффектом, а означает специфический прием аранжировки мелодии песни, названный в науке сочинением на *cantus firmus*.

исполняющие музыку композиторов XIV–XVI вв., регулярно проводятся фестивали. Возможности познания отдаленных эпох сегодня доступны благодаря безграничному медиaproстранству, которое позволяет наслаждаться удивительными творениями музыкантов Италии, Франции, Нидерландов, Англии, Испании эпохи Возрождения. Они заслуживают того, чтобы быть услышанными и воспринятыми со всей полнотой впечатлений.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Кем были разработаны понятия «музыка сфер», «гармония сфер» и как формулируется «иерархия музык» Боэцием?
2. Каковы взаимоисключающие точки зрения на границы Средневековья и Возрождения в музыкальной науке?
3. Какая национальная школа является первой в осознании музыкального искусства эпохи Ренессанса? Назовите ее основных авторов.
4. Какие жанры характерны для музыки церкви?

ГЛАВА 3

МУЗЫКА ЭПОХИ БАРОККО¹

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ БАРОККО

К ней относят музыкальную культуру XVII — первой половины XVIII вв.² Во всех видах искусства этого периода появляются выдающиеся творческие явления и фигуры, художественное значение которых сегодня чрезвычайно велико. Это архитектурные ансамбли барочного Рима, фрески и живопись соборов, становление западноевропейского театра. Знаковые творческие личности — Шекспир, Рубенс и Рембрандт, Эль Греко, Кальдерон; подъем отмечается и в науках — Декарт, Ньютон, Кеплер, Паскаль, Бёме.

Барокко — очень насыщенный событиями и многоцветный, можно сказать, пестрый период музыкальной жизни и творчества, что не раз давало искусствоведам основания считать его переходом от Ренессанса к Просвещению. Но при всей неравномерности развития в разных странах этот период западноевропейской истории отмечен важнейшими сдвигами в мировоззрении, духовной жизни, понимании мира. Самые значительные события в музыке: буйный расцвет светского музыкального искусства, зарождение жанра оперы, интенсивное развитие инструментальной музыки и становление концерта.

В это время происходит знаменательный перелом в музыкальном мышлении — полифоническое многоголосие

¹ Начиная с темы «Музыка в эпоху барокко» практическое изучение музыки — прослушивание аудиозаписей и просмотр видеоматериалов — является обязательной частью курса.

² В музыковедении приняты достаточно четкие границы: 1601 г. (дата первой оперы) — 1750 (год смерти И. С. Баха).

сменяется гомофонно-гармонической системой, что приводит к расцвету культуры импровизации. Кардинально изменяется содержательно-смысловая координата музыкального творчества: сфера возвышенно бесстрастной мессы и безмятежной веселой песенной лирики обогащается скорбно-драматическими и трагическими образами. Именно в это историческое время в музыке кристаллизуются национальные школы, и понятие стиля обретает смысл четко выраженных отличий итальянской, французской, немецкой, испанской традиций. Поэтому говорить о «стиле барокко» в музыке некорректно — сходство в музыкальных регламентах, жанровой системе, технике многоголосия позволяет выделить историческую эпоху. Что касается стиля, то помимо формирования национальных моделей, именно в эту эпоху становится реальностью композиторская индивидуальность. Яркими образцами индивидуального стиля являются значительные фигуры Ж. Б. Люлли, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха.

Изучение барокко как закономерного этапа позднеренессансной культуры начинается в середине XIX века, а «открытие» и эстетическая переоценка искусства происходит в 80-е гг. этого столетия в трудах Вельфлина и его современников. Происхождение термина «барокко» неоднозначно, но главный этимологический оттенок связан с обозначением «неправильного», «непривычного». В XVIII веке «барочным» называли все преувеличенное, неестественное, сделанное не по правилам.

Драматизм мироощущения, интенсивность духовной жизни барокко определяются политическими, экономическими, идеологическими процессами Западной Европы, встающей на путь буржуазного развития и централизации государственной власти. Острота ощущения противоречий во времена раскола христианской церкви и потери уверенности в неизбежном порядке бытия порождает так называемый «трагический гуманизм», которому свойственно видеть мир разорванным, утратившим единство и гармонию эпохи Возрождения. Художественную и мировоззренческую систему барокко отличает поиск и воспевание противоречий, оппозиций, антиномий. Отсюда

повышенная эмоциональность, динамизм образов, что приводит к сложности, избыточности языка, декоративным «излишества», пышности и многозначности, разветвленной символике во всех искусствах.

ЖАНР ОПЕРЫ

Самым значительным художественным завоеванием эпохи барокко является рождение нового жанра, воплотившего новый дух времени — оперы. Изысканная звуковая ткань ренессансной вокальной полифонии стала, в известной степени, самодовлеющим красочным фактором в ущерб пониманию и осознанию смысла словесного текста. И борьба становится бескомпромиссной: деятели флорентийского кружка интеллектуалов «Камерата» провозглашают возрождение античного музыкального театра с его простотой и выразительностью естественного пения, непосредственно выражающего эмоции напевной речевой декламацией. Винченцо Галилей (брат великого астронома), композитор и ученый, лютнист и певец в своем знаменитом трактате «Диалог о старой и новой музыке» называет музыкальное Возрождение временами варварства. Идеологической платформой флорентийцев становится его установка «чувствовать» экспрессию слова, воплощенная им в знаменитых монологах с ансамблем виол «Жалоба Уголино» и «Плач Иеремии».

Собственно первые опыты в жанре оперы и были выразительными театральными монологами, сопровождаемыми скромным инструментальным аккомпанементом. Предпосылки возникновения оперы — в художественной культуре Ренессанса, для которой характерен интерес к древнегреческой трагедии и вообще к театру. Пасторальные драмы, мадригальная комедия, комедия масок, духовная опера и драматические интермедии способствовали кристаллизации барочного музыкального театра.

Самым знаменитым представителем не только жанра, но и нового музыкального «взволнованного» стиля (*concitato*) является Клаудио Монтеверди (1567–1643). В юности он известен как автор духовных мадригалов

с высоким уровнем техники полифонического многоголосия. Его «революция» обозначилась именно в этом жанре, который из многоголосной песни превращается в экспрессивную сольную вокальную пьесу с инструментальным сопровождением клавесина или лютни — предтечу ранней оперной арии. Знаменитый мадригал «Любовное письмо» на стихи известнейшего поэта эпохи Дж. Марино и сегодня поражает своей мелодической выразительностью.

В начале нового века Монтеверди знакомится с творчеством флорентийских «камератистов», в частности Я. Пери (1561–1633). Опера Пери «Эвридика» (1600) — первый сохранившийся образец жанра, в которой он, по его словам, стремился подражать человеческой речи, как древние греки и римляне. «Представление» человеческих страстей голосом, полным чувственной красоты и трагедийной силы, дало повод современникам назвать этот новый тип музыки стилем «*representativo*». И когда Монтеверди получает в 1607 г. заказ написать музыку к театральному представлению в Мантуе, он избирает сюжет о знаменитом певце, вызволившем своим пением супругу из царства смерти. «Орфей» потряс современников трактовкой знаменитого мифа, и Монтеверди становится знаменитым оперным композитором. В 1608 г. появляется «Ариадна», из которой до наших дней сохранился единственный фрагмент — *Lametto* или «Плач» Ариадны, довольно часто исполняемый современными певицами как концертная ария. Самая выдающаяся опера Монтеверди — «Коронация Поппеи» (1642). Это первый в истории пример обращения не к мифу, а реальной истории времен римского императора Нерона.

Новации в жанре оперы, буквально пожаром, охватившем Италию, были очень значительными. В отличие от многих современников, трактовавших вокальную партию исключительно как речитатив, Монтеверди вводит ариозо, а также хоры. Он стремится создавать индивидуальные мелодические характеристики действующих лиц, обновляя гармонические и оркестровые средства музыкального языка: ввел в оперу увертюру, новые приемы игры на струнных (пиццикато и тремоло), вместе со струнными

и духовыми инструментами использовал лютню, клавесин и орган. В 1637 г. композитор принимает активной участие в открытии оперного театра, где ставились его оперы. С 1613 г. и до конца жизни Монтеверди служил руководителем капеллы святого Марка в Венеции (которую впоследствии прославит имя великого Антонио Вивальди). В 1632 г. становится священником и, естественно, пишет много церковной музыки.

Несмотря на весь новаторский характер, музыка опер Монтеверди была прочно забыта последующими поколениями композиторов, ставивших в музыкальном театре новые задачи. Но в XX в. началось ее триумфальное возрождение. Многие композиторы — А. Малипьеро, О. Респиги, Л. Даваллико, — создавали редакции для исполнения на современной сцене. По инициативе Малипьеро в 20–40-х гг. было издано полное собрание сочинений Монтеверди в 16 томах. Сенсацией 70-х гг. стали три постановки известного французского дизайнера одежды, ставшего культовым режиссером оперы — Жана Пьера Поннеля. «Орфей», «Возвращение Улисса» и «Коронация Поппеи» в его интерпретации предстали абсолютно современными спектаклями, перевернув мнение европейцев об архаике ранней оперы.

В итальянской опере XVII века складываются школы, отличающиеся индивидуальными подходами к трактовке жанра. Венецианскую (Ф. Кавалли, М. Чести, Дж. Лоренцо) отличает захватывающее действие с комическими эпизодами, любовные интриги, близость арий народным мелодиям, внимание к декорациям. Неаполитанскую школу прославил Алессандро Скарлатти (1660–1725). В его обширном творчестве (более 100 опер) кристаллизуется стиль оперы *seria* с ее регламентными обязательными ариями: ламенто (ария-жалоба), мести (гнева), *bravura*, пасторальная, героическая. Развитый оркестр с дифференциацией струнных и духовых, а также увертюра из трех разделов (быстро-медленно-быстро) становятся образцом оперного стиля первой половины XVIII в.

В новом столетии опера переживает взлет — Италия, а за ней и другие страны охватывает безумная мода.

В свободной республике Венеции — столице вечного карнавала и певучих гондольеров — в 1637 г. был открыт первый в Италии общедоступный театр, а в XVIII веке в этом только городе их было уже около десяти. Оперы писались наскоро, как современные сценарии телевизионных сериалов, и ставились с 2–3-х репетиций. Неудивительно, что знаменитый венецианец Антонио Вивальди (1678–1741) написал их более 50. Мы сегодня знаем этого композитора как автора нескольких сотен (более 400) инструментальных концертов с «культовым» циклом «Времена года». Но оперы Вивальди — роскошный музыкальный мир, сравнительно недавно ставший доступным широкому кругу слушателей в нашей стране на аудио и видеодисках.

Как и многие явления музыки барокко, музыкальный театр эпохи пережил свое второе рождение только в XX в. Однако оперное творчество долго оставалось в тени. Благодаря удивительной итальянке Чечилии Бартоли, обладающей уникальным сопрано и драматическим даром, мы слышали арии, превосходящие по виртуозности инструментальные опусы, и вместе с тем преисполненные мелодической красоты и подлинной силы чувств. История, наконец, верно расставила акценты — ведь сам Вивальди считал оперу делом своей жизни. Расставшись с саном священника, чтобы отдаться работе в театре «Сант-Анджело», он сам ставил оперы, занимался финансированием и писал по 3–4 сочинения в год. Самая известная опера «Олимпиада» (1743) ставится в наши дни; в 2004 г. постановка была приурочена к открытию XXVIII Олимпийских Игр в Афинах.

Подлинный триумф оперы seria и ее новаторский облик в XVIII веке связан с именем Георга Фридриха Генделя (1685–1759). Уроженец Саксонии, он обучался в Италии, а с 1712 г. работал почти постоянно в Англии, приняв в 1726 г. британское подданство. В 1720-е гг. возглавлял Королевскую академию музыки. Написал около 40 опер, среди которых самые знаменитые «Ринальдо» (1711), «Орландо» (1733), «Альчина» (1735), «Ксеркс» (1738), постоянно идущие сегодня на оперных сценах мира. Сюжеты Гендель черпает в разнообразных источниках — мифе,

истории, эпосе, сказке. Его привлекает острый драматизм действия, в основе которого всегда конфликт ситуаций и внутренняя борьба в душе героя. Итальянский оперный стиль проявляется, прежде всего, в удивительной красоте и выразительности арий. Яркий мелодический дар, проявляющийся особенно в арии *lamento*, делает некоторые арии современными классическими «хитами» (ария Ксеркса «*Ombra mai fu*», ария Альмиры «*Lascia ch'io pianga*» из оперы «Ринальдо»).

Прекрасный в художественном отношении кинофильм Жерара Корбю «Фаринелли-кастрат» (1994), чрезвычайно достоверный в искусствоведческом плане, дает ясное представление об оперном театре первой половины XVIII века и борьбе Генделя за новую оперу. Сюжетную канву составляет противостояние композитора и певца Карло Броски, готового отдать свой талант для того, чтобы петь достаточно безликие для нашего слуха арии своего брата Рикардо Броски, полные виртуозных фиоритур. Гендель считает, что эти «украшения» мешают чистоте и искренности высказывания, уделяет основное внимание выразительной гармонии и яркости, экспрессии мелодического интонирования каждого слова.

Мастерство его как композитора связано не только с виртуозностью и красотой арий, но смелым гармоническим языком и богатой инструментальной фактурой. Козни и интриги в театре, а также провал оперы «Дейдамия» (1741) привели к Генделя к отказу от жанра. Дальнейшее его творчество было связано с ораторией, прославившей его как национального британского композитора. Сегодня в Великобритании его знаменитая Рождественская оратория «Мессия» почитается как национальная святыня. Созданная в 1742 г. в Дублине на либретто Ч. Дженнеса по библии, она потом неоднократно звучала в Лондоне на Пасху и Рождество, собирая огромные залы слушателей. Бытует легенда о словах композитора, что «Мессия» создана не для удовольствия, а чтобы делать людей лучше. Можно считать это пророчество сбывшимся. Сегодня ежегодно в Королевском Альберт-холле ораторию поёт гигантский хор: до восьми тысяч человек съезжаются из разных

уголков страны. Самый знаменитый фрагмент этого произведения — «Аллелуйя», известный самому широкому слушателю.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.

В эпоху барокко все инструментальные жанры еще находились в «брожении» относительно последующих эпох. Часто одно родовое название объединяло самые несходные композиции, поэтому особенно важно разобраться в том, как назывались эти жанры и что они представляли.

Ведущим жанром барокко оказался концерт. Принцип концертирования вообще типичен для эпохи — недаром ее иногда называют «эпохой концертирующего стиля». Даже опера во времена Генделя еще называется концертом и является таковым, поскольку это еще не психологический театр, а декоративное оформление бытового досуга¹. Церковная кантата, оратория и даже месса в новейших образцах также тяготеют к концертному стилю (*representativo*).

Сам концерт в эпоху барокко сначала пишется для небольшого, камерного оркестра, чаще струнного, в котором обязательно присутствует клавесин. Такой ансамбль назывался «капелла». В эпоху барокко существовали три разновидности концерта, определяющиеся его исполнительским составом: для оркестра, для солиста с оркестром, сольный концерт.

Самый ранний из них — концерт для оркестра — «concerto grosso», что означает «большой концерт». Он сложился в последней трети XVII в., быстро достиг короткого, но блестящего расцвета в творчестве Корелли, Вивальди, Баха и Генделя, и столь же быстро исчез во второй половине XVIII в., когда в музыке утвердился стиль

¹ В театре знатно абонировались ложи с просторными прилегающими помещениями, в которых общались, играли в карты, читали, ужинали. Оперные театры Венеции, например, различались по гастрономическим признакам — публика выбирала меню, а уж затем декорации, исполнителей и в последнюю очередь автора оперы.

классицизма. *Concerto grosso* — один из первых жанров «чистой» оркестровой музыки, не связанной непосредственно ни с театром, ни с культом, ни с какой либо прикладной функцией; он предназначен исключительно для «слушания».

Известный пример жанра концерта с солирующим инструментом (скрипкой) — «Времена года» А. Вивальди. Данный цикл входит в восьмой опус, посвященный «Высокоуважаемому Венцеслао фон Морцину графу Судетскому». Общий заголовок этого опуса необычен: «*Il cimento dell'inventione*» («опыты в области изобретения»). Так называлось нередко именно создание музыки, слово «композитор» ещё не вошло в обиход, потому что автор сам был исполнителем на клавесине и руководителем капеллы (дирижёром). «Времена года» — четыре инструментальных концерта, программное содержание которых раскрывается специально написанными к каждому концерту сонетами, а также некоторыми пояснениями в тексте частей. Стихотворения анонимны, но известно, что Вивальди сам достаточно профессионально владел стихом, и бытует стойкое убеждение, что стихотворные строки принадлежат его перу. Сонеты, несмотря на их некоторую наивность, все же достаточно поэтичны.

Грядет весна и празднества за ней,
И серафимы чувствуют их пеньем.
Зефиры веют. Радостный ручей
С утра звенит, пронизан нетерпеньем.
И вешний гром на смену дуновеньям
Спешит, затмив сияние лучей,
И снова, как стогласый соловей,
Небесный хор вступает с упоеньем.
И вот уже на ложе из травы
Лег пастушок главою невесомой,
С ним верный пес уснул под шум листвы.
Одна волынка все враждует с дремой,
И нимфы пляшут в ливнях синевы,
И пастушок глядит на них с истомой.

Сам приход весны воплощается торжественной музыкой танцевального характера. Фанфарность, ликующая

праздничность олицетворяют образ пробуждающейся природы. В первой части концерта много изобразительных моментов: имитация щебета птиц (трели скрипок в высоких регистрах), журчанье ручейков (трелеподобные фигуры), грохотание грома (тремоло с восходящими гаммами)¹. Если в начальной теме I части концерта есть черты изящного торжественного придворного танца, то в III части — характерная для эпохи пастораль (см. последнюю строфу сонета).

В элегически печальных медленных частях концертов находит отражение характерная образная сфера оперного ламенто — арии страдания, скорби, мольбы. Вторая часть первого концерта описана в сонете как сон пастуха, но трагический характер мелодии заставляет думать об излюбленных барокко символах сна-смерти. У Вивальди этот образ возникает не раз: в самом цикле «Времена года», в концертах для флейты и фагота «Ночь», в сцене сна из оперы «Олимпиада»

Солирующая скрипка в цикле «Времена года» представлена достаточно самостоятельным и выразительным музыкальным материалом. Замечательное инструментальное чутье Вивальди находит отражение в блестящих сольных концертах для скрипок и духовых инструментов. Культовым сегодня в репертуаре скрипачей является Концерт ля-минор ор. 4 № 4, который перекладывал для органа И. С. Бах. Знаменит также Концерт для четырех скрипок — в праздничном концерте, посвященном 60-летию израильского филармонического оркестра под руководством дирижера Зубина Меты в 1996 г. его исполняли выдающиеся скрипачи мира (Шломо Минц, Жиль Шахам, Максим Венгеров и Менахем Брейер).

Инструментальный стиль Вивальди — своеобразная предформа того вида жанра, который мы сегодня

¹ Среди бесчисленных исполнений «Времен года» стоит рекомендовать одну из последних версий переложения для квартета Red Priest («рыжий монах» — прозвище Вивальди). Оригинальный британский коллектив под руководством феноменального блокфлейтиста Пирса Адамса в своей аранжировке использует необычные приемы игры и реальные природные звучания.

представляем как произведение для сольного инструмента с оркестром. На XVII в. падает расцвет деятельности великих скрипичных мастеров Страдивари, Амати и Гварнери. Созданный именно в эту эпоху сольный концерт оказался подготовлен, с одной стороны, мелодически развитым стилем оперных арий, а с другой — закреплением в оркестре нового инструмента — скрипки, открывающей огромные перспективы в реализации как технических, так и звуковых, тембровых, колористических возможностей.

Эпоха барокко приносит подлинный расцвет инструментального исполнительства, и жанры инструментальной музыки многочисленны: это сонаты, сюиты, ричеркары, прерамбулы и прелюдии, токкаты, вариации, экзерсисы, штудии. У французских композиторов получает развитие жанр небольшой характерной пьесы для клавесина. Перспективным для всей последующей истории оказывается соната, претерпевшая колоссальные трансформации и достигшая наивысшего расцвета в творчестве Л. Бетховена. Термин «соната» (*sonare* — звучать) возник в конце XVI в. для обозначения любого инструментального сочинения (преимущественно ансамблевого), в отличие от вокальной кантаты (*cantare* — петь)¹.

В период интенсивного развития сонаты многие важнейшие достижения были связаны с деятельностью композиторов-клавиристов разных национальных школ. Из них выделяются немецкая школа, выдвинувшая своего крупнейшего представителя И. Кунау, и особенно итальянская. Именно итальянская школа представлена большим количеством композиторов во главе с Б. Пасквини, автором первых сонат для клавира. Однако никто из них не достиг столь блистательных результатов, как ученик Пасквини — Доменико Скарлатти (сын знаменитого неаполитанского оперного композитора Алессандро Скарлатти).

¹ В дальнейшем стали различать два типа сонат: *sonata da chiesa* (церковная) и *sonata da camera* (камерная). Первая могла исполняться и в церкви, и в бытовой обстановке камерного музицирования, вторая (где моторного склада части чередовались с танцевальными), предназначалась только для бытового музицирования.

Имя Скарлатти было широко известно всей музыкальной Европе, хотя при жизни композитора был опубликован лишь небольшой сборник клавесинных пьес — «Упражнения для гравичембало», которые мы сейчас называем сонатами. Сборнику предпослано следующее предисловие: «Не жди — будь ты дилетант или профессионал — в этих произведениях глубокого плана; бери их как забаву («Scherzo»), дабы приучить себя к технике клавесина... Быть может, они покажутся тебе приятными — и тогда я готов ответить на новые запросы в стиле еще более доступном и разнообразном. Будь же снисходительным и менее строгим в критике. От этого лишь возрастет должное наслаждение... Будь счастлив».

На это предисловие часто ссылаются исследователи, которые относят Скарлатти к так называемому галантному стилю. Действительно, многое в музыкальном стиле Скарлатти определялось его жизнью придворного клавесиниста. Изящество, «приятность тона», эlegantность «музыкального разговора» — эти особенности творчества представляются как своеобразное ограничение этикетом, как признаки галантного стиля. Но было бы правильнее не принимать всерьез эту «инструкцию» к сонатам (шутливое кокетство великого музыканта перед своими современниками) и отнестись со вниманием к становлению нового инструментального жанра.

В литературе часто встречаются указания на театральную природу музыки Доменико Скарлатти. «...Там штрих, фиксирующий жест, здесь неожиданно врывающийся оборот, словно вбежал новый персонаж, новая маска». «Это «игровое раздолье» наблюдательного ума и чуткого слуха: каждая мысль — игра, каждое высказывание — четкий образ. Всюду движение, жест... и все это в стиле жизнерадостной игры»¹.

Нельзя не отметить еще одну характерную стилевую черту Скарлатти — виртуозность скарлаттиевского письма. Это отмечалось еще в XVIII веке, правда, не всегда

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 256.

одобрительно. Так, французы П. Бурделло и П. Бонне писали в своей весьма популярной в первой половине столетия «Истории музыки» (1715), что итальянская музыка «...похожа на миловидную, хотя и сильно нарумяненную кокетку, бойкую и непоседливую, стремящуюся блистать повсюду, не задумываясь, зачем и почему; ... когда изображается нежная любовь, она заставляет ее плясать гавот или жигу..., в итальянской музыке все страсти кажутся схожими: радость, гнев, страдание, счастливая любовь, любовник сомневающийся и надеющийся — все в ее изображении наделяется одинаковыми чертами и одинаковым выражением, это все та же вечная жига, резвая попрыгунья»¹.

Небольшая пьеса для клавира в эпоху барокко отвечает потребностям жанрово-стилевой ситуации, связанной с особым видом музицирования — «домашним» концертом. В камерной обстановке бытовых развлечений она звучала по-разному при французском дворе, в усадьбе немецкого дворянина или скромном доме бюргера. Однако везде она была связана с танцем, что составляет ее основной жанрово-стилевой признак, определяющий атмосферу изысканного пластического регламента аристократического поведения эпохи.

Первая половина XVIII века в культуре Франции — это период расцвета направления рококо с его понятиями изысканного вкуса, хороших манер, галантности, изящества, камерности, сентиментальных чувств. Образ придворной дамы, стоявший в центре устремления рококо, повлиял на развитие новых тенденций в искусстве: интерес к деталям, миниатюрности, декоративности, орнаментальности. Кроме того, французская школа испытала огромное влияние культуры национального театра. Эта духовно-эстетическая атмосфера, наполненная зрелищностью официальных празднеств и претенциозным пафосом придворных церемоний, пронизывает всю инструментальную музыку. Неслыханное великолепие, веселье и беспечная праздность, концерты и театральные представления,

¹ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 383.

красочные маскарады, в которых принимал участие и сам король — характерные приметы эпохи.

Воздействием театра объясняется и господство *программности* во французской школе — инструментальные характеристические пьесы снабжаются разнообразными названиями. Характерный образец — творчество Франсуа Куперена (1668–1733), знаменитого придворного музыканта, органиста, автора более 250 пьес для клавесина с яркими заголовками. «Кокетка», «Сборщицы винограда», «Бабочки», «Желания»; очень распространена «сельская» тематика. Например, в Шестой сюите с ее пьесами «Жнецы», «Щебетанье», «Мошка», «Пастораль». Первая пьеса сюиты — «Жнецы» — особенно популярна. Это очень распространенный среди клавесинных пьес Куперена менуэт. Рост популярности этого танца приходится на годы детства и юности композитора. Сам он владел блестяще клавесином в стиле, который сегодня обозначают как *jeu perle* («жемчужная игра») и поделился свои опытом в знаменитом пособии «Искусство игры на клавесине».

Особую роль в клавирном стиле Куперена играет мелизматика — орнаментальное украшение мелодии специальными фигурами (трелями, форшлагами, мордентами и пр). Она растворяет мелодическую линию в бесконечных узорах, подобно рокайльному орнаменту, делает ткань более живой, трепетной. Это изящество связано с тем, что большинство произведений Куперена предназначено для исполнения дамами в изысканном обществе. Отсюда и выбор характерных образов: женские портреты, пасторальные картинки, изображения нежных чувств. Творческое наследие Куперена для клавесина включает и 14 концертов. Кроме того, он был потомственным органистом, почитаемым современниками автором органных месс, мотетов, литургических служб.

Не менее знаменитым, не утратившим исторического и художественного значения был Жан-Филипп Рамо (1683–1764), известный сегодня своими пьесами для клавесина. И они имеют, как у Куперена, характеристические заголовки: «Курица», «Молоточки», «Переключка птиц», «Дофина», «Тамбурин», «Циклопы», «Дикари».

Если итальянские композиторы настойчиво и упорно искали в музыке возможности выразить звуками экспрессивную, полную страстей речь, французы стремились подслушать звуки для музыки у самой природы. К слову сказать, Рамо был известным оперным композитором, имя которого в истории затмила итальянская опера. Сам Ромен Роллан считал, что французский язык просто никуда не годен для пения. Сегодня во Франции «восстановлены в правах» и поставлены многие оперы Рамо — ведь он был фактически новатором в области лирической трагедии («Ипполит и Арисия», «Кастор и Поллукс», «Дардан», лирическая комедия «Платея»). Самая широко известная в мире и пользующаяся успехом опера-балет «Галантные Индии».

Инструментальная музыка эпохи барокко охватывает значительное время, и ее образцы необыкновенно разнообразны в различных странах Западной Европы. Но главные «пики» этого нового музыкального пласта — Франция, Италия, Германия. Скарлатти, Куперен, Вивальди, Гендель, Бах — это не только вершины барочного инструментального стиля. Они завещают будущему музыкальному искусству столь серьезные завоевания, что могут быть названы вершинами музыкального искусства на многие десятилетия и столетия — вплоть до наших дней.

Иоганн Себастьян Бах [1685–1750] — творческая вершина барокко, осеняющая все последующие эпохи западноевропейской, русской и мировой классической музыки. Прожив жизнь в исключительно провинциальной Германии, он сумел обобщить достижения всех западноевропейских школ, в том числе, итальянской оперы, хотя сам не написал ни одного сочинения в этом жанре. Он не обладал предприимчивостью Генделя, не был склонен к рискованным проектам как Вивальди, поэтому не имел громкой славы при жизни. В одной из газет, опубликовавших некролог, было написано «Умер отец Великого Баха»¹. Современники не считали Иоганна Себастьяна

¹ Его старший сын Карл Филипп Эммануил работал придворным музыкантом Фридриха II Великого — короля прусского и был, естественно, широко известен в Европе.

и композитором — это слово пришло в культуру позднее. Он был «капельмейстером» у герцогов (Веймарского и Кётенского), «фигураль-органистом», кантором и «музыкальным директором» всех церквей Лейпцига и, правда, пользовался при жизни авторитетом замечательного органиста и клавесиниста. Творчество И. С. Баха было прочно забыто во времена триумфа венской классической школы и возрождено Феликсом Мендельсоном Бартольди в 20-е годы XIX века. Организовав в 1829 году в Берлине исполнение «Страстей по Матфею», он привлек внимание общественности к феномену И. С. Баха. В 1850 году было создано «Баховское общество», опубликовавшее все рукописи композитора (за полвека было издано 46 томов).

Творческое наследие И. С. Баха уникально и для своей эпохи, и для всей истории классической музыки. Если западноевропейское барокко XVII столетия отличает противостояние и даже борьба церковной и светской ветвей музыкальной жизни, то к первой половине XVIII светское музицирование значительно теснит церковную традицию. Расцвет оперы, становление музыкальной драмы К. Глюка, интенсивное развитие инструментальных жанров концерта, сонаты, фантазии, вариаций определяет приоритеты музыкальной жизни европейских столиц. И. С. Бах равно велик в сочинениях светских и церковных. Его инструментальные шедевры — концерты для скрипки и клавира, Бранденбургские концерты и оркестровые сюиты, двухтомный «Хорошо темперированный клавир», «Гольдберг-вариации», сюиты для клавира и струнных инструментов — составляют основу репертуара современных исполнителей и много звучат на концертной эстраде. Замечательные органнeе сочинения, без которых не обходится ни один концерт в органнeе залах, широко используются в театре и кино. Характерные примеры: постановка Р. Пети по драме Ж. Кокто «Девушка и смерть» на музыку органнeе Пассакалии c-moll, которая вот уже полвека не сходит с балетной сцены; органнeе хоральная прелюдия f-moll «Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ» («Взываю к тебе, Господи») составляет музыкальную канву кинофильма А. Тарковского «Солярис». Вместе с тем И. С. Бах — автор знаменитых «Пассионов» по Матфею,

Иоанну, монументальной Рождественской оратории, католической Мессы h-moll, «Магнификата». Только духовных кантат им создано более 200. А всего творческое наследие включает свыше 1000 сочинений.

Такому «равновесию» церковной и светской традиций можно найти вполне естественное объяснение в своеобразном «трудовом пути» И. С. Баха: он писал в жанрах, непосредственно связанных с местом работы и должностными обязанностями.

С 1703 г. 14 лет он живет и служит в Веймаре, с 1708-го является придворным музыкантом герцога Эрнста Саксен-Веймарского в замковой церкви и капелле. Получив музыкальное воспитание в школах при церкви, Бах с самого детства по-настоящему увлечен органом — королевским инструментом барокко. И веймарский период это период, в основном, органного творчества: многочисленные хоральные прелюдии, знаменитая Токката и фуга d-moll, пассакалия c-moll, пособие по импровизации на хорал «Органная книжечка». Слава Баха как мастера органной игры разносится далеко за пределы Веймара. Хотя уже в юные годы Бах обстоятельно знакомится с французской музыкой, в школьной библиотеке изучает богатое собрание итальянских мастеров. Посещая часто Гамбург, он «вживую» знакомится с оперой.

Следующие шесть лет (1717–1723) — новая светская служба. При дворе герцога Леопольда Анхальт-Кётенского как руководитель инструментальной капеллы Бах пишет в иных жанрах: сонаты и партиты для скрипки соло, для виолончели соло, Английские и Французские сюиты для клавира, шесть Бранденбургских концертов для оркестра. В Кётене Бах начинает свой знаменитый цикл «Хорошо темперированный клавир», демонстрирующий преимущества нового акустически «выровненного» строя: 24 прелюдии и фуги во всех тональностях. Впоследствии, уже в Лейпциге он создаст второй том — еще 24 прелюдии и фуги.

Верный своей неизменной любви к жанрам церковной музыки Бах пишет «Пассионы по Иоанну», после исполнения которых в Лейпциге в 1723 г. в церкви св. Томаса получает должность кантора этой церкви. Отныне до

конца жизни он создает, в основном, музыку для протестантского богослужения — вокально-инструментальную и органную. В этот период рождаются шедевры «Пассионы по Матфею» (1727), католическая Месса си-минор (1733), многочисленные духовные кантаты.

Хотя его интерес к клавиру (клавесину) и новаторский подход к жанрам — концерту, сюите — не угасал и в лейпцигский период. В 1742 г. он пишет замечательную Арию с 30 вариациями, известную под названием «Гольдберг-вариаций», после посещения прусского двора Фридриха Великого сочиняет в подарок монарху цикл пьес «Музыкальное приношение» (1747). В последние годы жизни уже больной и практически ослепший Бах создает шедевр для клавира — «Искусство фуги» (1749–1750): 14 фуг и 4 канона на одну (!) тему. Эти сочинения венчают немецкую традицию барочной полифонии и вместе с тем выходят далеко за пределы своей эпохи, становясь для многих поколений композиторов эталоном мастерства — изобретательной работы с музыкальной тканью и образцом содержательной глубины инструментальной музыки, не связанной со словом.

Слава музыки И. С. Баха в западноевропейской музыкальной культуре уникальна — ни один композитор барокко не удостоился такой популярности в течение двух столетий после его «открытия» романтиками. Его сочинения стали «школой» для исполнителей именно в XIX веке; и сегодня для обучающегося музыканта, начиная с азов игры на инструменте, Бах всегда — основа репертуара. Среди классических «хитов» — прелюдия из I тома «ХТК» C-dur, переложенная Ш. Гуно с текстом «Ave Maria», Чаккона для скрипки соло (из Партиты a-moll), Ария альты из «Пассионов по Матфею».

Феномен музыки Баха, конечно, не просто в высочайшем композиторском мастерстве. Наверное, в первую очередь он и заключается в том непостижимом равновесии жанров церковной и светской традиции, которое сделало оратории, кантаты, пассионы и мессы украшением светской концертной жизни, начиная с факта берлинского «возрождения», когда прозвучали «Пассионы по Матфею»

со сцены. Эта популярность у слушателей объяснима, с одной стороны, близостью церковной музыки народной песне, которой фактически является протестантский хорал (Ф. Энгельс называл его «Марсельезой XVI века»). С другой стороны, Бах, увенчавший своим творчеством многовековую патриархальную традицию (протестантский хорал, нидерландскую полифонию, немецкую технику органного колорирования), сумел придать своей вокальной и инструментальной мелодике «итальянскую» оперную выразительность и красоту. Эта красота в сочетании с глубиной, серьезностью, высокой духовностью отличает самые простые и незатейливые пьесы из сюит, дидактических сборников, концерты и, конечно, органные хоральные вариации, стирающие грани между церковной и светской музыкой.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите три фактора перелома в музыкальном мышлении барокко. Как называли современники новый стиль представления человеческих страстей? Какие регламентные арии характерны для оперы seria? Каков ведущий жанр инструментальной музыки барокко? Как называются два типа инструментального концерта в творчестве Вивальди? Назовите самые важные произведения Баха в жанрах церковной традиции. Какие важные тенденции отличают отношение к музыке Баха в наши дни?

2. Подготовить устные сообщения с электронными иллюстрациями.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ

1. Визуализации в Интернете цикла концертов А. Вивальди «Времена года».

2. Произведения И. С. Баха в джазовых, популярных версиях.

3. Произведения композиторов барокко в кинофильмах и балетном театре.

ГЛАВА 4

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛАССИЦИЗМ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТИЛЯ

Границы классицизма в музыке и других видах искусства не совпадают. В литературе и изобразительных искусствах начало его относят к XVII веку. Родиной считается Франция, культивирующая античный идеал стройности, гармонии, разумности, завершенности формы в архитектуре и изобразительном искусстве. Просвещение как Век Разума отличает рационализм эстетики, нашедший воплощение, прежде всего, в литературе. Классицизм в музыке определяют с середины XVIII века до начала XIX века, ориентировочно 1750–1820 гг. В Западной Европе, а затем и в России радикальное изменение взглядов на мир, пересмотр социальных ценностей и регламентов поведения получают отражение в музыкальном искусстве, которое называют «классицизмом».

Музыкальный классицизм не без оснований считается стилем, а не просто эпохой, как барокко: сочинения композиторов этого исторического этапа отличает ярко выраженное художественное единство тем, образов, языка, формы. Именно в это время в западноевропейской музыке складываются «образцовые»¹ для всей последующей истории структуры сонаты и симфонии, а в театре формируется психологическая драма. Иногда классицизм называют также музыкальным направлением — наверное, в силу того, что при всем единстве принципов и способов отражения художественной действительности чрезвычайно отчетливо выражается феномен индивидуальности ком-

¹ Латинское слово *classicus* означает «образцовый».

позитора. Самые знаменитые представители музыкального классицизма И. Гайдн, В. Моцарт и Л. Бетховен для образованного слушателя с культивированным слухом (музыкальным багажом) неуволимо и вместе с тем недвусмысленно различимы. У каждого из них своя неповторимая судьба, и яркая личность определяет уникальный стиль, который вполне возможно проследить и описать.

Существенные перемены в это время отличают музыкальную жизнь Европы. Это, прежде всего, появление первых публичных концертов, образование в столицах и больших городах музыкальных обществ и оркестров. Оркестры расширяются по составу, из них уходит орган и клавесин, увеличиваются группы духовых инструментов, в обиход входит кларнет с его чувствительным, полным неги звучанием. В придворном ритуале прочное место занимает досуговая музыка камерных составов: кассации, дивертисменты, серенады звучат во время трапезы, прогулок по парку, катании на лодках по озеру. Интенсивно развивается любительское камерное музицирование — вельможи и аристократы, получающие серьезное художественное воспитание, много играют различными небольшими инструментальными составами. Из этой среды формируется один из важнейших жанров эпохи классицизма — струнный квартет. По глубине и актуальности образов, по развитой технике музыкальной ткани и строению формы он в состоянии соперничать с симфонией — этой своеобразной классицистской инструментальной драмой.

ОПЕРА В ЭПОХУ КЛАССИЦИЗМА

Несмотря на то, что в современном представлении музыкальный классицизм ассоциируется с инструментальной музыкой, инструментальными жанрами — сонатами, симфониям, квартетами Гайдна, Моцарта и Бетховена, обзор этого исторического периода важно начать именно с оперы. Не только потому, что популярность музыкального театра в обществе набирает силу, а пребывание в театре превращается в стиль жизни. Не только потому, что в системе искусств музыкальная драма порой становится

главным, доминирующим видом. Не только потому, что опера является ареной политических манифестов в предверии французской революции — главном событии истории Западной Европы. Но самое главное обстоятельство состоит в том, что инструментальную музыку классицизма просто нельзя понять вне контекста классицистской оперы. Сюжеты, персонажи, типы драматических коллизий определяют содержание и образную логику инструментальных сочинений. Да просто музыкальный материал, музыкальные темы опер кочуют по страницам инструментальных сочинений, придавая им то свойство, которое в музыкальной науке определяют понятием «драматургии».

Вторая половина XVIII в. — время реформаторских процессов, можно сказать, революционных изменений в опере. Они связаны, в первую очередь, с именами К. Глюка и В. Моцарта. Первый создал из концертного представления, которым была опера *seria*, настоящую музыкальную драму, второй сделал комедию с ходульными поворотами сюжета динамичным спектаклем с психологически разнообразными живыми персонажами.

Кристоф Виллибальд Глюк (1714–1787) — австрийский композитор, детство и юность которого прошли в Чехии, затем в качестве руководителя капеллы итальянского аристократа А. Мельци в Милане. В Италии Глюк, естественно, учится мастерству оперного композитора. И в 1741 году в придворном театре Милана состоялась премьера его первой оперы «Артаксеркс», с успеха которой начинается его «итальянская» слава оперного композитора. После Милана несколько городов — Реджио, Болонья, Кремона, Вененция, Турин — ставят его новые сочинения в традиционном жанре оперы *seria* с пышной декоративной вокалистикой. В 1748 году Глюк завоевывает Вену — его «Узнанная Семирамида» с постановочным блеском, типичным для придворного театра, становится началом подлинного триумфа композитора в главной музыкальной столице XVIII столетия. Итальянские театры по-прежнему заказывают оперы венскому оперному маэстро; в 1752 г. он пишет для знаменитого театра Неаполя «Сан Карло»

оперу «Милосердие Тита», прошедшую с огромным успехом, а за оперу «Антигона» в Риме Глюка награждают древним орденом «Золотой шпоры». Возглавив музыкальные «академии» во дворце австрийского принца, Глюк превращает эти концерты в одно из выдающихся событий музыкальной жизни Вены.

Вместе с тем врожденный инстинкт драматурга и ощущение неудовлетворенности оперой-seria с ее культом певцов-виртуозов влекут композитора в сторону музыкальной драмы, к античному образцу. И на рубеже 60-х гг. Глюк вступает на путь реформ: не технически изощренная колоратура, а драматическое действие с острыми коллизиями, выраженными музыкой. Премьера в Вене в 1762 г. оперы «Орфей и Эвридика» становится манифестом нового театра, а созданная позднее новая редакция для постановки в парижской опере (1774) порождает острые дебаты, приведшие к «войне глюкистов и пиччинистов»¹, то есть сторонников глюковских реформ и защитников стандарта оперы-seria. Во второй редакции партия Орфея, написанная для кастрата, передана тенору².

В основе сюжета оперы — древнегреческий миф о поэте-певце Орфее, силой чувства и своего мастерства разжалобившем фурий подземного царства, в которое попадает его умершая жена Эвридика. Глюк осуществляет здесь совершенно новые принципы композиции. Речитативы становятся важными монологами, в которых главное — передать музыкой выразительный смысл слов. Это же требование в ариях ведет к существенному упрощению вокальной техники — они пленяют красотой и естественностью мелодики. Персонажи из статичных фигур превращаются в актеров, вступающих в активные действия, конфликтные отношения. Этой же необходимости — быть актерски убедительным — подчиняется и хор. Оркестр

¹ Никколо Пиччини (1728–1800) — итальянский композитор, возглавлявший с 1776 г. Итальянский оперный театр в Париже.

² В 1859 г. французским композитором Г. Берлиозом была сделана новая редакция для постановки со знаменитой сопрано Полиной Виардо Гарсиа — с тех пор утверждается традиция исполнения роли Орфея певицами.

точно выражает смысл происходящего на сцене, «комментируя» чувства героев и события. Динамичность действия приводит к преодолению так называемой «номерной» структуры оперы — арии, речитативы и хоры последовательно переходят друг в друга, подчиняясь логике сцены. Ария Орфея «Потерял я Эвридику» необычайно выразительна для современного слушателя; сохраняют свою неувядаемую красоту и скорбные хоры I д. Кульминацией драмы является знаменитая сцена с фуриями из II д., где музыка ярко воплощает зловещие возгласы хора и жалобы Орфея. Замечательный инструментальный фрагмент из этого акта — печальная мелодия для флейты — сегодня знаменит как выразительная пьеса, украшающая концертные программы флейтистов.

Следующей реформаторской оперой Глюка становится «Альцеста» по драме Еврипида (либретто Кальцабиджи), более театрально статичная, но также подчиненная выразительности слова. После переезда в Париж в 1774 г., где он пробыл пять лет¹, Глюк окончательно завершает свою реформу под влиянием французской театральной культуры, создав три знаменитые оперы «Ифигения в Авлиде» по драме Расина, «Ифигения в Тавриде» (по трагедии де ла Туша) и «Армида» (на сюжет поэмы Т. Тассо). Сильные страсти, конфликт между высшими силами, властью и человеком, выраженные яркими средствами музыки, придавали античным сюжетам пафос, близкий и понятный современникам.

Парижские оперы Глюка были очень высоко оценены современниками, но их последующая жизнь оказалась менее долговечной, чем у «Орфея», ставшего вообще излюбленным сюжетом для нескольких последующих поколений. Попытки создать новые редакции не увенчались успехом. Но в 1957 г. Л. Висконти с Марией Каллас в главной роли поставил «Ифигению» в знаменитом театре «Ла скала»; в 70-е годы новая постановка была осуществлена известным британским дирижером-«аутентистом» Д. Э. Гардинером. Интересный опыт возрождения двух

¹ В 1779 г. Глюк вернулся в Вену. Скончался в 1787 г.

опер об Ифигении с балетом «Клитемнестра» на музыку Глюка был предпринят в ленинградском Малом оперном театре режиссером Э. Пасынковым и балетмейстером Н. Долгушиным.

Оперная реформа Глюка имела большое влияние на последующее развитие жанра, хотя это было не непосредственным влиянием, а влиянием по сути. Особенно значительное воздействие надо отметить на оперное творчество «директора» музыки венского двора Антонио Сальери (1750–1825) и композиторов эпохи французской революции с их героическим пафосом. Инструментальное творчество Моцарта и Бетховена драматургической рельефностью формы и сквозным развитием, конечно, обязано завоеваниям Глюка. Но его античная тематика на каком-то этапе стала восприниматься достаточно отвлеченной, патетика страстей чересчур возвышенной, что позволило во второй половине века одержать победу новому жанру оперы-buffa.

Классическим образцом этого нового типа комической оперы является «Служанка-госпожа» Джованни Баттиста Перголези (1710–1736), композитора, прожившего всего 26 лет, но прославившего в очередной раз неаполитанскую оперную школу. Написанная в 1733 г., «Служанка-госпожа» взбудоражила в 1752 г. Париж, в котором держала около 190 представлений, и прочно завоевала Европу. Это одна из немногочисленных опер классицизма, активно сохраняющихся в репертуаре современных музыкальных театров.

Популярность опере-buffa обеспечивала бытовая современная тематика, решительно противостоящая мифологической опере-seria, а также национальная музыкальная основа. В опере-buffa складывались свои шаблоны, идущие от народной комедии масок (dell'arte) — сюжетные линии, типажи, сценические приемы. Но искрометное веселье, остроумные музыкальные характеристики персонажей, танцевальность и стремительный темп действия пленяли слушателей. Эстафету Перголези в последней трети столетия подхватил знаменитый неаполитанец Доменико Чимароза (1749–1801). Он написал более 70 опер,

которые с успехом ставились во многих крупных городах Италии — Риме, Венеции, Милане, Флоренции. В конце 80-х годов Чимароза более трех лет провел в России, руководя придворным оперным театром. В 1792 г. в Вене, будучи капельмейстером при дворе императора Леопольда II, Чимароза создает свое лучшее творение — оперу «Тайный брак». Ее постановка прошла с ошеломляющим успехом — наверное, единственный случай в истории, когда весь спектакль был повторен на бис. В родном Неаполе, куда композитор вернулся в 1793 г. «Тайный брак» выдержал более 100 постановок, что было неслыханно даже для этой страны меломанов. И сегодня эта опера украшает сцены многих театров мира.

Нити оперы-buffa ведут непосредственно к Моцарту, который в «Свадьбе Фигаро» поднимает жанр на новую высоту лирико-психологической трактовкой и непревзойденным музыкальным мастерством.

Оперы **Вольфганга Амадея Моцарта** — самая значительная страница его огромного творческого наследия. За свою короткую жизнь (1756–1791) он создал более шести сотен произведений, среди которых 41 симфония, более 40 инструментальных концертов, но именно опера определяет его стиль.

Свои первые оперы Моцарт начинает писать в детстве: в 12 лет он создает комические оперы «Мнимая простушка», «Бастьен и Бастьена», а к 16 годам уже является автором успешно идущих в итальянских оперных театрах опер-seria «Митридат» и «Лючио Силла». Постановки в Мюнхене «Мнимой садовницы» (1775) и «Идоменея» (1781) принесли юному композитору настоящий большой успех. Однако служба у Зальцбургского архиепископа Иеронимо Колоредо мешает Моцарту осуществить по-настоящему оперную карьеру, и он, скандально порывая со своим «хозяином», переезжает в Вену.

Все свои оперные шедевры Моцарт создает в последнее десятилетие жизни: «Похищение из Сералая» (1782), «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1787), «Cosi fan tutte» (1790), «Волшебная флейта» (1791). Ни одна из этих опер не может быть определена регламентным жанром —

seria, buffa или singspiel; во всех проявляется безудержная фантазия, выразительность музыкального воплощения разнообразных чувств героев, ломающая стереотипы. Психологическая достоверность музыкальных характеристик была настолько ошеломляющей, что современники далеко не всегда могли оценить новаторство Моцарта и принимали его премьеры достаточно прохладно.

Самая знаменитая, самая, наверное, распространенная в современном репертуаре и широко известная мас-совому слушателю опера Моцарта — «Свадьба Фигаро», своеобразный «бренд» композитора. Она лишь формально может быть отнесена к жанру buffa с его бесстыдными лакеями и всяческими плутами и жуликами. Ее литературный источник — появившаяся перед французской революцией комедия французского поэта Бомарше, творчество которого вызывало опасение у австрийского императора и было запрещено в Австрии. Так что либреттисту Моцарта Лоренцо да Понте пришлось добиваться разрешения императора на постановку и сокращать социально-критически звучащие сцены. Но и того обстоятельства, что героем представления становится ловкий и хитроумный слуга, а не вельможа, хватило для того, чтобы премьера в мае 1786 г. была принята в Вене весьма прохладно. Только после горячего приема постановки в конце этого же года в Праге, успех «Свадьбы Фигаро» на последующие столетия (!) был обеспечен¹.

Неповторимый эмоциональный колорит оперы начинается с увертюры, которая своим инструментальным мастерством и мелодической изобретательностью завоевала право быть самостоятельной блестящей инструментальной пьесой в концертном репертуаре симфонических оркестров. Но основное достоинство и новаторство этой оперы — в музыкальной обрисовке персонажей и комических коллизий сюжета. Главный герой комедии — Фигаро — энергичный и остроумный, плутоватый и влюбленный, изящный и напористый. Его каватина из I д. «Если захо-

¹ В России опера Моцарта впервые прозвучала в 1815 году, на итальянском языке. В 1875 её перевёл на русский язык П. И. Чайковский.

чет барин попрыгать» — иронически галантное обращение к барину в жанре менуэта, а средний раздел — контрастное воплощение энергичного ловкача. Знаменитая ария «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный» из этого же действия, ставшая еще при жизни Моцарта шлягером — необыкновенно выразительный героико-комический монолог.

Замечательной музыкой рисует композитор Керубино, влюбленного пажа Графини. Его ария «Рассказать, объяснить не могу я» из I д. представляет совершенно новый для классицизма образ трепетного волнения, возбуждения и вместе с тем удивительной мягкости и изящества. Очень похожая на нее музыкальная тема в первой части знаменитой симфонии № 40 g-moll не случайно давала музыковедам поводы для сравнений с образным миром романа И. Гете «Страдания юного Вертера» — знаковым произведением надвигающегося романтизма. В начале второго акта звучит упоительная ария Графини «Бог любви, сжался и внемли», в которой сплелись символические интонации барочной мольбы и множественных мотивов любовных признаний последующей романтической эпохи. Ария Керубино из этого действия «Сердце волнует жаркая кровь» представляет собою еще один образец любовной лирики классицизма с пылкостью и нежностью, выраженной в глубоких благородных тонах.

«Свадьба Фигаро» впечатляет не только своими выразительными ариями; огромную роль здесь играют динамичные речитативные сцены и ансамбли. Чего стоит одна сцена Марселины и Сюзанны, обменивающихся колкими репликами, или ария Сюзанны в сцене с переодеванием Керубино. Дуэт Графа и Сюзанны в третьем акте представляет собой выразительные музыкальные высказывания, заставляющие забыть о разнице между речитативом и арией. Прелестную наивно-грациозную маленькую арию поет в начале 4 д. Барбарина «Уронила, потеряла». А ария Сюзанны «Приди, о, милый друг в мои объятия» пленяет томной певучестью, которая характерна не только для вокальной партии — ее «поют» и инструменты в оркестре (флейта с гобоем и фаготом),

создавая неповторимый аромат пейзажа любовных свиданий — лунной ночи. Самый выдающийся ансамбль — финал второго акта, состоящий из чередующихся сцен Графа и Графини, затем терцета с Сюзанной, потом динамичными сценами с Фигаро и, наконец, большим ансамблем всех участников сцены.

Причиной того, что «*Così fan tutte*»¹, еще более подлинная опера-buffa, но еще более реформаторская, не столь популярна, как «Свадьба Фигаро», может быть, и заключается в том, что ее действие практически состоит из ансамблей — динамичных, остроумных и вместе с тем проникновенно лирических. Ткань музыки изощренно сложна, и арий-шлягеров в ней практически нет — за исключением, может быть арии Феррандо «*Un'aura amorosa...*» Правда, некоторые исследователи считают слишком несовершенным ее либретто (тоже Л. Да Понте), состоящего из набора трафаретных сцен. Два возлюбленных, Феррандо и Гульельмо, по совету старого Дона Альфонсо, переодеваются и пытаются соблазнить возлюбленных друг друга, чтобы проверить их верность. Эта нехитрая, типично буффонадная история переделывалась и переименовывалась бесчисленное количество раз: «Женщины, подобные этой», «Услуга за услугу», «Кто выиграл пари»; в Германии ее ставили не только как «Мечь девушек», но и под названием «Партизаны». В Дании был поставлен «Побег из монастыря», во Франции — «Бесплодные усилия любви» (приспособленные под текст Шекспира) и даже «Китайский чернорабочий». Приведем строчки из форума в Интернете: «Театральные режиссеры, именитые и не очень, с должным пиететом относятся к Моцарту, но героев «*Così fan tutte*» не щадят. В современных спектаклях они то работают в военном госпитале, то поют рэп. И все это лишь для того, чтобы показать, к чему во все времена и при любых обстоятельствах склонно сердце красавиц».

А вот еще любопытная информация из Интернета: статистика интереса наших дней к опере Моцарта. В 2007—

¹ Самые распространенные сегодня переводы названия — «Все они таковы» и «Так поступают все женщины».

2008 гг. было запланировано или уже «сыграно» 397 спектаклей в 78 версиях в 63 городах мира (для сравнения — «Дон Жуан» исполнялся 511 раз в 92 версиях в 77 городах мира, а «Волшебная флейта» 696 раз аж в 134 постановках в 91 городе).

Многие поклонники опер Моцарта сегодня убеждены, что музыка его пережила драматургические источники и либретто, а потому требует новых сюжетов, новых героев и новых концепций. Например, постановщик «Свадьбы Фигаро» в Зальцбурге в юбилейный год Моцарта¹ режиссер Клаус Гут заставил Сюзанну (Анна Нетребко) действительно быть влюбленной и в Фигаро, и в Графа. Сам он высказывался так: «В этот «безумный день» все, кажется, обошлось благополучно, но это не значит, что завтра роман Графа и служанки не станет реальностью...». Этот спектакль вообще протекает настолько в эротической ауре, что даже потребовал молчащего нового персонажа — Амура (Эроса), который путается под ногами всех персонажей.

Множество самых фантастических постановок выдержала в наши дни «Волшебная флейта» — назидательная и вместе с тем полная чудес сказка. Она написана в традиционном австрийском жанре зингшпиля, то есть с разговорными диалогами. Настоящими хитами являются ее две арии — Царицы Ночи и птицелова Папагено. Первая своей колоратурной бравурой и запредельно высоким регистром становится камнем преткновения для постановщиков, вынужденных до осуществления всех своих фантазий искать сопрано с «нечеловеческим» диапазоном. А комическая ария Папагено своей обаятельной мелодикой демонстрирует, насколько Моцарту чужды штампы в решении партии баса-buffo, обычно похотливого и тупого. Аналогично изобретателен Моцарт и в музыкальной характеристике другого басового персонажа — арии «со списком» Лепорелло из «Дон Жуана».

¹ В этом спектакле партию Сюзанны пела Анна Нетребко. Кстати, в год 250-летия со дня рождения в Зальцбурге (городе, где композитор родился) за лето были исполнены 22 оперы — все в новых постановках.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Несмотря на колоссальное значение жанра оперы в эпоху классицизма, распространенное понятие «венских классиков» относится, скорее, к инструментальным завоеваниям многочисленных австрийских композиторов и, конечно, к инструментальному творчеству И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Именно в инструментальных жанрах кристаллизуется то, что называют музыкальным стилем классицизма — единые принципы эстетики и структуры, образного мира и музыкального языка¹.

Жанрами, определяющими вершины инструментального стиля классицизма, являются симфония и соната. Во второй половине столетия они окончательно приобретают тот вид, в котором просуществуют в эпоху романтизма и в академической ветви музыки XX века. Еще в первой половине XVIII века их практически нет (вспомним, что «экзерсисы» Д. Скарлатти названы были сонатами в XX столетии), а симфониями у Баха назывались части сюит и трехголосные инвенции.

Классицистская соната представляет собой цикл из частей, достаточно строго регламентированных в образном отношении и по структуре. Этот регламент действовал и в других жанрах — в квартете, сольном концерте с оркестром, симфонии, а понятие «соната» во второй половине XVIII века стало применяться к произведениям для нового инструмента, входящего в обиход вместо клавесина и клавичембало — фортепиано. Развитие техники игры на струнных инструментах, виртуозная артистическая практика способствовали развитию сонаты для фортепиано и скрипки, фортепиано и виолончели.

Циклическая форма сонаты представляет собою последовательность трех или четырех частей. Первая часть —

¹ С оперой у этих композиторов были разные отношения: если Моцарт создал 23 оперы и реформировал все типы жанра, то оперы Гайдна (а их было почти столько же — 24) отвечали канонам и сегодня оказались практически забыты. Что же касается единственной оперы Бетховена «Фиделио», то она не повлияла на его инструментальное письмо.

подвижная, энергичная, в темпе *allegro*¹. Теоретическое музыкознание определяет ее как «сонатное аллегро» или «сонатную форму», так как ее структура всегда строго упорядочена. Это три больших раздела — *экспозиция*, *разработка* и *реприза*, у Бетховена часто добавляется четвертый, такой же масштабный раздел — *кода*. У Гайдна и Моцарта коды могут быть совсем небольшими. В экспозиции сонатного аллегро обязательно представляются две музыкальные *темы*, контрастные по образному смыслу: первая (главная партия) — активная, моторная, вторая (побочная партия) — более лирическая, певучая или танцевальная. В среднем разделе эти темы «разрабатываются», то есть изменяются интонации мотивов, ритмический рисунок, фактура. В репризе они звучат в том же виде, что и в экспозиции. Важнейшим моментом сонатной структуры являются *тональные* изменения тем, которые и придают форме эффект разворачивающейся пружины. В репризе все темы звучат в одной главной тональности.

Поскольку «соната» — единое название множества произведений, их и различают по тональности: соната Гайдна Es-dur (Ми бемоль мажор), соната Моцарта C-dur (До мажор), соната Бетховена c-moll (до минор) «Патетическая». Вторая часть, как правило, медленная; и у нее есть свои обозначения темпов — *andante*, *adagio*, *largo*, *lento*, а также своя регламентированная структура — трехчастная форма с контрастной серединой, иногда вариации. Третьей частью обычно бывает *менуэт* (очень разный: от достойно-величавого и проникновенно лирического до грубовато-крестьянского). Бетховен заменил его на *скерцо* — искрометно шутливое, бурное, вихреподобное. Форма этих частей — и менуэта, и скерцо — тоже трехчастная. И, наконец, последняя часть называется *финал*. В ней, преимущественно, опять используется сонатная форма с контрастом двух тем, но более сглаженным, или форма *рондо*.

¹ Буквально в переводе с итальянского означает «весело», но на практике утвердилось как обозначение быстрого темпа.

В отношении общества к инструментальной музыке, в ее восприятии господствует установка на идеальное, разумное, уравновешенное. Чувства подчиняются этикету, нормам поведения, выражаются сдержанно в соответствии с «образцами». Поэтому в стиле колоссальную роль играет типизация, даже своего рода шаблоны. Музыкальный язык настолько богат формулами, типовыми фигурами, что позволяет легко идентифицировать стиль. Д. С. Бортнянского, например, придворного музыканта императрицы Екатерины II, сегодня называют «русским Моцартом» из-за типовых мелодических оборотов, приемов развития, форм.

В силу того, что вторая половина XVIII века насквозь театральна, пронизана духом оперы и слух «отточен» многочисленными вокально-речевыми оборотами арий и речитативов, они легко опознаются в инструментальной музыке. В сонате мы просто «видим» жесты и движения, слышим реплики, например, традиционного персонажа оперной буффонады — старого ворчуна и волокиту. Он постоянно упрекает «коварных плутовок», подозревает измены, но при случае сам не прочь потряхнуть стариной и приударить за молоденькой субреткой, пускает в ход настоячивость и угрозы... А многоцветная галерея женских персонажей! «Сколько же здесь женщин, и какие они разные! — замечает музыковед В. Медушевский. — Можно было бы, наверное, написать целую книгу о женских образах в инструментальной музыке Моцарта» (Медушевский, 1980).

Сюжеты, персонажи, типы драматических коллизий определяют содержание и образную логику инструментальных сочинений. Музыкальный материал, музыкальные темы опер кочуют по страницам инструментальных сочинений не просто в калейдоскопическом беспорядке, но по законам логики опять-таки типовых либретто. То есть в инструментальном сочинении проступает специфический «сюжет», из чередования эпизодов вырисовывается драма, музыка не просто доставляет чувственное наслаждение гармонией и благозвучием, но «повествует» и «представляет». Сходство оперных сюжетов в эпоху,

когда на один поэтический текст писали по несколько десятков опер, порождает очевидный алгоритм событий, который для театра и инструментальной музыки оказывается единым. Не случайно, характеризуя противопоставление тем главной и побочной партий в экспозиции сонатного *allegro*, говорят о конфликте, «завязке». Анализируя преобразования музыкального материала в разработке, употребляют понятия «кульминации», «апогея», а разрешение конфликта в репризе трактуют как развязку.

Симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта¹ демонстрируют становление классического образца — от практически декоративного дивертисмента до шедевров в позднем периоде творчества. Стоит задуматься над тем, что из ста четырех симфоний Гайдна и более пятидесяти симфоний² Моцарта, историческая память сохранила около пары десятков. Самые знаменитые из них — симфония № 40 *g-moll* Моцарта, пленяющая лирической экспрессией, и героическая № 41 *C-dur*, известная под названием «Юпитер». В концертной практике сегодня достаточно широко известны также № 25 *g-moll*, № 29 *A-dur*, № 31 *D-dur* «Парижская», № 35 *D-dur* «Хаффнер», № 36 *C-dur* «Линцкая», № 38 *D-dur* «Пражская», № 39 *Es-dur*. Совершенно прелестный цикл представляет собой «Маленькая ночная серенада» для оркестра (1787), которую можно считать изысканной мини-симфонией.

Гайдн в своих симфониях любил всяческие «сюрпризы» и шутки, которые нашли отражение в названиях «Прощальная», «С боем литавр», «Часы». Ну, и, конечно, в современном концертном репертуаре живут «Лондонские» симфонии № 103 *Es-dur* и № 104 *D-dur*, поразившие современников и продолжающие радовать сегодня естественной простотой народных по характеру мелодий,

¹ Бетховен, не склонный к буффонаде, строит свои сонатные и симфонические циклы по образцу героической драмы, он увлекался драматическим театром, поэтому ему стоит посвятить специальный раздел.

² Ноты многих юношеских произведений не сохранились, и сегодня известна 41 симфония Моцарта.

элегантностью и изяществом образов, веселым юмором и великолепной техникой инструментального письма.

БЕТХОВЕН И СИМФОНИЗМ

Понятие «симфонизм» — особое, не имеющее аналогов в теории других искусств. Оно обозначает не просто наличие симфоний в творчестве композитора или масштабность этого жанра, но особое свойство музыки. Симфонизм — это особый динамизм разворачивания смысла и формы, содержательная глубина и рельефность музыки, эмансипировавшейся от текста, литературного сюжета, персонажей и прочих смысловых реалий оперы и вокальных жанров. Музыка, адресованная слушателю для целенаправленного восприятия, должна нести гораздо больший и специфический объем художественной информации, чем фоновая, декорирующая социальные ритуалы. Такая музыка постепенно формировалась в недрах западноевропейской культуры и нашла наивысшее выражение в творчестве венских классиков, а пик своего развития — в творчестве Л. Бетховена.

Конечно, выдающиеся инструментальные произведения Генделя и, особенно, Баха, наполнены глубоким смыслом, колоссальной энергией мысли, что нередко позволяет говорить об их философском характере. Но не надо забывать, что содержание музыки зависит от глубины культуры воспринимающего его человека. И Бетховен был тем, кто научил европейского человека переживать отвлеченный, обобщенный инструментальным языком смысл. Именно он научил композиторов последующих поколений создавать масштабные инструментальные «драмы», «трагедии», «романы» и «поэмы». Без его сонат и симфоний (и не только симфоний — концертов, сонат, вариаций)¹, которые олицетворяют симфонизм мышле-

¹ Даже содержательное пространство романтической фортепианной миниатюры — экспромтов, интермеццо, прелюдий, этюдов — оказалось как бы «спрессованной» логикой осуществления специфического музыкального «сюжета». Это позволило музыковедам называть его «интонационной фабрикой».

ния, не было бы не только романтической симфонии Шуберта, Шумана, Брамса, Листа, Штрауса, Малера, но композиторов XX в. — Шостаковича, Пендерецкого, Шнитке, Канчели.

Бетховен писал в новых жанрах классицизма — сонаты для фортепиано, сонаты для фортепиано и скрипки, квартеты, симфонии. Дивертисменты, кассации, серенады не были его жанрами, так же как его жизнь, протекавшая в тесной близости с аристократическими кругами Вены, не была жизнью придворного. Демократия была возделенной целью композитора, глубоко переживавшего свое «низкое» происхождение. Но он не стремился к титулу, как, например, русский поэт А. Фет, всю жизнь добивавшийся дворянства. Лозунги французской революции *liberte, egalite, fraternite* (свобода, равенство, братство), которую он лично приветствовал, были ему глубоко близки и понятны. В своей последней Девятой симфонии он ввел хор в финал на слова Ф. Шиллера «Обнимитесь миллионы». Таких «материализаций» содержания словом в инструментальных жанрах у него больше нет¹, но героическим, героико-патетическим звучанием проникнуты многие сонаты и симфонии. Да фактически это и есть главная образно-содержательная сфера музыки Бетховена, оттеняемая образами светлой идиллии, имеющими нередко характерный для эпохи пасторальный оттенок. Но и здесь, в самых лирических фрагментах всегда чувствуется внутренняя мощь, сдерживаемое волевое усилие, готовность к борьбе.

Музыку Бетховена в нашей стране, особенно периода СССР, отождествляли с революционным порывом и даже конкретными картинами социальных битв. Во второй части Третьей симфонии — знаменитом траурном марше — слышались похороны павшего в революционной борьбе героя; о сонате № 23 «Appassionata» неоднократно цитировали слова восхищения В. И. Ленина, вождя Октябрьской революции — как свидетельство ее социально-общественного

¹ Венский наследник Бетховена Г. Малер неоднократно вводил в свои симфонии хор и вокальную партию.

пафоса. Так это или не так — не в этом вопрос: музыкальное содержание конвенционально и подвержено социально-психологической динамике. Но то, что музыка Бетховена вызывает недвусмысленно конкретные ассоциации с духовной жизнью действующего и мыслящего человека — однозначно.

Если для понимания музыки Моцарта так важно представлять себе его театр, то Бетховен выражает взгляд человека на мир, его отношение к своей судьбе в опосредованной форме. Содержание музыкальной темы сонаты или симфонии Моцарта легко расшифровывается за счет почти буквального сходства с арией его реального персонажа или с ансамблем-сценой. Выше уже приводилась аналогия арии Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» и главной темы первой симфонии № 40. Можно сослаться на сходство темы побочной партии из сонаты F-dur (K 332) для фортепиано и серенады Дон Жуана из одноименной оперы, второй части сонаты для скрипки C-dur (K 296) и терцета из оперы «Cosi fan tutte» — таких примеров великое множество.

У музыкальных тем Бетховена другой «адрес»: для расшифровки их смысла надо знать язык оперы-seria, опер Генделя, Глюка и множества их современников, которые выражали типовые аффекты типизированными мотивами-формулами. Барочная эпоха с ее пафосом, трагической лирикой, героической декламацией и идиллической благодатью выработала семантические фигуры, благодаря Бетховену обретшие вид системы музыкального языка, обладающей неповторимостью и совершенством для выражения образов-идей, а не персонажей и их «поведений». Многие из музыкально-речевых фигур Бетховена обрели впоследствии значение символов: судьбы, возмездия, смерти, скорби, идеальной мечты, любовного восторга.

Смысловая «нагруженность» мотивов в теме и филигранная работа по трансформации интонаций темы в развивающих разделах формы (разработке сонатного *allegro*, средних частях трехчастных форм, эпизодах рондо) превращает его сонаты, квартеты в драматические повествования. Сам композитор, не «болевший» оперой, как мно-

гие его именитые предшественники и современники, был по-настоящему увлечен театром, У. Шекспиром, Ф. Шиллером, И. Гете, писал симфоническую музыку к драматическим спектаклям. Он много читал, и некоторые его литературные фантазии известны. Например, о содержании знаменитой фортепианной сонаты № 23 («Appassionata») известны его слова: «Прочтите «Бурю» Шекспира!». Один из его учеников утверждал, что к концу жизни Бетховен выразил желание составить список литературных источников ко всем (!) своим произведениям.

К сожалению, этого списка нет, и даже степень достоверности такого высказывания оспаривается. Но скрытая «пружина» сюжета, за которым стоят образы-символы, обобщенные идеи и конкретика размышлений о жизни — несомненная реальность бетховенских произведений. Не случайно Л. Толстой посвятил его Девятой скрипичной сонате свою повесть «Крейцера соната», из которой хочется привести знаменательные слова: «Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо?¹ Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка».

Понятие «симфонизм» связано еще и с той особой слуховой инструментальной фантазией, которая поражает у Бетховена, достаточно рано потерявшего слух и создававшего многие свои шедевры при полной глухоте. При его жизни в обиход входит фортепиано, которому суждено в последующие эпохи стать главным инструментом в музыкальной культуре. На нем будут сочинять свои произведения для оркестра все композиторы, даже имеющие изощренный тембровый слух — сочинять за роялем, а потом «инструментировать», то есть расписывать музыку

¹ Престо (presto) — итальянский термин обозначения темпа, более быстрого и экспрессивного, чем *allegro*. Таким темпом у Бетховена обозначена первая часть этой сонаты, которую именуют «Крейцеровой» (по имени скрипача-виртуоза, которому она была посвящена).

на оркестровые голоса¹. Бетховен настолько предсказывал мощь будущего «оркестрового» рояля, что его сонаты для фортепиано в консерваторской практике задают студентам как упражнения для оркестровки. Поразительна уже его ранняя соната № 3 C-dur, в первой части которой создается впечатление, что это «клавир» фортепианного концерта; в этом плане сонату № 21 (известную под названием «Аврора») можно назвать (как Р. Шуман одну из своих сонат) «Концерт без оркестра». Вообще темы Бетховенских сонат редко представляют собой «арии» или даже «песни», они отличаются принципиальной оркестровой природой.

Инструментальные произведения Бетховена, в отличие от Гайдна и Моцарта, известны все. Правда, их не так много: девять симфоний, тридцать две фортепианные сонаты, пять фортепианных концертов, один концерт для скрипки, один — тройной (для фортепиано, скрипки и виолончели), десять сонат для фортепиано и скрипки, пять — для фортепиано и виолончели, шестнадцать кваттетов. Поразительно то, что «симфонизм» проявляется даже в таком бытовом импровизационном жанре, как вариации. Бетховенские 32 вариации c-moll для фортепиано своей смысловой глубиной, динамикой развития идей и «оркестровостью» послужили образцом для одного из фортепианных вариационных циклов Р. Шумана, который дал ему название «Симфонические этюды».

Все они многократно исполняются на протяжении всей истории своего существования. В наши дни, когда дисковое пространство — аудио и видео — так безбрежно, интерпретация произведений Бетховена и интерес к различным «прочтениям» его музыки представляет феномен культуры, любопытный для изучения.

¹ В кинофильмах о композиторах (например, И. Таланкина «Чайковский») часты сцены, в которых показывается, как на фортепиано рождаются и разрабатываются тематические идеи будущих симфонических сочинений, как они «отделяются», шлифуются автором. Распространенной формой любительского музицирования являются так называемые «клавир» опер и симфоний. Это фортепианные версии произведений в две или четыре руки для домашних развлечений. Отсюда и фортепианная музыка становится как бы своеобразным «клавиром» виртуального симфонического произведения.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назвать перемены в музыкальной жизни Европы, характерные для второй половины XVIII века. почему «классицизмом» называют стиль, а не эпоху (как барокко)? Перечислить принципы оперной реформы К. Глюка. Как называется новый жанр оперы, пришедший на смену оперы-seria? В каком жанре написана «Волшебная флейта» Моцарта и каковы его особенности? Что означает понятие «симфонизм» в творчестве Бетховена?

2. Подготовить устные сообщения с электронными иллюстрациями.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ

1. Арии в опере «Свадьба Фигаро» как разнообразные психологические характеристики героев и персонажей.

2. Симфония № 40 Моцарта как типичный образец симфонического цикла.

3. Симфония Бетховена (на выбор 3, 5, 6, 7) как драматическое действо с «персонажами» и «событиями».

ГЛАВА 5

ЭПОХА И СТИЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Музыка эпохи романтизма, наверное, самая популярная в современном обществе стилевая модель. Многие произведения композиторов-романтиков широко известны, востребованы и любимы слушателями, они образуют основу концертного и педагогического репертуара в сфере академической музыки. Одна из причин — образный мир произведений романтических композиторов, эмоции и чувства, выраженные ими с глубиной и детальностью, не теряющей актуальности для современного человека.

В разные историко-стилевые эпохи западноевропейского искусства Нового времени искусства и их отдельные виды, ветви, развиваются неравномерно. В системе искусств, художественной деятельности конкретного периода можно выделять главный вид, наиболее ярко выражающий особенности общественного сознания, общественные потребности в духовной сфере¹. Романтизм, понимаемый как эпоха, обозначается сменой доминанты в художественном сознании и, следовательно, в системе искусств. Литература, обретшая лидирующее значение в культуре Просвещения, продолжает оставаться главной областью реализации духовных потребностей общества, но на смену

¹ В эпоху так называемого Высокого Ренессанса, например, совершенно очевидно, доминирует изобразительное искусство, и художественная деятельность общества в этой сфере транслирует важные принципы на художественное сознание в целом. В эпоху барокко и классицизма таким видом становится театр, в том числе музыкальный — опера.

ее главенствующим жанрам — драмы, эпистолярного романа — приходит поэзия.

Особенно ярко это проявляется в первой трети XIX в., когда развитие этой области литературы дает название всему художественно-эстетическому направлению. Романтизм — понятие, предложенное поэтами, так называемой, «иенской» школы, считающимися его основоположниками (Л. Тик и Новалис). Главной объективной предпосылкой возрастания роли поэзии явилось стремление отразить перелом в отношении к личности человека, рожденный лозунгами Великой Французской революции 1789 г. Поэзия в наилучшей степени могла отразить жизнь души, неповторимую индивидуальность человека в проявлении чувств. Склонность к поэтическому творчеству навсегда остается в культуре как знак «романтической» натуры.

Поэзия вообще играет колоссальную роль в общественной жизни и социальном духовном опыте Европы. Она способствует интенсивному развитию национальных языков: через ее суггестивность и мнемонические возможности (многоуровневость ритмов) идет усвоение языка (лексики, синтаксиса и интонации), способного выразить новый строй чувств. Именно поэзия в сочетании с музыкой способствует развитию эмоциональной и речевой культуры общества, становлению новых регламентов отношений людей к миру и друг другу. В XIX веке — и в первой, и во второй его половине — во всех странах в огромном количестве пишутся стихи, во множестве издаются поэтические сборники. Поэты обретают популярность в обществе, сравнимую с артистами. Образуются национальные ветви поэтического романтизма.

Культовая фигура английской поэзии — лорд Джордж Гордон Байрон. В романтической песне часто встречаются имена австрийских поэтов. Это — Иоганн Майрхофер, Франц Грильпарцер, Николаус Ленау. Романтические кумиры Италии — Алессандро Мандзони, Джакомо Леопарди, Франции — Альфонс де Ламартин, Шарль-Огюстен Сент-Бёв, Альфред де Мюссе, Теофиль Готье. Широко известны в Западной Европе и России имена польских романтиков — Адам Мицкевич, Юлиуш Словацкий. Ну

и конечно, колыбель романтической поэзии — Германия. Знаменитые поэты, на стихи которых пишут песни Шуберт, Шуман, Брамс, Вольф, Малер — Иоганн Вольфганг Гете, Генрих Гейне, Фридрих Гёльдерлин, Клеменс Брентано, Адельберт Шамиссо, Людвиг Уланд, Йозеф фон Эйхендорф, Теодор Шторм. Значительный «том» романтической поэтической антологии составляет творчество русских поэтов нескольких поколений от Александра Пушкина до Александра Блока; знаковые для романтической песни имена: Михаил Лермонтов, Афанасий Фет, Александр Тютчев, А. Майков, Л. Мей и др.

Главным отличием от предыдущей эпохи служит новый облик общественно значимых ритуалов: салонное музицирование приобретает вид специфического интимно-лирического концерта. Романтический музыкант становится предметом общественного культа, персонажем и героем некоей драмы жизни: вытесняя из культа фигуру венценосного и богоравного императора, короля, он сам становится «помазанником» божьим. Его талант представляется провидением высших сил, а он сам рупором духовности: кумиры буквально причисляются к лику святых, тем более что их индивидуальные судьбы нередко связаны с мукой и терпением. Поэтому в музыке огромную роль играет жанр и жанровые признаки монолога — монолога-исповеди, монолога-признания.

Кумиры европейских литературно-музыкальных салонов завоевывают признание публики прежде всего «омузыкаливанием» нового и очень модного, популярного вида искусства — поэзии. Романтическая песня — самый важный для характеристики стиля жанр, ей отдают дань все композиторы-романтики (кроме Ф. Шопена), сочиняя сотни произведений. Необычайно популярным становится переложение песен для фортепиано, претворяющее традицию вариаций на популярные оперные темы прошлого столетия.

Жанр «песни без слов» — своеобразной аранжировки несуществующего песенного текста — чрезвычайно привлекает слушателей сочетанием виртуозного владения инструментом и лирико-психологической глубины музыки.

Наивысшим выражением этой тенденции является рождение нового жанра — собственно лирической миниатюры, связанной, прежде всего, с роялем. Стремление музыканта быть пианистом превосходит жажду реализации себя на оперном поприще, которая была свойственна культуре XVIII века (яркий пример — Р. Шуман). Особую ветвь этой жанровой сферы создает бытовая танцевальная музыка, все время балансирующая на грани прикладного танца, аранжировки популярных образцов и собственно лирико-исповедальной миниатюры (множество примеров в творчестве Шопена, Шумана, Брамса, Грига, Чайковского). Знаковым танцем эпохи становится вальс (пришедший на смену менуэту).

Немаловажное значение в романтическую эпоху приобретают так называемые дидактические жанры, особенно виртуозные этюды. Их тематизм (фактурные формулы) часто фигурирует в жанровых сплавах в миниатюре и даже оркестровой музыке.

Строительство публичных концертных залов стимулирует развитие симфонических концертных жанров, направление которым задано Л. Бетховеном — ярко драматургичная и внутренне глубоко литературно-программная симфония, симфоническая поэма и симфонизированный концерт.

В целом можно сказать, что система музыкальных жанров преобразуется достаточно принципиально как по содержанию, так и по значению, восприятию их обществом.

ЖАНР ПЕСНИ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ И РОССИИ

Поэзия — звучащее искусство. Публичное чтение стихов в салонах, гостиных и просто в интимном быту составляет ее живое существование. Мода на чтение стихов в салоне рождает особый жанр: декламация под музыкальное сопровождение фортепиано получает наименование *мело-декламация*.

Отсюда совершенно очевидна логика возникновения и тотального распространения жанра романтической песни, как интонационного воплощения поэзии. Именно

музыка через песню позволяет реконструировать представление об интонационных формах чтения: определенная роль здесь принадлежит повествовательной — «нарративной» — декламации. Но музыкальным «открытием» романтизма является экспрессивная *эмфатическая* интонация. Именно она определяет интонационный пласт песенного романтического стиля, культивирующего *ариозо*. Этот вид вокалистики представляет сочетание гибкости речитатива с красотой и выразительностью кантилены, достигнутых в опере барокко и, особенно, классицизма (в комическом жанре).

Знаковой темой романтической поэзии становится, конечно, тема любви. Это разнообразная и обширная сфера любовных рефлексий: зарождение первых признаков влечения-волнения, бурные восторги разделенной страсти, сомнения и горестное отчаяние разлуки (измены, разрыва, смерти). Особый «исповедальный» характер в воплощении любовной темы рождает специфический эмоционально-образный модус — любовное признание: от интимной мечты до пламенного восторга. Любовные признания — лирические дифирамбы — чрезвычайно многолики не только в песнях, но и во всех инструментальных жанрах романтизма.

Первым и самым плодовитым романтическим композитором в жанре песни является **Франц Шуберт**. За свою короткую жизнь (1797–1828) он написал более 600 песен. Слава его в этом жанре началась с баллады «Лесной царь» на стихи И. Гёте (1816). Это песня-монолог-сцена с контрастными эпизодами, представляющими разных персонажей. Ее главный образ — символической фигуры смерти — займет особое место в вокальной музыке романтиков.

Шуберт использовал в своих песнях тексты около сотни поэтов. Надо представить себе, как выглядела жизнь, в которой поэзия занимала такое огромное место! Шуберт был достаточно приличным пианистом, много и охотно импровизировавшим на дружеских вечеринках танцы — экосезы, лендлеры, вальсы. Эти собрания друзей, которые разгадывали шарады и танцевали, посвящались и обсуждению литературы, поэзии, а также знакомству с песнями

композитора. Он писал и представлял их в изобилии, за что вечеринки получили название «шубертиад».

В атмосфере серьезных поэтических интересов рождается цикл «Прекрасная мельничиха» на стихи немецкого поэта В. Мюллера (1823). В ряде песен возникает сюжет своеобразной поэтической новеллы о любви подмастерья к мельничихе: от первых наивных восторгов через боль измены и разлуки к светло-печальному смирению. Замечательны своей юношеской энергией первая песня «В движение мельник идет», наивный восторг песенки «Моя», потрясает тихой скорбью песня «Мельник и ручей», настолько популярная, что Ф. Лист впоследствии сделал ее переложение для фортепиано. Песни этого цикла и сегодня звучат на концертной эстраде. Непревзойденным можно считать исполнение немецким тенором Фрицем Вундерлихом, трагически рано погибшим (1930–1966). Очень красивый тембр голоса и удивительная культура позволяют ему создать образы неувядаемой красоты шубертовской песни. В 2003 г. швейцарский режиссер Кристоф Марталер в рамках Чеховского фестиваля в Цюрихе поставил оригинальный концерт «Прекрасная мельничиха» в духе мюзикла или оперетты с танцевальными и акробатическими номерами.

Жизнь, полная тяжелого изнурительного труда и беспроектной нищеты, приводит Шуберта к настроениям тоски и одиночества, отразившимся в его позднем цикле также на стихи В. Мюллера «Зимний путь» (1827). Его жизнь всегда была тяжелой, его музыка всегда была светлой и радостной. Теперь он тоскует и пишет о страдании одиночества и становится еще более романтиком, для которого исповедь душевной боли — одна из главных тем. Трагическим является последний цикл «Лебединая песня» (1828) на тексты шести стихотворений Г. Гейне, а также поэтов Л. Рельштаба и А. Зейдля.

И еще важное открытие Шуберта, подхваченное всеми романтиками — песенная природа музыки во всех жанрах. Он обрабатывает свои собственные песни в инструментальные формы — квартет d-moll, во второй части которого варьируется тема песни «Смерть и девушка»,

фортепианный квинтет «Форель» (в четвертой части вариации на тему одноименной песни), фортепианная фантазия на тему песни «Скиталец». Но песней проникнуты и его симфонии, в которых звучит личная поэтическая интонация, выражающая отношение к миру человека новой эпохи. Значительное место в песенном творчестве Шуберта занимают образы природы, находя отражение и в инструментальных сочинениях. И это становится манифестом композиторов романтиков, раскрывающих порывы души через метафоры пейзажей, цветов, природных стихий.

Песенное творчество **Роберта Шумана (1810–1856)** — самого страстного и трепетного из романтиков — занимает центральное место в вокальной лирике XIX века. Его творческая карьера поначалу связана с фортепианной музыкой: он мечтал сам быть концертирующим виртуозом и в середине 30-х годов создает свои бессмертные фортепианные шедевры — «Симфонические этюды», «Карнавал», Фантазию C-dur, «Крейслериану». С 1840 года начинается его поворот к песенному жанру — только за этот год он написал 134 песни, среди которых знаменитые циклы «Любовь поэта» на стихи Г. Гейне, «Любовь и жизнь женщины» на стихи А. фон Шамиссо и «Мирты» на стихи разных поэтов. В них он развивает шубертовскую песенную традицию, но создает неповторимый стиль, основой которого является тонкость и глубина проникновения в смысл поэтического текста.

Именно в песенном творчестве Шумана проступает интонационная форма романтической декламации стиха, театрально яркая и интимно лирическая. Огромная роль принадлежит фортепианной партии, которую трудно назвать аккомпанементом — богатая гармония, изобретательная фактура создают яркий образ, раскрывающий эмоциональный подтекст стиха.

В цикле «Любовь поэта» Шуман использует стихотворения Гейне из «Лирического интермеццо». Это не все стихи — композитор отбирает их так, чтобы, как у Шуберта, создать трагическую историю любви. Сравнивая тексты циклов поэта и композитора, мы видим, что Шуман практически проходит мимо гейневского юмора и иронии,

создавая романтическое «евангелие» любовных мук. Трепетное волнение первой песни «В сиянье теплых майских дней» на словах «Во мне тогда проснулась любви и ласки жажда» выражено краткими прерывистыми мотивами и как будто образует реплику моцартовскому Керубино.

Самая, наверное, знаменитая песня цикла — «Я не сержусь». Ее стоит слушать только на языке оригинала, чтобы проникнуться удивлением мастерству композитора, «выговаривающего» слова смятенного прощенья с болью, восторгом, кротостью. Гамма интонаций, по-итальянски певучих, заставляет вспомнить романтические ариозо типа Неморино из оперы «Любовный напиток». И вместе четкость произнесения каждого слова образует выразительнейший речитатив — это и есть декламация произнесения стиха.

Аналогичная красота певучих интонаций и экспрессивного декламационного монолога отличает песню «Милый друг, смущен ты тем, что плачу я» из цикла «Любовь и жизнь женщины». Если поэзия Гейне прекрасна, то Шамиссо не принадлежит к числу первоклассных поэтов. Шуман обессмертил его поэтические творения своим необыкновенным даром слышать тончайшие эмоциональные оттенки произнесения незамысловатого текста.

Чрезвычайно распространенным мотивом в романтической поэзии и, соответственно, типичным образом в песнях оказывается символический портрет возлюбленной. Ее отождествление с цветком, ребенком, мадонной, звездой (символы невинности, целомудрия, кротости, сияния чистоты), конечно, не несет «изобразительных» черт. Это тонкое воплощение эмоций трепетного восхищения, поклонения. Такие тихие, возвышенно-мечтательные дифирамбы у Шумана необыкновенно притягательны — песни «Как ландыш ты прекрасна» и «Лотос» на стихи Гейне из цикла «Мирты», «Тихие слезы» на ст. Ю. Кернера из опуса 35 (1840). А восторженные, порывистые любовные признания, так свойственные Шуману в фортепианной музыке, представляют другой полюс любовных чувств. Прекрасным примером является известное «Посвящение» на слова Ф. Рюккерта из цикла «Мирты», который вообще посвящен «моей любимой невесте».

История романтической песни — неохватная тема. Немецкие композиторы обладали каким-то особым интонационным слухом и чутьем в воплощении поэзии. Шуберт, Шуман, Лист, Брамс, Вольф, Малер — эти имена сегодня входят в мировую сокровищницу вокального репертуара. Их песенное наследие не померкло, спустя столетия. А для романтических школ Западной Европы и России было эталоном любви к поэзии и тонкости ее слышания.

В России немецкая поэзия была предметом особого интереса поэтов, охотно и много ее переводивших: Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Пастернак создавали своими русскими версиями особую поэзию, близкую и понятную русским читателям. Насколько перевод представляет особое творчество, можно судить по такому примеру стихотворения И. Гёте.

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой...
Не пылит дорога,
Не дрожат листы
Подожди немного,
Отдохнёшь и ты.

М. Лермонтов (1840)

Над высью горной
Тишь.
В листве, уж черной
Не ощутишь
Ни дуновенья
В чаще затих полет...
О, подожди!.. Мгновенье —
Тишь и тебя... возьмет.

И. Анненский (1998)

И русские композиторы, восхищаясь Гете, Гейне, писали свои вокальные произведения на их тексты в русских переводах. Сравнение композиций на один текст представляет увлекательную перспективу для самостоятельной работы. Вообще песенный жанр очень популярен в России, хотя и представляет специфическую разновидность, называемую «романсом». Различия между песней и романсом чрезвычайно тонкие, их надо искать в национальной музыкальной стилистике, а вообще в мелодике интонации русской речи.

Михаил Иванович Глинка (1804–1857), создатель русской национальной оперы, имел необычайно тонкий слух, хороший голос и явился основоположником классического романса, романтического по своему существу.

Один из его первых романсов «Не искушай» оказался подлинным шедевром вокальной лирики. Удивительный мелодический дар, соединенный с феноменальным чутьем интонации русского языка, позволили этой элегии дожить до наших дней украшением камерного вокального репертуара. Чувствительный, романтически настроенный Глинка увлекается поэзией В. Жуковского, трогавшей его «до слез». И, конечно, восхищается поэзией А. Пушкина, на стихи которого написал несколько великолепных романсов. Один из них — «Не пой, красавица при мне» — на мелодию грузинской народной песни, привезенной в 1828 году с Кавказа А. Грибоедовым. Тонкое воплощение декламации отличает и миниатюрный романс «Мери» — образец юношеского любовного дифирамба. Любовь движет чувствами и помыслами: своей ученице К. Колковской Глинка посвящает совершенно чудный, полный печальной меланхолии и нежности романс «Сомнение». Влюбившись в Екатерину Керн, дочь Анны Петровны Керн, знаменитой «адресатки» пушкинского стихотворения «Я помню чудное мгновенье», пишет свой бессмертный шедевр на этот текст. Здесь мастерство и вдохновение композитора сливаются в удивительной гармонии — композиторы редко способны создать адекватное воплощение гениального стиха.

Романсы пишут многие русские композиторы — мода на поэзию в России так же распространена, как и в Западной Европе. Здесь есть свои национальные достижения, среди которых надо, конечно, упомянуть **Александра Сергеевича Даргомыжского (1813–1869)** и **Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881)**.

Даргомыжский обучался игре на фортепиано, тяготел к опере, стремясь идти по пути Глинки — пути создания национального оперного стиля. Но романсы писал очень охотно (около ста), в зрелый период стремясь к новаторской трактовке жанра. Его произведения на стихи Лермонтова «И скучно, и грустно», «Мне грустно» представляют лирические монологи с выразительными деталями воплощения речевой интонации. Совершенно новой для жанра является язвительная социальная сатира, в которой

проявляется основной принцип композитора, говорящего: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Мусоргский, тяготевший к реалистическому отражению образов из народной жизни, так и называл Даргомыжского «великим учителем музыкальной правды». Он писал на собственные тексты, стихи Н. Некрасова, А. Островского («Светик Савишна», «Калистрат», «Колыбельная Ерёмушке», «Спи, усни, крестьянский сын», «Сиротка», «Семинарист»). Его песни были своеобразными «эскизами» к операм, которые стали совершенно новым словом в оперном жанре, театре музыкальной драмы («Борис Годунов», «Хованщина»). В 70-е годы созданы вокальные циклы «Без солнца» (1874), «Песни и пляски смерти» (1875–1877), а также «Детская» на собственные слова (1872). Музыкальный язык Мусоргского поразил воображение многих композиторов XX века — настолько новыми были образы, потребовавшие новых средств музыкального выражения.

Вершиной романтической песни в русской музыке является творчество Петра Ильича Чайковского (1840–1893). В романсах Чайковского проявляется его удивительный дар мелодической выразительности и красоты. Его ариозный стиль индивидуален и неповторим — стоит прозвучать «трем нотам», как мы безошибочно определяем автора. Его выбор поэтических текстов как будто невзыскателен, что неоднократно отмечалось в критической литературе. Хотя Чайковский тонко чувствовал музыкальную природу стихов Пушкина, Фета, писал об этом. Вообще его очень интересовали проблемы соотношения музыки и поэзии. Основная тема — любовная лирика, оригинальные и переводные стихи А. К. Толстого, Плещеева, Мея. «Ни слова, о, друг мой», «Нет, только тот, кто знал», «Уноси мое сердце» и другие замечательные образцы раннего творчества подготавливают лирику оперы «Евгений Онегин». В конце 70-х гг. появляются страстные восторженные вокальные зарисовки — «Благословляю вас, леса», «День ли царит», который можно назвать концертной арией. Его образная сфера близка ликующей первой теме знаменитого Первого фортепианного концерта. «Средь шумного

бала» на слова А. Толстого — выдающийся опыт русской вокальной лирики, образец женского портрета в ритме вальса и тонкой поэтической мечтательности. Прелестным романсом на стихи Константина Романова «Растворил я окно» восхищается не одно поколение исполнителей и слушателей. Романсы последнего опуса (1893) на слова Д. Ратгауза — «Мы сидели с тобой», «Закатилось солнце», «В эту лунную ночь», «Средь мрачных дней», «Снова, как прежде, один» — отражают темы скорби, тоски и печали, свойственные последней Шестой симфонии с ее трагической темой жизни, судьбы и смерти.

РОМАНТИЗМ — ЭПОХА РОЯЛЯ

К началу XIX века в классическом инструментарии происходит знаменательное событие — старые клавишные инструменты с «перышковым» механизмом теснит похожее на них внешне фортепиано с молоточками¹. На одном из первых играл Моцарт и свои клавирные сочинения писал для него. В романтическом салоне этот инструмент царит: за полноту и певучесть звучания и за роскошный внешний вид в Париже его называли «рояль», что по-французски означает «королевский». Он бурно завоевывает европейскую аудиторию. Все страны охвачены модой: сочинять для него, слушать исполнителей-виртуозов, учиться у выдающихся учителей, играть дома танцы, аккомпанементы к романсам и песням, специально написанные для любительского музицирования пьесы. Издатели публикуют сотни и тысячи экосезов, полек, вальсов для домашнего музицирования и сочинения «корифеев» — Шопена, Шумана, Листа.

Пишут для него, в первую очередь, композиторы — выдающиеся пианисты. Именно они способны «разглядеть», точнее, «расслышать» и явить свету сокрытые сокровища звучания и «извлечь» новые образы, потрясающие современников. Совсем немного преувеличивая, можно

¹ Название «фортепиано» происходит от двух итальянских слов, обозначающих «громко» и «тихо» — именно эти новые динамические возможности восхитили современников. Бетховен специально назвал одну из своих сонат «Большая соната для Хаммер-клавира» (Hammer — молоток).

романтизм назвать эрой рояля: для него пишут сочинения в различных жанрах, наверное, ничуть не меньше, чем песен (а не надо забывать, что песня — с фортепиано). Выше уже было упомянуть, какую большую роль играет традиция фортепианных переложений симфоний, квартетов, опер. Они составляют непрменный атрибут любительской музыкальной среды — не стоит забывать, что любимое сочинение из театра или концертного зала нельзя было «унести с собой» на диске (как и танцевать на вечеринках под проигрыватель). Выдающиеся мастера превращают фортепианные переложения любимых публикой песен, арий, симфоний в блестящие концертные парафразы. Непревзойденным мастером был Ф. Лист; виртуозные трудности его «аранжировок» были, конечно, не для домашних развлечений — и сегодня нечасто можно услышать на концертной эстраде его фортепианное переложение «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза.

Популярность рояля в концертной стихии преобразует отчасти и прикладную «домашнюю» музыку. Композиторы создают произведения для бытового музицирования простые и доступные любителям, но серьезные по замыслам. Таковы «Детский альбом» Шумана, его «Лесные сцены», «Танцы Давидсбюндлеров», многие пьесы Грига, «Детский альбом» и «Времена года» Чайковского.

Концертная сфера в эпоху романтизма проявляется тоже в новом аспекте. Культ виртуозности продолжает традиции предыдущей эпохи, совершенствование инструментов вызывает бурный рост поисков в сфере техники игры. Но восхищение техникой сочинения, искусственностью, изобретательностью композиции, так свойственное и барокко, и классицизму уступает место восторгам силой чувств и искренностью их выражения. Отсюда появление таких шедевров, как миниатюры Шопена, Грига, Шумана, Чайковского, порою совершенно неприхотливые по музыкальному языку.

Фридерик Шопен (1810–1849). Самой главной фигурой романтического рояля на первом этапе романтизма следует назвать, конечно, Фридерика Шопена, родившийся в Польше, он покидает Варшаву в политически смутном

1930 году и по пути в Вену узнает о разгроме польского освободительного восстания. Результатом является полный боли Штутгартский дневник, сравнительно недавно ставший известным в России (из-за проклятий в адрес ненавистных «москалей»), и одно из знаменитейших сочинений — Этюд № 12 с-moll под названием «Революционный».

Вся творческая жизнь Шопена проходит в Париже, который в 30–40 гг. является центром европейской буржуазной культуры и отличается напряженной жизнью художественной интеллигенции. В парижских салонах обсуждаются новинки литературы и поэзии — романы Жорж Санд, Ф. Стендаля, новеллы П. Мериме, романы и стихи А. Мюссе, литературные и критические сочинения Ш. де Сент Бева, а также знаменитых чужестранцев — Г. Гейне и А. Мицкевича. Здесь же спорят о французских и итальянских светилах оперного театра — Мейербере, Беллини, Доницетти и постоянно гастролирующих прославленных певицах (Малибран, Паста, Рубини, Виардо), восторгаются виртуозами-пианистами — Листом, Калькбреннером, Тальбергом.

Шопену, скромному и застенчивому человеку в Париже приходится перебиваться частными уроками, обивать пороги издателей, ждущих от композитора танцевальных популярных безделниц. Хвала этим «акулам» в мутной воде дешевой коммерческой продукции — не отвергай они прелестные и глубокие фортепианные ноктюрны, этюды, экспромты Шопена, может быть, его гениальные вальсы, мазурки и полонезы никогда бы не появились на свет. Любопытно с точки зрения реалий жизни Парижа и характера Шопена его скептическое высказывание в одном из писем: «Я не знаю, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и больше виртуозов, чем тут».

Парижане знают и обожают несравненного Листа, мастерство которого превосходит всяческие представления о виртуозности. Шопен не был столь артистически броским и ярким, как Лист. Он вообще был иного психологического склада — изнеженный, ранимый, утонченный. Но его пианистическое мастерство было незаурядным: серьезнейшая

техника, инструментальные трудности отходили на второй план перед лирической откровенностью и непостижимой глубиной самых интимнейших чувств. Этого никому не удалось ни повторить, ни превзойти. И музыке Шопена, прожившего так обидно мало, была суждена долгая жизнь среди обожателей и поклонников до наших дней.

В его сочинениях — будь это маленькие незамысловатые прелюдии или масштабные сонаты, баллады, полонезы, экспромты и фантазии — никогда нет расчета на внешний эффект. Чистое очарование поэзии звучания в сочетании с оригинальной славянской мелодикой заставили склониться избалованный Париж к его ногам. В далекой Германии его ровесник Шуман написал в статье «Снимите шляпу, господа — перед вами гений».

Гениальность Шопена проявилась в священном служении фортепиано, он его в значительной мере и вознес на тот пьедестал, который кажется нам сегодня естественным и неоспоримым. В то время как друзья, родные, его польский учитель толкают его к масштабу карьеры оперного композитора, создателя национальной польской оперы, призывают стать в один ряд с Моцартом и Россини, он пишет только для фортепиано¹. Но именно здесь потомки сравнят его с Моцартом — за неповторимую мелодичность и филигранность ткани, непостижимую и недостижимую легкость письма, элегантность лирического тона и непревзойденное изящество.

Событием личной биографии Шопена является его знаменитый роман с Жорж Санд, который длился более 10 лет (с 1936 г.). Незаурядная женщина, талантливая писательница она боготворила Шопена; в годы совместной жизни, полной любви и обожания, появились все значительные опусы композитора. Из совместного путешествия на остров Майорку родился цикл 24 прелюдий, Вторая баллада, Третье скерцо. В поместье Жорж Санд Ноане появляется знаменитая Соната b-moll с похоронным маршем. В парижском

¹ Шопен не писал опер, вокальной музыки (несколько обработок народных песен) и популярных арий, не был силен в оркестровом письме, ограничившись скромной партитурой в бессмертных двух фортепианных концертах.

доме на улице Пигаль Шопен — главное лицо блестящего салона, в котором собираются ценители литературы и искусства: Бальзак, Берлиоз, Гейне, Делакруа, Лист, Мейербер, польские соотечественники — аристократы и художники. Шопен, не склонный к эстрадной позе, сторонится публики в больших залах, и его редкие концерты становятся выдающимися событиями концертной жизни Парижа. Но в тесном кругу единомышленников он играет охотно. «Сев за рояль, Шопен обычно играл до изнурения... он не хотел остановиться, и у нас не было сил его остановить! Волнение, сжигавшее его, охватывало и всех нас», писал критик. Больной туберкулезом, слабый, с начала 40-х гг. он тяжело переживает смерть отца, разлуку с любимой семьей, драму в семье Жорж Санд и разрыв с ней. В 1848 году он в тяжелом физическом состоянии и депрессии предпринимает гастрольную поездку в Лондон, которая ему совсем не по силам. В сентябре 1849 г. Шопен скончался.

Глубина отражения эмоций и обезоруживающая искренность потрясают и современного слушателя. Шопен не боится прослыть «примитивным» — техническая простота искупается содержательной сложностью, которая требует от пианиста высокого мастерства в извлечении особого «шопеновского» звучания. Хотя, как первую часть «Лунной сонаты» Бетховена, самые «закоренелые» любители способны их воспроизвести на фортепиано. Это прелюдии № 4 e-moll и № 20 c-moll, вальс op. 64 № 2 cis moll, мазурка op. 17 № 4 a moll.

Шопен был чужд демонстрации какой-то литературности в своих произведениях, но «зримость» их содержания была очень высокой. Названиями обросли прелюдия Desdur «Капли дождя» (из-за остинато на одном звуке), прелюдия c-moll «Похоронный марш», в балладе № 3 слушатели улавливали сходство с сюжетом баллады Мицкевича «Свитезянка». Правда, в «дождевой» прелюдии средний раздел представляет скорбно-зловещий образ смерти. В прелюдии «похоронной» больше места, чем марш, занимает скорбный хорал. А к каждой из баллад можно «подставить» сюжет не одного поэтического сочинения в этом жанре. Эта потрясающая «зримость» музыки позволила известному

отечественному музыковеду Ю. Тюлину написать исследование «О программности в произведениях Шопена».

Ференц Лист (1811–1886), ровесник Шопена, но проживший долгую жизнь, стал подлинной знаменитостью европейского масштаба. Он был выдающимся пианистом, дававшим сотни концертов в разных странах — Франции, Англии, Австрии, Швейцарии, Испании, Португалии, Венгрии, Румынии, России. Но при насыщенной гастрольной жизни оставил огромное творческое наследие — свыше 600 произведений.

Виртуозная техника, яркий артистизм и популярный материал его фортепианной музыки создали мнение о поверхностной броскости его музыки. Может быть, на фоне непостижимой шопеновской магии его транскрипции знаменитых мелодий и покажутся блестящими декорациями. В знаменитых венгерских рапсодиях, этюдах повышенной трудности, транскрипциях капризов и этюдов Паганини, фантазиях на темы опер Моцарта («Дон Жуан»), Верди («Риголетто»), Беллини («Норма») можно усмотреть некую «бравладу» виртуоза, для которого нет ничего недостижимого. Но характерные пьесы — ноктюрны «Грезы любви», «Сонеты Петрарки», «Утешения» — при всем блеске фортепианной техники пленительно поэтичны. Множество прелестных музыкальных зарисовок содержится в циклах «Годы странствий», отразивших впечатления от посещений Швейцарии и Италии. В конце 40-х гг. у Листа возникает потребность серьезно заняться композицией. Он пишет два фортепианных концерта и произведение, которое одно могло бы его обессмертить — сонату *h-moll* (1853).

Это огромное одночастное произведение, с которым связывают любимую Листом тему Фауста. Сам он никаких свидетельств о литературной основе этого сочинения не оставил, но динамичная образно яркая драматургия, а также ряд сочинений на эту тему (два эпизода из «Фауста» Ленау, Мефисто-вальсы для фортепиано, симфония «Фауст») дают основание для такой интерпретации. В сонате *h-moll* применена особая техника конструирования формы — монотематизм. Ее природа в колоссальном импровизаторском опыте Листа-пианиста, его умении

варьировать музыкальные темы. Из одного мотива рождаются несколько тем экспозиции. Тема главной партии — энергично порывистая, импульсивная, сокрушительно волевая, на ее же интонациях построена зловеще насмешливая басовая декламация второй темы, и пленительный ноктюрн темы побочной партии. Это как «оборотень» — саркастическая ухмылка дьявола в обличье самой невинности и красоты, которую отождествляют с Маргаритой.

Но не только экспозиция сонатной формы демонстрирует такие метаморфозы — так идет развитие во всей этой монументальной композиции. Игривые блестящие эпизоды сменяет фатально звучащая тема в духе барочного символа чаконы, в бесконечных трансформациях предстает лирическая тема... Соната h-moll может быть отнесена не только к вершине фортепианного творчества Листа, но к одному из пиков фортепианной литературы. Ее играют великие пианисты, играют очень по-разному — время и артистическая индивидуальность демонстрируют безграничные горизонты интерпретации.

Можно сказать, Лист мыслил образно и сюжетно, и это очень важная черта композитора-романтика. Вот фрагмент из его письма: «Рафаэль и Микеланджело помогают мне лучше понять Моцарта и Бетховена, Джованни Пизано и Фра Беато объясняют мне Аллегри, Марчелло, Палестрину. В Тициане и Россини я вижу две звезды, светящиеся одинаковым светом. Колизей и Кампосанто родственны «Реквиему» и «Героической симфонии». Данте нашел свое живописное выражение в Орканье, и Микеланджело, быть может, найдет свое музыкальное выражение в Бетховене будущего».

И еще одно высказывание о природе и сути романтической фортепианной музыки: «Мой рояль для меня, что для моряка фрегат, что для араба его конь, даже, может быть, больше, так как до сих пор мой рояль — это я сам, это моя речь, это моя жизнь, это задушевный хранитель всего того, что волновало мой ум в самые пылкие дни молодости; здесь все мои желания, все мои мечты, радости и горести».

Начиная с Листа, по словам Стасова, «для фортепиано стало возможно все».

Роберт Шуман (1810–1856) — замечательная фигура в романтическом пианизме Германии. Наряду с его обширным песенным наследием, охарактеризованным в предыдущем разделе, его фортепианные сочинения входят в сокровищницу репертуара, живущего и сегодня активной концертной жизнью. В юности при нарастающей в Европе моде на рояль и концерты виртуозов он страстно мечтал быть пианистом и повредил себе руку собственными специальными приспособлениями для растяжки пальцев. Это не помешало ему раздвинуть технические границы фортепиано — точнее, образно-смысловые горизонты, требующие от артиста солидной технической оснащенности. Замечательным стимулом для написания гениальных произведений была его любовь к знаменитой в XIX в., много концертирующей пианистке Кларе Вик. Он женился на ней вопреки воле ее отца, и счастьем не было предела. Потрясающим и сегодня страстным и нежным любовным признанием является его Фантазия C-dur, без которой не обходится репертуар ни одного выдающегося пианиста в XX столетии. Это фактически сонатный цикл, написанный через несколько лет после смерти великого мастера фортепианных сонат Бетховена, но шумановская образная сфера слишком революционна для классицизма, чтобы не отразить это в названии. Действительно, только безудержная фантазия может так прихотливо чередовать тончайшие движения души влюбленного — от восторженного возгласа к нежнейшему трепету. Именно так звучат трансформации основной темы в начале первой части.

Если для всех романтиков характерны такие полярности любовной лирики — затаенные мечты и страстные порывы, то у Шумана они имеют еще программное подтверждение в его литературно-критической деятельности. В 1834 г. он начал издание газеты «*Neue Zeitschrift für Musik*» (она просуществовала десять лет), в которой освещал деятельность современных музыкантов в осуществлении борьбы с рутинной. Вымышленные поэтические персонажи из Давидова братства (давидсбюндлеры) выступали на страницах газеты против косных бюргеров (в аллегории «филистеров»). Одного из них, кроткого и мечтательного

звали Эвсебий, другого, взрывного и импульсивного — Флорестан. Это и были воплощения характера и художественной натуры самого композитора — он вывел их в своей сюите для фортепиано «Карнавал».

В противоположность Шопену Шуман был насквозь «литературен» в музыке, о чем свидетельствует его интерес к огромному числу поэтов в песне. Но и в инструментальной музыке отражались литературные источники: по Т. А. Гофману написан цикл для фортепиано «Крейслериана», по роману Ж. П. Рихтера фортепианная сюита «Бабочки». Девять фортепианных пьес «Лесные сцены» имеют заголовки: «Охотник в засаде», «Одинокие цветы», «Проклятое место», «Приветливый пейзаж» и т. п. Такая «программа» позволяет слушателю направить фантазию в определенное русло, провоцирует видеть в музыке «картины», «сюжеты», какие-то конкретные «действия».

Сюита «Карнавал» (1835) представляет яркое воплощение шумановского стиля во всех отношениях, но тип ее программности — самое примечательное. Все пьесы имеют заголовки. На веселом балу в танцевальных ритмах проходят перед слушателем сам Шуман в упомянутых масках Эвсебия и Флорестана, его возлюбленные Киарина и Эстрелла, карнавальные маски Пьерро и Коломбина. В мечтательном ноктюрне появляется Шопен, в виртуозном этюде Паганини. Звучат вальсы, сценки (например, «Признание»). Венчает эту пеструю кавалькаду торжественный Марш давидсбюндлеров, олицетворением их врагов филлистеров служит старинный немецкий танец гроссфатер.

«Карнавал» Шумана с его яркими персонами и картинками послужил образцом для одного выдающегося русского сочинения для фортепиано уже во второй половине века — цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского (1874). Здесь, правда, уже нет портретов, а фантастические образы. Поводом послужила выставка друга композитора, художника В. Гартмана, по рисункам которой сделаны острохарактерные пьесы: «Гном», «Старый замок», «Балет невылупившихся птенцов», «Баба Яга», «Катакомбы», «Богатырские ворота». Мусоргский, оперный композитор и автор вокальных сочинений, один раз обратился к фортепиано, чтобы

создать бессмертный цикл. Сегодня обе романтических сюиты — «Карнавал» и «Картинки с выставки» — украшают концертный репертуар пианистов мира.

Русская фортепианная музыка развивается во второй половине XIX века. Чтобы писать для фортепиано, надо было его хорошо знать, владеть им... Но в России не было своей фортепианной традиции и, тем более, школы. Однако гастролы выдающихся западноевропейских пианистов способствовали становлению интереса к фортепиано. Выдающейся личностью был Антон Рубинштейн, блестящий виртуоз, основатель Петербургской консерватории. Его брат Николай Григорьевич стал первым ректором Московской консерватории. С первых же лет существования этих учебных заведений стала формироваться фортепианная школа, которой было суждено приобрести европейский резонанс, а в XX веке и мировую славу.

Композитором, который был замечательным пианистом и оставил знаменательное фортепианное наследие, был профессор первых лет Московской консерватории Петр Ильич Чайковский (1849–1893). Его творчество для этого инструмента не столь обширно, как у его западноевропейских коллег. Но и в этом случае можно говорить об одном выдающемся сочинении, которого хватило бы, чтобы обессмертить имя автора: это Первый фортепианный концерт b-moll. Технически это произведение требует от пианиста быть серьезным мастером, но тайна его долгой сценической жизни в неувядаемой романтической образности. Это русская музыка, полная замечательных русских по духу мелодий, очень национальная. Ликующее торжествующее начало созвучно восторженным строкам русской поэзии, посвященным любви к родине. А лирические темы — тема побочной партии, тема второй части — навевают ассоциации с пейзажной лирикой, выражающей тончайшие движения души. В 1959 году в нашей стране был учрежден Международный конкурс им. П. И. Чайковского, на котором Первый фортепианный концерт является обязательным произведением конкурсной программы. Сколько раз он прозвучал за 50 лет! Сколько имен талантливых исполнителей открыл для мирового

исполнительства! И каждый раз эти звуки заставляют вздрагивать и замирать слушателей, ожидающих встречи с бессмертной музыкой.

Милой безделицей можно было бы назвать еще одно очень знаменитое произведение П. И. Чайковского — фортепианный цикл «Времена года». Но эти скромные 12 пьес, доступные для исполнения пианисту со скромными техническими достижениями, представляют собой жемчужины фортепианной лирики. Среди «хитов» этого цикла: Апрель «Подснежник», Июнь «Баркарола», Октябрь «Осенняя песня», Ноябрь «На тройке». Несмотря на техническую непритязательность, «Времена года» включают в свои концертные программы выдающиеся пианисты. Их исполнение требует владения красотой звука и выразительности интонирования — чтобы донести трепетную прелесть и обаяние этих очень русских картинок с русской удалью и русской задушевностью.

Еще одно выдающееся имя русского пианиста и композитора тоже связано с Московской консерваторией: ее выдающийся ученик **Сергей Васильевич Рахманинов** (1873–1943) получил на выпускном экзамене оценку «отлично с плюсом». Он уехал после революции в эмиграцию и в течение 10 лет только играл (в США и Европе), потом вернулся к творчеству, создав замечательные Четвертый концерт и Рапсодию на темы Паганини для фортепиано. Но основные фортепианные сочинения Рахманинов написал на рубеже XIX–XX столетий. Это три фортепианных концерта, две сонаты, музыкальные моменты (6), прелюдии для фортепиано (23), этюды-картины (15), различные пьесы. Третий концерт d-moll — жемчужина репертуара пианистов. Как и у Чайковского, все виртуозные трудности этого произведения служат неповторимой образной атмосфере. Как никто другой Рахманинов умел создать упоенное поэтическое созерцание, эмоционально напряженное размышление, которое отличает главную тему первой части. Она сокровенно поэтична, отмечена неуловимым ориентальным колоритом и откровенно русская по духу. И как никто другой Рахманинов писал бесконечно льющие лирические мелодии, вспыхивающие то

безудержным восторгом и ликованием, то сокровенным трепетным чувством. Напряженному динамизму музыкальных «событий» свойственны и элегическая настороженность и грозные предчувствия. Сочетание интимного лирического тона и эпической мощи не дает забыть, что это музыка эпохи Серебряного века и грядущих грозных социальных катаклизмов. Наверное, ни одному композитору не удалось так точно выразить свои чувства к России, к родине, оставаясь при этом проникновенным лириком.

Рахманинов был феноменальным пианистом и первым русским композитором, произведения которого вошли значительным вкладом в мировую сокровищницу фортепианного искусства. Несмотря на то, что он прожил почти половину XX столетия, он остался подлинным романтиком и высшим выражением, символом русского романтизма.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ОПЕРА

В эпоху романтизма многое оказывается новым в традициях отношения музыки с обществом (или общества с музыкой): возникают и обретают популярность новые жанры, новые темы, в музыке отражаются новые эмоции. Несмотря на перенос центра жанровой системы в область музыкального воплощения поэзии — на песню, остается колоссальный интерес к театру.

Итальянская опера царит в Европе, чтобы после громкой славы обновленной комической оперы Дж. Россини, пленяющих мелодической красотой, простотой и новым блистательным обликом *bel canto* опер В. Беллини и Г. Доницетти, развернуться блеском и силой Дж. Верди, а на рубеже XIX–XX вв. — изумительным мастерством в соединении с лирической искренностью Дж. Пуччини.

Но и французская опера набирает сил и мощи жанром *grand opera* (большой оперы), чтобы в 1855 г. подарить миру оперетту Ж. Оффенбаха, а в 1874-м — шедевр Ж. Бизе «Кармен». На европейской сцене появляется немецкая опера, заявив «Волшебным стрелком» Карла Вебера принципиально новый романтический волшебный музыкальный театр, и уже в середине века с успешных

парижских премьер немца Р. Вагнера начинается триумфальное восхождение немецкого оперного лирического эпоса с «Лоэнгрином», «Тангейзером», тетралогией «Кольцо Нибелунгов», «Тристаном и Изольдой».

Новая оперная школа России дарит истории совершенно необычную национально-патриотическую драму М. Глинки «Иван Сусанин» и феерическую пушкинскую сказку «Руслан и Людмила», трагедии М. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщину», пленительные сказки Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», «Садко» и его историческую драму «Царская невеста». А в последней трети века в России появляются шедевры П. Чайковского — лирические сцены «Евгений Онегин» и трагедия «Пиковая дама».

Зарождаются национальные оперы в Чехии, Польше. В Австрии, продолжая традиции комической оперы и зингшпиля, расцветает искрометная оперетта И. Штрауса с бессмертной «Летучей мышью» и «Цыганским бароном» — начало этому, по существу, романтическому жанру было положено в начале второй половины века баловнем парижан, открывшим свой маленький театр и писавшим для него оперетты без счета — Жаком Оффенбахом.

Вообще романтическая опера и зреет в недрах, и существует, как ни странно, в недрах комической оперы. Баловень судьбы, овеянный мировой славой при жизни **Джоакино Россини** (1792–1868) известен как мастер сверкающей блеском юмора и веселья оперы buffa «Севильский цирюльник» (1816), хотя ее провал при первой постановке был равен последующему триумфу, продолжающемуся по сей день. Этот жанр («Золушка», «Сорока-воровка») он, однако, сумел наполнить такой музыкой любовной энергии и стремительно разворачивающейся любовной интриги, что вызвал хвалебные строки А. Пушкина о баловне Европы упоительном Россини.

Он звуки льет — они кипят.
Они текут, они горят.
Как поцелуй молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые...

Еще двадцатилетний композитор, как утверждал Стендаль, заставил говорить о себе больше, чем о Наполеоне, написав в 1813 г. оперу *buffa* «Итальянка в Алжире». Но и в этот жанр комедии Россини вдохнул живительный огонь *seria* сильных страстей и психологической меткости воплощения характеров — в том же 1813-м он дарит итальянцам «Танкред», мелодии из которого, как и из «Итальянки» они распевают на улицах. Пробуждающей освободительной мысли Италии в это время борьбы за независимость был нужен национальный герой — его напишет, спустя 20 лет после «Вильгельма Телля» Дж. Верди (1829). А Россини создает пока романтического борца-освободителя Швейцарии XIII в., навсегда замолкая после этого выдающегося произведения уже до конца своих дней. За 20 лет он создал 30 опер, за последующие за «Теллем» почти сорок лет — ни одной.

Оперы Россини в современном театре пользуются огромной популярностью — даже юношеская «Шелковая лестница» (1812), не говоря уже о «Золушке», правда, тоже весьма прохладно принятой на премьере в Риме. Замечательные ансамбли этой оперы позволяют отметить одну из главных черт стиля композитора — мастерство в создании сцен с большим числом участников, поющих «мелодические красоты», не уступающие ариям. Новшеством не только для итальянской оперы, но всего европейского оперного искусства стал россиниевский оркестр, выразительный, блестящий, мастерский. Это нашло отражение, прежде всего, в увертюре к опере, которая сразу создавала такое настроение будущему спектаклю, что... прожила около двух веков до наших дней. В современной концертной практике симфонических оркестров вряд ли отыщется оркестр, никогда не игравший увертюры Россини, которые в известном смысле пережили его оперы — и к «Сороковоровке», и к «Семирамиде», и к «Итальянке в Алжире». Что же касается увертюры к «Севильскому цирюльнику» и «Вильгельму Теллю» — операм, часто исполняемым в наши дни, они тоже украшают филармонические концертные программы, вызывая аплодисменты дирижеру и провоцируя желание послушать оперу целиком.

Чтобы сразу ярко представить, что такое подлинная итальянская романтическая опера, достаточно вспомнить знаменитую арию Беллини «*Casta diva, che inargenti*» из оперы «Норма». Ее светлый одухотворенный характер в сочетании с колоссальной экспрессией и безмерная мелодическая красота сделали ее «обязательной» арией в репертуаре сопрано. Секрет этого музыкального стиля — в серьезной колоратуре, требующей технической гибкости голоса, и вместе с тем подчинение выражению сильного чувства, которое после возвышенной молитвы любви приводит ее героиню на костер.

Винченцо Беллини (1801–1835), выпускник Неаполитанской консерватории, получает контракт в миланском театре Ла скала. Здесь его «Пирату» (1827) публика устраивает триумфальный прием. Следующий контракт приносит оперу «Чужестранка», которую миланцы уже ждут с нетерпением, а потом горячо обсуждают — в ней было много нового. Успех молодого композитора закрепляется с новыми постановками «Заира», «Капулетти и Монтечки», «Сомнамбула», Потом появляется «Норма», репетиции которой были безумно трудными, и первый спектакль получился похожим на провал, но спустя сутки эта опера была принята с восторгом, который не ослабевает до сегодняшнего дня. Это, наверное, самая популярная сегодня опера Беллини.

Романтический стиль в операх этого композитора увлекает и сюжетами; они — явление новой эпохи с ее главенствующей темой любви, бурными страстями — предательствами, возмездиями, лишением рассудка и самоубийствами.

Чего стоит драма жрицы друидов Нормы! Любовница римского проконсула, родившая от него двух детей в тайне от всех, готовая, узнав об измене, убить детей или поднять галлов на восстание против римлян. Но любовь сжигает ее изнутри, и она, нарушившая обет жрицы, восходит на костер, увлекая за собой любимого. Потрясающей силы ее последнее соло с хором — «*Qual cor tradisti*» (Какое сердце предал) — заставляло слушателей рыдать, а солистку подниматься на высоты актерского трагизма.

В «Заире» (1829) страсти накалены до предела. Дочь христианского рыцаря Заира, как Аида Верди, раздираема любовью к пленившему ее султану и долгу перед родными и отчизной. Брат уговаривает ее на тайном свидании забыть преступную любовь, а султан, приняв их за влюбленных, закалывает Заиру и в ужасе от собственного злодеяния теряет рассудок и закалывается. Клевета и предательство сводят с ума и героиню «Пуритан» (1835)¹. Правда, когда осужденный на казнь жених Артур прощается с ней на тайном свидании, разум к ней возвращается, а тут и гонец возвещает об окончательной победе пуритан с Кромвелем над Стюартами и амнистии Артуру. Влюбленные воссоединяются. В «Пирате» (1827), жестокой драме в Сицилии XIII в. все заканчивается полным крахом любви и жизни. Главный герой Гуальтьеро возвращается после длительного отсутствия — по политическим причинам он покинул родину, «пиратствовал» много лет — и узнает, что любимая замужем за злейшим врагом и растит от него сына. Она объясняет, что спасала отца, пират готов простить, но супруг застаёт влюбленных. Гуальтьеро, естественно, вызывает его на дуэль и убивает. Не дожидаясь казни, он бросается со скалы в море, а возлюбленная сходит с ума. Трогательная романтическая история с подозрениями, предательствами и, правда, «хеппи-эндом» разыгрывается в «Сомнамбуле» (1831), которая и сегодня часто ставится. Дочка мельничихи Амина, чистая и трепетная, во сне забредает в комнату к графу и засыпает в его постели. Он честно ретируется, но жених, конечно, обнаруживает измену, в ярости срывает с нее обручальное кольцо, и готов от злости жениться на другой. Несчастливая Амина оплакивает свою любовь, но жениха просвещают, он прозревает и колечко возвращает на любимый пальчик — хор-народ ликует, что любовь восторжествовала.

Как бы ни казались сегодня все эти страсти наивными, оперы В. Беллини идут на всех сценах мира. Естественно,

¹ «Пуритане» — последняя опера, парижская премьера которой принесла Беллини благосклонность королевы и короля Луи-Филиппа, пожаловавшего композитору Рыцарский крест ордена Почетного легиона.

их поют выдающиеся певцы и актеры, воссоздающие драматизм, удовлетворяющий современных зрителей. Мария Каллас, Лючано Паваротти, Джузеппе ди Стефано, Джоан Сазерленд, Фьоренца Коссото, Николай Гяуров записаны на дисках, позволяя и сегодня насладиться бесподобно красивой музыкой, написанной истинным мастером вокала и театра.

О столь же знаменитом и успешном современнике **Гаэтано Доницетти (1797–1848)** сам Беллини сказал, что его музыка «прекрасна, великолепна, изумительна». Если Беллини царил в 30-е годы, то Доницетти, начиная в этом же десятилетии, становится кумиром романтического стиля *bel canto* в 1840-е. Его мелодическое мастерство и театральное чутье были неисчерпаемы. Жизнь тоже не была долгой — он умер в 51 год, успев создать 74 оперы (!). Это были историко-героические драмы и разнообразные мелодрамы, комические оперы с разговорными сценами, *buffa*, музыкальные фарсы. Самые знаменитые и ставящиеся сегодня — лирико-драматическая «Лючия ди Ламмермур» (1835), трагическая мелодрама «Лукреция Борджа» (1833), по жанру комическая, но полная лирических красот опера «Любовный напиток» (1832) и искрометно комическая «Дон Паскуале» (1843). Очень скрупулезно работал Доницетти с либретто, пробовал писать их и сам, сочинял блестящие юмористические стихи.

Перенеся много несчастий в личной жизни (смерть сына, родителей и любимой 30-летней жены Вирджинии), близкий к самоубийству, он находит силы создать прелестную комедию «Дочь полка» (1840) и лирико-драматическую «Фаворитку» (1840), которые привели в восторг Париж. После постановки последней оперы «Катарина Корнаро» в Вене Доницетти становится австрийским придворным композитором, но в 1944 г. его настигает психическое заболевание, прервавшее этот неиссякаемый источник красот раннего оперного романтизма.

Доницетти писал необыкновенно быстро, что породило не только у современников, но и в последующие времена немало критики в поверхностности этого замечательного оперного стиля. «Знаешь ли мой девиз? Быстро! Быть

может, это и недостойно одобрения, но то, что я сделал хорошо, всегда было сделано быстро», — писал он своему либреттисту. Счастливая способность, явно свидетельствующая о гениальности, потому что упрекнуть Доницетти в чем-то сделанном наспех трудно. Он тщательно отделял музыкальные линии каждого слова, и петь его певцам — одно удовольствие. А что же будет испытывать слушатель, слушая певцов, пребывающих в восторге от исполняемой музыки?!

Как «Casta diva» Беллини для сопрано, так и ария Неморино «Una furtiva lagrima» («Слезинка украдкой») из «Любовного напитка» для тенора — сегодня «хит». Эта своеобразная романтическая ария *lamento* — не просто любовный монолог; ее мотив восходит к барочной символической фигуре мольбы, заставляя вспомнить Вивальди и Генделя. Заикающийся влюбленный Неморино покупает под видом любовного зелья дешевого вина, чтобы преодолеть робость и признаться в любви девушке, готовой отдать сердце другому. В конце концов, он ее заполучает. Это, в общем, пародия на любовные эликсиры «Тристана» Вагнера и Бодлера-Дебюсси. Все жутко прозаично и комично, но умение посреди искрометного веселья создать полные неизбывной красоты лирические эпизоды, принесли успех этому сочинению в XIX веке, и сегодня он не меркнет. Несравненный Лучано Паваротти с партнершей звездного ранга Кэтлин Бэттл в Нью-Йорке в 1991 г. возглавляют череду блистательных постановок: с Джузеппе ди Стефано на Эдинбургском фестивале в 1957 г. и в постановке Ф. Дзефирелли с Мирелой Френи в Глайндборне в 1961-м; в Вене в 1995 г. Неморино пел знаменитый Роберто Аланья — один из культовых современных теноров. Комический образ Белькоре запечатлен знаменитым Тито Гобби в фильме-опере 1948 г. Ставили «Любовный напиток» и на наших сценах: в музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (1964), в Малом театре в Ленинграде (1968); в 1996 его представил петербургский театр «Зазеркалье».

На этой благодатнейшей почве итальянской оперы возрос несравненный Джузеппе Верди (1813–1901), нацио-

нальная гордость страны, которую композитор вдохновил в свое время на освободительные подвиги и прославил своим искусством на все времена. Верди сумел поднять в опере на недостижимую высоту все: вокал, воплощение слова, ансамбли и хор, сюжет, психологическое развитие характеров, оркестр. Его мелодии сочетают удивительную, изысканную красоту и естественную простоту — их распевали итальянцы при жизни композитора и любители оперы сегодня во всем мире. Его декламация выразительна и певуча настолько, что границы между речитативом и арией стираются. Он с необыкновенной тщательностью относился к выбору литературных источников и писал на сюжеты драм Шекспира, Шиллера, Гюго; очень детально обсуждал с либреттистами стихи. В лучших операх — а их немало — он сумел создать характеры, которые учили не одно поколение певцов подлинному актерскому мастерству, умению жить на сцене, а не представлять. Оркестровая партитура его не становилась симфоническим полотном, как у Вагнера — она насквозь «оперная», каждый инструмент или оркестровая группа тембрами и штрихами комментируют, досказывают, «намекают», раскрывают смысл вокальных партий.

Верди создал 26 опер. Какие-то сегодня ушли вглубь истории, предоставляя музыковедам анализировать, как вызревали шедевры, чем были подготовлены открытия. Собственно, Верди никаких реформ не производил и не провозглашал. Его новизна в том, что все лучшее, завоеванное итальянской оперой за почти два с половиной столетия, он сумел переплавить в своей драме, говорящей современникам именно о том, что их могло по-настоящему волновать. Верди сверхъестественно театрален, но пружины драмы разворачиваются у него так легко и непринужденно, что слушатель не задумывается о мастерстве — просто сопереживает героям, таким понятным и близким со своими страстями.

В операх 1840-х годов много хоров, массовых народных сцен. Это было время борьбы итальянцев против Австрии, и героическая, но при этом напевная музыка Верди нередко становилась революционной песней. Мелодии арий

и хоров, действительно, распевали на улицах. В этот же период Верди обращается к серьезной драматургии: по драме В. Гюго написана опера «Эрнани», по В. Шекспиру — «Макбет», по драме Ф. Шиллера — «Луиза Миллер». Из шести опер, созданных в 50-е годы, все обрели долгую сценическую жизнь, но «Риголетто» (по Гюго), «Травиата» (по Дюма) и «Трубадур» не просто идут сегодня на всех сценах мира — они пользуются преданной любовью поклонников оперы. Потом появляется «Дон Карлос» по Шиллеру (1867; ред. 1884), в 1871 году на открытие Суэцкого канала — настоящая *grand opera* «Аида», в 1887-м — «Отелло» по Шекспиру. В 1893 — настоящее чудо! — восьмидесятилетний старец пишет потрясающую комическую оперу «Фальстаф» по комедии Шекспира «Виндзорские проказницы». По обезоруживающему веселью и добродушной сатире это своеобразная реплика «Севильскому цирюльнику» Россини, венчающая полуторавековую историю оперы-buffa.

Несмотря на то, что в каждом театре мира сегодня немалую часть репертуара занимают оперы Верди, «Травиата», наверное, самая знаменитая и популярная. Сюжет Верди взял в драме Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» и создал образ, как считают критики, гораздо более глубокий и яркий, чем в первоисточнике. Его Виолетта — блистает, трогает, заставляет переживать и современных зрителей; нередко в финале, когда, она теряющая последние силы, поет «*Addio, del passato bei sogni ridenti*» (Простите вы навеки, о счастье мечтанья) в глазах у половины зала стоят слезы. Арии из этой оперы, наверное, широко известны просто все. Из 1 д. это ария Альфреда на балу «*Libiam ne'lieti calici*» (Высоко поднимем мы кубки веселья), его признание в любви «*Un dì, felice, eterea!*» (В тот день счастливый), лирическое раздумье Виолетты «Не ты ли мне в тиши ночной» и знаменитая «*Sempre libera degg'io*» (Быть свободной, быть беспечной, в вихре света мчаться вечно и не знать тоски сердечной — это мне дано судьбой).

Второй акт — знаменитая по своему психологизму сцена Виолетты с Жоржем Жермоном, который просит ее

ради счастья сестры Альфреда оставить его. Это уникальная сцена — вся состоящая из мелодичнейших ариозо, сплетающихся в единое сквозное действие. Необыкновенно выразительна партия старого Жермона — когда он поет «Небо послало ангела мне, старику, на радость», или «Минует увлечение, тогда что с Вами будет», или, обращаясь к Альфреду, читающему письмо от Виолетты о ее «измене», утешительное «Ты забыл край милый твой, бросил ты Прованс родной». Ну, а все до единой «реплики» Виолетты в сцене-дуэте с отцом — жемчужины вердиевской кантилены, и последний дуэт с Альфредом «Париж мы покинем, где так страдали», и последняя ария «Prendi; quest'e l'immagine» (Этот портрет, любимый мой).

Сегодня окидывая взором оперное наследие Верди и вообще романтический музыкальный театр, трудно назвать пример произведения, настолько отвечающего определению «лирико-психологическая» опера. Камерная, раскрывающая интимную драму, она по-настоящему, по-человечески трагична. И потому не умирает.

В то время как в Италии и странах Европы потрясают человеческие драмы Верди, на оперном небосклоне восходит новая звезда оперного романтизма — немец **Рихард Вагнер** (1813–1883). Не имеющий за плечами ни многовековой национальной оперной традиции, ни систематического музыкального образования он сумел создать абсолютно оригинальную романтическую эпическую оперу, революционное значение которой сохранялось еще долго и в XX в.

В 1842 г. он был приглашен году капельмейстером (главным дирижером, как бы мы сказали сегодня) в прославленный оперный театр Дрездена. Здесь он смог представить публике свои оперы, и отсюда началось его признание. Знаменитые и сегодня оперы «Тангейзер» (1845) и, особенно, «Лоэнгрин» (1848), романтические сказки-сказания¹ возвестили Европе о новом мощном направлении

¹ Сюжет «Тангейзера» взят из средневекового сказания о певце-миннезингере, покорившем языческую богиню Венеру и получившем за это проклятие церкви. В основе «Лоэнгрин» — различные свободно истолкованные Вагнером легенды о рыцаре небесного Грааля, сошедшем на землю для борьбы со злом.

в опере. После революции 1848 г. Вагнер вынужден бежать из Дрездена в Швейцарию, где пишет очень важный трактат «Опера и драма» (1851), в котором формулирует теоретические основы нового взгляда на оперу и воплощает эти идеи в не имеющем себе равных в истории оперы монументальном спектакле на четыре вечера. Сюжет опять связан с древней языческой мифологией — германской «Песнью о нибелунгах» и скандинавским эпосом. Хотя аллегорический смысл о богатстве, несущем в мир только зло, воспринимался очень актуально в набиравшем силу буржуазном европейском обществе.

Оперы, составляющие тетралогия — это «Золото Рейна» (1854), «Валькирия» (1856), «Зигфрид» (1871) и «Гибель богов» (1874). Почти 20 лет творческой жизни ушло на осуществление этого монументального труда! Сюжет очень сложный и разветвленный, персонажей много, и все они в сложных отношениях¹.

Итальянская и французская опера знавали мифы и сказки еще в эпоху барокко (например, «Альчина» Генделя), но Вагнеру нужна была совершенно новая концепция театра. Никаких арий, хоров, ансамблей — сквозные сцены: длинные монологи и диалоги с бесконечной мелодией. Она тоже преобразилась: гибкая певучая кантилена, даром которой Вагнер обладал в сильной мере, соединилась с речитацией немецкой речи. Но главным направлением оперной реформы стал оркестр, ставший главным «действующим лицом» драмы. Он не поддерживает главные мелодии сольных партий, а ведет свои самостоятельные линии в очень сложной музыкальной ткани, такие же певучие и бесконечные, как вокальные. И оркестр забирает на себя львиную долю смысла — в его партии звучат многочисленные темплейтмотивы, «оповещающие» слушателя о событиях и ве-

¹ Кратко это выглядит так: карлик-нибелунг Альберих похищает золото у дочерей Рейна, чтобы сковать волшебное кольцо, дающее власть над миром. Небесный бог Вотан отнимает у него кольцо, но этим навлекает на свой род страшное проклятие. Избавить его может только смертный герой и им оказывается его внук Зигфрид, который забирает кольцо у дракона, освобождает из огненного плена деву-воительницу Брунгильду и сам погибает, а с ним и старый мир, полный корысти и несправедливости.

цах. Это музыкальные символы кольца, меча, карлика, любви, огня и т. п. Правда, объективно эта музыкальная семантика не может быть расшифрована слухом, нужны разъяснения, чем и занимается не одно поколение музыковедов со времен появления опер на свет.

Неизвестно, как бы сложилась судьба «Кольца», да и всех последующих опер Вагнера, если бы не поддержка баварского короля Людвига, выстроившего в Байрейте специальный театр, где вся тетралогия в задуманном Вагнером виде была поставлена в 1876 г. Слава его при жизни и долгие годы после смерти, вплоть до гитлеровской Германии, была необозримой. Его «новой музыке» поклонялись, ее обожествляли. Как этого и хотел, наверное, автор. Сегодня Байрейт — Мекка поклонников вагнеровской оперы, там ставятся премьеры, проводятся музыкальные фестивали.

Обзор западноевропейского романтического оперного театра не может считаться полным, если не упомянуть один шедевр — «Кармен» Бизе.

Жорж Бизе (1838–1975) учился в Парижской консерватории, писал инструментальные сочинения (в 17 лет за 17 дней написал симфонию), оперетту, современники считали его выдающимся пианистом. Он провел несколько лет в Италии, где написал симфонию-кантату «Васко да Гама», пьесы для будущей оркестровой сюиты «Воспоминания о Риме». Здесь ли он заболел театром? Он много читает: Гомера и Шекспира, Мольера и Гюго, ищет сюжеты для будущих опер, мечтает о достойном либреттисте. Сам Бизе говорил Сен-Сансу: «Я не рожден для симфонии, мне нужен театр: без него я ничто».

В 1863 г. Бизе пишет оперу «Искатели жемчуга» — в Париже была страшно модной ориентальная тема. Она не имела успеха, критики встретили ее равнодушно — хотя и сегодня слушатели наслаждаются красотой мелодий и умением композитора строить динамичные драматические сцены. Еще одна неудача ожидала Бизе — опера «Пертская красавица» (1867) на сюжет романа Вальтера Скотта. В 1872 г. появляется замечательная музыка к драме Альфонса Доде «Арлезианка», которой суждено

было пережить писателя: две сюиты, составленные из музыки к спектаклю, сегодня являются украшением симфонических концертов. В 1875 г. Бизе создает «Кармен», премьеру которой в театре Комической оперы преисыщенные парижане приняли очень прохладно. Через три месяца композитор скоропостижно скончался. Но в 80-е годы к «Кармен» возбуждается интерес в европейских странах, в том числе, в России. Чайковский предсказал, что через десять лет она станет самой популярной оперой в мире.

Как могло получиться такое чудо? Бизе, необыкновенно музыкально одаренный и титанически работающий, стал для потомков фактически композитором одного сочинения. Действительно, на него нашло божественное озарение? Или история цыганки Кармен оказалась настолько актуальной для европейской культуры своей темой свободного выбора в любви? Что бы ни было, но музыка прекрасна. Легко понять Петра Ильича Чайковского, выучившего ее наизусть (он увидел «Кармен» в Париже в 1876 г.) и восхищавшегося драматическим мастерством композитора. Не только завзятые меломаны сегодня, но люди, не имеющие представления о существовании оперы, знают мелодию знаменитой «Хабанеры» о ветреной любви и зажигательные куплеты Тореадора. В то время, как Вагнер превращает оперу в сквозные сцены, Бизе следует традиционной «номерной» структуре: все персонажи поют свои арии, хоры — свои яркие и законченные по форме эпизоды, ансамбли — тоже стройные и завершенные. Но эти «номера» сплетаются в единую ткань динамичных сцен — невзирая на то, что первоначально опера была написана с разговорными диалогами¹.

Самое замечательное состоит в том, что музыкальная фантазия Бизе неисчерпаема для характеристики героев и, прежде всего, Кармен. У нее много сольных номеров, все они разные и создают необыкновенно живой, динамичный характер — трудно, да, наверное, и невозможно

¹ Для возобновления постановки в Париже в 1883 г. Э. Гиро написал музыку речитативов и вставил в финал балетный дивертисмент из других сочинений Бизе.

привести пример из оперной литературы такой психологически многоплановой партии. А пример сопрано или меццо-сопрано, которая бы не мечтала спеть Кармен, и подавно. И поют ее совершенно по-разному. Стоит только послушать Хабанеру. Мария Каллас — полная огня и энергии, темпераментная испанка. Монсерат Кабалле со своим светлым и ярким голосом наполняет арию негой и чувственной прелестью. «Соблазняяще» — вкрадчиво и нежно — звучит она у Регины Резник, американской оперной дивы 50–60-х годов. Агнес Балльза — знающая свою силу, способная соблазнить любого, эдакая кошка, играющая с мышью. А наша Тамара Синявская сметает и мышей, и более крупных экземпляров опаляющей страстью своего глубокого меццо. Вот так удивительно писал Бизе! И это только начало действия — Хабанера звучит в первом акте. В Сегидилье из второго акта Кармен — сама стихия испанского огня; необузданная и пылкая — в Цыганской песне, легкая и фривольная в квинтете контрабандистов, кокетливая и мечтательная в дуэте с Хозе во втором акте. В сцене гадания на картах «Уж если раз ответ зловеший карты дали, напрасно их мешать» (терцет из третьего действия) мелодика трагически обреченная, исполненная мрачных и фатальных предчувствий. Ну, а в финальной сцене с Хозе, на фоне радостно ликующей в цирке толпы, она гордая и непокорная встречает смерть, и ее выразительные реплики-речитативы звучат сильнее всех мелодических красот.

Не менее музыкально разнолик образ Хозе: достаточно послушать ариозо о цветке из второго действия «Видишь, как свято сохраняю цветок, что ты мне подарила» и арию из 4 д. «Кармен, тебя я умоляю». В первом это светлый восторженный юноша, наивный, искренний, радующийся своей любви, в финальной сцене — испепеленный страстью и мукой человек. Тенорам тоже есть, что и петь, и что играть. Необыкновенно увлекательно сравнить интерпретации Энрико Карузо, Марио Ланца, Николая Гедды, Пласидо Доминго, Хосе Карераса.

Но самым интересным, наверное, сегодня являются режиссерские решения драмы Бизе, которые во множестве

версий запечатлены на дисках. Традиционно многие десятилетия оперу ставил дирижер, но начиная с 60-х годов XX века, в музыкальном театре воцаряется режиссер. Стоит посмотреть фильм-оперу итальянского кинорежиссера Ф. Росси в пленэре¹ с Пласидо Доминго и Джулией Мигенес, считающейся непревзойденной Кармен XX столетия (в роли Эскамильо — Руджиеро Раймонди). И сравнить с последней постановкой Ф. Дзефирелли на сцене Арена ди Верона. Помимо бесчисленных сценических оперных версий, на видео доступны и балеты на музыку Бизе. Самые знаменитые, можно, сказать, культовые — это постановка Ролана Пети 1948 г., известная с ним в главной роли и его женой-музой Зизи Жанмер; в 1980 г. он снял ее 54-летнюю в кинофильме с Михаилом Барышниковым. В нашей стране скандальной сенсацией в конце 60-х гг. стала постановка А. Алонсо на музыку, аранжированную Родионом Щедриным для своей «музы» — непревзойденной Майи Плисецкой. Эта постановка бесконечно возобновляется со звездами современного балета, а сюита «Кармен» Бизе-Щедрина украшает симфонические программы оркестров всего мира.

ОПЕРА В РОССИИ

Русская опера XIX века — особая страница и в истории жанра, и в истории русской музыки. Два столетия западноевропейского развития практически не затронули России — только во времена правления Екатерины II работавшие при дворе итальянцы начали учить русских музыкантов писать профессионально. И естественно, постановки итальянских опер разбудили интерес к жанру и стилю оперы. Но не только и не столько любопытство, сколько поиски национальной идеи для многонациональной империи в XIX столетии, идеи славнофильства и стремление «быть на европейской» высоте стали стимулом для создания русского оперного стиля. Этот подвиг

¹ Этот фильм снят не в театральных декорациях, а на натуре: Эскамильо поет свои знаменитые куплеты в карете на площади

был совершен Глинкой, создавшим в полном смысле слова первую русскую оперу.

Михаил Иванович Глинка (1804–1857) обучался в Петербурге у знаменитых музыкантов того времени — скрипача Ф. Бема и пианиста Дж. Фильда, у итальянца Тоди учился пению. В 1830 г. выезжает в Италию, занимается там вокалом и композицией, изучает итальянскую оперу, особенно Беллини и Доницетти. Поучившись после Италии в Германии, Глинка в 1834 г. начинает работать над оперой «Иван Сусанин». В ноябре 1836 г. не без сложностей она была принята к постановке с названием «Жизнь за царя». Глинка сам разучивал партии с певцами О. Петровым и А. Воробьевой, прославившимися впоследствии в ролях Сусанина и Вани. Премьера прошла с огромным успехом, возвестив о рождении русской классики. Сам государь-император поздравлял композитора.

Следующий оперный замысел был связан с поэмой «Руслан и Людмила». Глинка мечтал о либретто самого А. Пушкина, но этому помешала безвременная кончина поэта. Ровно через пять лет после «Сусанина», в ноябре 1842 года состоялось первое представление «Руслана и Людмилы», но принята опера была с сильной критикой и ее вскоре сняли с репертуара. Смерть матери, личные неурядицы привели к тому, что Глинка покидает Россию, едет в Испанию, затем в Париж. Умер он в Берлине, был похоронен там, но затем сестра перевезла гроб с телом, который был опущен в русскую землю на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге.

Новаторский характер первой русской оперы связан с важной и впоследствии для русской музыки темой — показом в качестве главного героя народа. Патриотические чувства Глинки, конечно, были возбуждены историческим моментом — детскими воспоминаниями о подвигах Отечественной войны 1812 года и декабристского движения, хотя он и был далек от политики. Показ народа не в бытовых сценах, а как участника героических событий был новым и необычным. В партии Сусанина, предстоящего в 1 д. бытовых зарисовках предстоящей свадьбы дочери Антонида, главным становится финал со знаменитой

арией «Ты взойдешь, моя заря». Она начинается очень напевным речитативом «Чуют правду, смерть близка», а сама мелодика арии — блестящий образец нового русского оперного стиля. Глинка сам умело пел, обладал красивым голосом, и его мелодическое чутье замечательно: синтез русской народной широкой распевной песни с законами оперной кантилены оказываются «русским чудом». Оно обнаруживается и в характеристике других действующих лиц: Антонида, Вани, Собинина. Каватина и рондо Антониды, трио «Не томи, родимый» — образцы обаятельной мелодики, грустной и нежной, светлой и радостной.

Но самое потрясающее — это хоровая интродукция. Хоровое искусство в России развито благодаря колоссальному вниманию двора к церковной музыке; придворная певческая капелла — прекрасный творческий коллектив, вдохновлявший не одного русского композитора. Глинка, опираясь на эту национальную традицию, создает монументальную композицию в интродукции: с мужским хором в духе старинных молодецких и солдатских народных песен и женским хором с хороводным пением и плясовой. Немецкое обучение Глинки сказывается в окончании хоровой сцены — технически сложной большой фуге.

Театрально очень умело выстроен сюжет оперы: бытовым сценам 1-го и 3-го действий контрастирует второй, так называемый «польский акт», который очень сценически красочен и эффектен по музыке. Во время пышного бала во дворце короля Сигизмунда звучит часто исполняемый сегодня оркестрами блестящий полонез, а также краковяк, вальс и мазурка — своеобразная симфоническая сюита. Еще один номер, часто звучащий сегодня — это заключительный хор «Славься», которым народ прославляет погибших героев и воинов во главе с Мининым и Пожарским — настоящий русский гимн.

Русская опера, не успев возникнуть, заслуживает самых высоких слов одобрения. Глинкинская традиция народной оперы была подхвачена и блестяще развита М. Мусоргским, «Борис Годунов» которого сегодня — одна из репертуарных опер во всем мире, невзирая на то, что в ней

практически никакого места не отведено оперной любви и героике. При представлении в 1869 г. администрации императорского театра встал вопрос об отсутствии женской роли для примадонны, хотя, конечно, дело было в обескураживающем новаторстве Мусоргского.

Сам композитор говорил, что его цель — показать народ как великую личность, одушевленную единой идеей. Так задача не стояла ни у Верди, ни у Вагнера, ни, тем более, у Бизе; хотя народные, хоровые эпизоды были, и в романтической опере были найдены разные типы музыкального воплощения таких массовых сцен. Понимая, что не найдет поддержки в постановке оперы, Мусоргский сделал вторую редакцию, и в 1974 г. она правдами и неправдами появилась на сцене, но и здесь ей пока не было суждено счастливой сценической судьбы. Уже после смерти Мусоргского (1839–1881) постановка была возобновлена в Петербурге в 1896 году в редакции Н. Римского-Корсакова, чтобы уже навсегда привлечь мировую публику к этому шедевр.

Более полувека, с легендарного спектакля 1948 г. «Борис Годунов» был знаковой постановкой Большого театра, и сегодня многие исполнительские версии доступны на аудио и видео дисках. В 1949 г. была сделана запись со «звездным составом тех лет: Артур Рейзен, Григорий Нэлепп, Мария Максакова, Максим Михайлов и Иван Козловский с дирижером Н. Головановым. Позже тоже были «звездные составы» — Иван Петров, Ирина Архипова, Владимир Ивановский, Евгения Вербицкая под управлением А. Мелик-Пашаева (1959–1962), Руджиерио Раймонди с Галиной Вишневской и дирижером Мстиславом Ростроповичем; в записи 1970 г. с Венским симфоническим оркестром под управлением Герберта фон Караяна поют Николай Гяуров, Галина Вишневская, Алексей Масленников.

В 2007 г. новая постановка известного кинорежиссера А. Сокурова с художником по костюмам П. Каплевичем на этой прославленной сцене вызвала очень неоднозначные оценки критики — самым выдающимся моментом были признаны 960 дорогущих костюмов из

ткани инновационной технологии, в результате которой шуба с пятью тысячами «драгоценных» камней весила всего 8 кг. Над этим оснащением вместе с мастерскими Большого театра трудились несколько мастерских Москвы и Петербурга.

Вершиной русской оперной школы является творчество **Петра Ильича Чайковского (1840–1893)**: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Черевички», «Иоланта» ставятся на всех сценах мира, восхищая миллионы почитателей. Главная заслуга Чайковского в жанре оперы — создание лирико-психологической драмы. Основу драмы составляет конфликт любви и судьбы, фатальная обреченность человека, стремящегося к счастью. Зловещая сила движет пружины действия балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Образ рока имеет у Чайковского свою музыкальную персонификацию не только в опере и балете, но и в симфонической музыке — в Четвертой, Пятой, Шестой симфониях, в фантазии «Фатум», в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», в симфонии «Манфред». Смерть Ленского как фатальное событие освещает собой драму «Евгения Онегина», роковая и губительная страсть Германа к картам в «Пиковой даме» создает трагедийный конфликт.

Чайковский очень скрупулезно работал над литературной основой для опер, стараясь подобрать ситуации и характеры, которые бы его самого волновали. При работе над «Онегиным» он был увлечен и поражен сходством сюжета и собственной судьбы: Антонина Милюкова, его будущая жена написала ему письмо с признанием. Выбор любимого в России романа в стихах А. Пушкина был неоднозначным: поначалу предложение показалось Чайковскому диким, но потом в письме брату он признавался: «Я написал эту оперу потому, что в один прекрасный день мне с невыразимой силой захотелось положить на музыку все, что в “Онегине” просится на музыку».

И, действительно, поэтичность и лирическая выразительность декламации пушкинского стиха кажется только такой, как ее услышал Чайковский. Разве можно продекламировать сцену письма Татьяны иначе? Как

тайную молитву любви с трепетом удивления волшебству зарождающегося чувства «Кто ты, мой ангел ли хранитель, или коварный искуситель»? И как еще иначе произнести одно из самых нежных и трепетных признаний в мировой литературе — ариозо Ленского «Я люблю Вас, Ольга», или его наполненное горестной мукой грядущей разлуки ариозо «Что день грядущий мне готовит», без которого просто не бывает концертного репертуара лирического тенора. Как точна по интонации ария Онегина «Увы, сомненья нет, влюблен я, влюблен как мальчик, полный страсти юной» или совершенно упоительная красотой поздней страсти ария Гремина «Онегин, я скрывать не стану — безумно я люблю Татьяну». Как прелестно передана мелодией речь кокетливой болтушки Ольги в арии «Я не способна к грусти томной», и как точно выстроен диалог в последней встрече Онегина и Татьяны с мукой любви и отречения.

Вместе со всеми этими поэтичнейшими певучими сольными фрагментами в опере замечательно динамично и красочно выстроены сцены. В поместье Лариных, где варят варенье и принимают крестьян с задумчивым хором «Болят мои скоры ноженьки» и шутливой песенкой «Уж как по мосту, мосточку»; сцена на балу, где происходит ссора, с очаровательными куплетами картавящего месье Трике; дуэль Онегина и Ленского с замечательно драматическим дуэтом «Враги». Искренность и увлеченность, с которой работал композитор над «Евгением Онегиным», слышны в каждом такте этой замечательной музыки.

Исполнение этого сочинения, названного не оперой, а «лирическими сценами», Чайковский доверил студентам — после представления отрывков в декабре 1878 г. в консерватории в марте 1879-го состоялся ученический спектакль под управлением Н. Г. Рубинштейна на сцене Малого театра. Один из критиков после первого ученического концерта назвал Чайковского несравненным элегическим поэтом в звуках. И только в начале 1881 г. состоялась официальная премьера в Большом театре, не вызвавшая расположения публики — это было слишком непривычно для аудитории, привыкшей к монументальности оперного

зрелища. Чайковский вносил множество изменений в последующие постановки, чтобы превратить свои лирические наброски в спектакль для большой сцены. И только в XX веке выдающийся режиссер К. Станиславский возобновил камерного «Евгения Онегина», хотя впоследствии на сценах мира утвердились обе традиции — монументальная и камерная.

В конце 70-х годов Чайковский пишет оперу «Орлеанская дева» по трагедии Ф. Шиллера, а в 80-е еще две трагические оперы — «Мазепу» и «Чародейку». «Мазепа» по поэме А. Пушкина «Полтава» отличается не столько исторической истиной, сколько романтической трактовкой сюжета и образа гетмана в традициях В. Гюго и Ф. Листа. Но самым значительным произведением в оперном жанре является «Пиковая дама» по повести Пушкина, созданная в 1890 г. И здесь отношения с литературным первоисточником отличаются изменением концепции — Чайковский создает лирико-психологическую драму, очень современно звучащую. Либретто было написано братом композитора Модестом Чайковским, и время действия перенесено из эпохи Александра I в конец XVIII века. Либреттист разделял весьма распространенное мнение о блестяще написанном пушкинском анекдоте, считая повесть прелестной, но пустяковой. Композитор своей музыкой обессмертил пушкинский текст и создал произведение огромной силы воздействия на слушателей. Чайковский не просто увлеченно писал оперу «Евгений Онегин», а как он сам говорил, — писал с «самозабвением и наслаждением» — и окончил оперу в 44 дня!

Первое исполнение состоялось в декабре 1890 г. в Мариинском театре под управлением Э. Направника с постановкой танцев знаменитым петербургским балетмейстером Мариусом Петипа; в оформлении сцены и костюмов приняли участие пять художников. Чайковский сам готовил партии Германа и Лизы с артистами — знаменитым тенором Николаем Фигнером и его супругой Медеей Фигнер. Грандиозный успех композитор предрекал: «... или я ужасно ошибаюсь, или “Пиковая дама”, в самом деле, шедевр...». С таким же громким резонансом прошли постановки

оперы в том же году в Киеве и в 1891-м — в Большом театре в Москве; первое зарубежное представление состоялось в 1892 г. в Праге.

Конечно, к моменту работы Чайковского над оперой его мастерство было несомненным и несравненным. Но, может быть, секрет еще и в том особом личном отношении к сюжету Пушкина, как он его видел и понимал, к истории Германа, которую переживал «с необыкновенной горячностью и увлечением, живо перестрадал и переживал». И трагедийный накал оперы был очень личным, о чем сам композитор писал в письме: «Переживаю очень загадочную стадию на пути к могиле. Что-то такое совершается внутри меня, для меня самого непонятное. Какая-то усталость от жизни, какое-то разочарование: по временам безумная тоска, но не та, в глубине которой предвидение нового прилива любви к жизни, а нечто безнадежное, финальное... А вместе с этим охота писать страшная... С одной стороны чувствую, что, как будто, моя песенка уже спета, а с другой — непреодолимое желание затянуть или все ту же жизнь, или еще лучше новую песенку...».

Все, что волновало Чайковского в сюжете, все, что он изменил по сравнению с Пушкиным (а это, прежде всего, настоящая пылкая влюбленность Германа) сделано именно музыкой. Дело не в коллизиях — драматической сцене в спальне Графини, когда она испуганная твердит, что легенда о трех картах всего лишь шутка, сцене в казарме, где Герману является призрак старухи, сцене у Канавки, где Лиза, убеждающаяся в безумии Германа, от отчаяния бросается в реку. Музыка Чайковского потрясает своей мелодической красотой и проникновенностью отношения к тексту. Когда Герман поет свое первое признание Томскому «Я имени ее не знаю», когда умоляет Лизу «Прости, небесное создание» или бравивирует в финале «Что наша жизнь? Игра!», слушатели попадают под необыкновенное обаяние мелодичнейшей музыки, которую нельзя назвать ни арией, ни речитативом. Для арии слишком выпукло произносится каждое слово, каждый слог, подчиняясь тонким оттенкам смысла — никаких распевов, никаких,

тем более, фиоритур. Для речитатива слишком певуче, слишком экспрессивно по мелодическим мотивам, которые запоминаются и остаются надолго со слушателем, а с меломаном — на всю жизнь¹. Да разве только эти названные фрагменты? Все пронизано красотой. Как писала газета «Вашингтон пост» о премьере оперы в 2002 году в Центре искусств им. Кеннеди: «сильный состав исполнителей, цельная, непретенциозная постановка и 150 минут чудесной музыки».

В «Пиковой даме» Чайковского много красочных и выразительных сцен: хоры нянюшек, гувернанток, мальчишек в Летнем саду первой картины оттеняют драму, центром которой является квинтет участников, охваченных мрачными предчувствиями «Мне страшно». Замечательна бытовая сценка в начале второй картины — девушки в гостях у Лизы чинно развлекаются: стильный классицистский дуэт Лизы с подругой Полиной «Уж вечер, облаков померкнули края», романс Полины в духе генделевского *lamento*, оживленная народная плясовая «Ну-ка, светик Машенька». Все это могло бы казаться неуместной стилевой пестротой, но только не у Чайковского, начинающего вторую половину картины (после ухода подруг) замечательным лирическим монологом Лизы «Откуда эти слезы», полном романтической силы грядущего чувства. Исключительно красочна сценически и драматична 1-я картина II действия с арией жениха Лизы князя Елецкого «Я Вас люблю, люблю безмерно» и аллегорической пасторалью «Искренность пастушки». Замечательно колоритна сцена в спальне Графини (2-я картина II действия): Герман рассматривает портрет «Венеры московской» (как называли Графиню в молодости), а затем в сопровождении девок и приживалок появляется старуха, поющая песни своей эпохи. И здесь Чайковский прибегает не просто к стилизации, а к музыкальным цитатам — старинной французской песенке «Vive Henri IV» и арии из оперы А. Гретри «Ричард Львиное сердце».

¹ Этот тип музыкального воплощения текста и называется ариозным. Самим словом «ариозо» обозначают также небольшую арию.

Огромное инструментальное симфоническое мастерство Чайковского в опере не просто отмечалось современниками и впоследствии искусствоведами — его симфонизированный оперный стиль оказывал колоссальное влияние на инструментальную музыку, которая становилась все более театральной. Не последнюю роль в этом процессе сыграли балеты композитора — симфонические театральные фантазии «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик».

Своеобразной альтернативой лирико-психологической музыкальной драме П. Чайковского служит историческая опера А. Бородина «Князь Игорь» и оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова. Среди его 15 опер — замечательные волшебные сказки «Снегурочка» (1880) и «Садко» (1896), полное волшебства русское «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), сказка-сатира «Золотой петушок» по А. Пушкину (1907). С середины 1890-х годов оперы Римского-Корсакова ставятся в знаменитой частной опере С. Мамонтова в Москве, в постановках которой зарождается новое направление в театральном искусстве русских художников М. Врубеля, В. Васнецова, К. Коровина.

РОМАНТИЧЕСКИЙ ПРОГРАММНЫЙ СИМФОНИЗМ

После Л. Бетховена симфония становится важнейшим жанром в творчестве композиторов Западной Европы, представляя в определенном смысле меру творческой состоятельности и уровня мастерства. Естественно, что модель бетховенской симфонии оказывается образцом, по которому создаются сочинения в данном жанре Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Г. Малера. В России основателем симфонического стиля принято считать М. Глинку — его увертюра «Камаринская» продемонстрировала умение писать для симфонического оркестра по-европейски на совершенно оригинальном русском материале. Но, конечно, русский симфонизм — это творчество П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Одной из характерных черт романтической симфонии является особое отношение композиторов и, соответственно, публики к вопросам ее содержания. Бетховенские монументальные оркестровые «картины» яркостью тематизма и способов развития, обусловленные напряженной семантикой музыкального языка, вызывали множество литературных ассоциаций у слушателей. Для романтизма «сюжетные планы» в симфонических произведениях становятся самой главной задачей композиторов и основой для восприятия литературно и театрально образованной публикой. Особенно важным в этом плане оказывается не только оперное творчество композиторов, но и написание ими музыки к драматическим спектаклям. Симфония обнаруживает глубокую родственную связь с романом, его повествовательной «ритмической» отражения событий. Вместе с тем тяготеет к яркости и наглядности, завоеванной оперой и музыкой к драме.

Ассоциации, образные представления как плод фантазии подсказывают французскому композитору **Гектору Берлиозу** (1803–1869) идею и название произведения, обозначившей новый жанр так называемого «программного» симфонизма. Это знаменитая, необычайно популярная и сегодня «Фантастическая симфония» (1830) — настоящий музыкальный роман с персонажами, сюжетом, событиями. Композитор сам раскрыл его содержание в краткой аннотации, цель которой — нацелить фантазию слушателя. «Молодой музыкант, с болезненной чувствительностью и горячим воображением, отравляется опиумом в припадке любовного отчаяния. Наркотическая доза, слишком слабая для того, чтобы причинить ему смерть, погружает его в тяжелый сон, во время которого ощущения, чувства и воспоминания претворяются в его больном мозгу в музыкальные мысли и образы. Сама же любимая женщина становится для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду».

У каждой части пятичастного цикла есть свои подзаголовки: 1-я — «Страсти и мечтания», 2-я — «Бал», 3-я — «Сцена в полях», 4-я — «Шествие на казнь», 5-я — «Сон в ночь шабаша». Для современников такой композици-

онный план и решение были слишком неординарными — над всем царит «тема возлюбленной», своеобразная *idée fixe*. Во всех частях музыка ярко картинна: в зажигательных ритмах бального танца, в сумрачной поэтике пейзажа «Сцены в полях», в эпизоде с отсечением головы в 4-й части, в дьявольских плясках нечисти в финале.

Отныне композиторы, так или иначе, будут «сообщать» слушателю содержательные ориентиры своих симфонических опусов, называя это «программой». Она может быть заимствована из литературного произведения или содержать автобиографические черты. У Берлиоза, несомненно, нашла поэтическое отображение его собственная драма — любовь к английской актрисе Гарриет Смитсон, избалованной публикой и так и не способной ответить на горячую влюбленность композитора¹. В 1834 г. Берлиоз создает еще одну программную симфонию «Гарольд в Италии», в которой передана драма героя на фоне колоритных картин страны, в которой двумя годами ранее Берлиоз провел свои «Римские каникулы». Еще одна программная симфония, но уже с привлечением слов — «Ромео и Джульетта» (1839). Она приближается к опере, в которой композитору не удалось себя найти — его «Бенвенуто Челлини» провалилась при постановке. В масштабном симфоническом сочинении по трагедии Шекспира использован огромный оркестр, хор и солисты. Сам выдающийся дирижер, Берлиоз много концертировал, но завоевать настоящее одобрение парижской публики ему не удалось — ни своим «Реквиемом» (1837), ни Четвертой симфонией (1840), уже не программной, но посвященной жертвам Июльской революции 1830 г. Стремление доносить до слушателей конкретное содержание музыки и неудачи с оперой привели Берлиоза к созданию совершенно необычного жанра — драматической легенды «Осуждение Фауста» (1846), которую нельзя назвать ни оперой, ни ораторией. Только после смерти Франция осознала значение выдающегося творческого наследия Берлиоза, объявив его клас-

¹ Правда, позднее, потеряв расположение французских зрителей, она вышла замуж за Берлиоза, но семейного счастья все равно не получилось.

сиком. В наши дни непонятые современниками сочинения выдающегося французского симфониста исполняются достаточно широко.

«Изобретением» программного романтического симфонизма является жанр симфонической поэмы, прочно связанный с именем Ф. Листа. Это одночастные сочинения, содержащие контрастные эпизоды по типу частей симфонического цикла, как правило, построенные на принципе «монотематизма», то есть вариационных трансформациях одной музыкальной темы¹. Листом создано 13 симфонических поэм, среди которых «Мазепа» (1851), «Прелюды», «Орфей», «Тассо» (1854), «Прометей» (1855), «Битва гуннов» (1857), «Гамлет» (1858). Самая знаменитая, часто исполняемая в наши дни — «Прелюды» (1848). Ее литературный источник (поэма Альфонса де Ламартина, меланхолического французского поэта) очень свободно отражен в музыкальных «событиях» сочинения. «Прелюды» согласно литературному источнику представляют цепь эпизодов, предшествующих смерти, и это реализуется композитором в эволюции медитативной мелодической фразы, превращающейся то в любовную сцену, то преобразующейся в бурную грозу и идиллическую пастораль и, наконец, в триумфальное торжество. Некоторый героический пафос музыки финального раздела, возможно, опосредованно связан с политической фигурой Ламартина, активного государственного деятеля бурлящей революционной Франции.

Одночастное симфоническое сочинение становится у романтиков очень популярным не только под названием «поэмы»; это могут быть «фантазии», «увертюры», «картины». Собственно поэмы пишут западноевропейские композиторы: Р. Штраус («Дон Жуан», 1888; «Тиль Уленшпигель», 1895; «Дон Кихот», 1897), К. Сен-Санс, Ц. Франк, Я. Сибелиус, А. Дворжак. В России этот жанр особенно популярен в творчестве М. Балакирева («Тамара, 1882; «Русь», 1887), Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова. А. Лядов называл

¹ Этот принцип освещался в разделе, посвященном фортепианной сонате h-moll.

свои одночастные произведения для оркестра симфоническими картинами — это замечательно красочные, полные, музыкального юмора волшебные зарисовки: «Баба Яга», «Волшебное озеро» (1909), «Кикимора» (1910). Выдающиеся образцы — симфонические поэмы А. Скрябина: «Поэма экстаза» (1907) и «Прометей» (1911).

И, конечно, замечательные образцы этого нового по содержанию жанра принадлежат П. Чайковскому: «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини» — неувядающие симфонические полотна концертного репертуара, потрясающие слушателей нескольких поколений «фирменным» ариозным мелодизмом, богатством оркестровой фантазии, стройностью и компактностью композиции. Возможно, эффектность программных симфонических сочинений подсказана композитору событийной логикой балетов, которыми он открыл замечательную историю симфонизированного танцевального театра. Либретто балета и есть, по существу, некий сюжетный план оркестровой музыки. А возможно, насыщенные музыкальными событиями балеты Чайковского отразили принципы романтического программного симфонизма: романтическое увлечение XIX века литературой и идеи листовской поэмности.

Стоит отметить важное обстоятельство: родственные связи театра и симфонии Чайковского, не раз отмечаемые слушателями и критиками, вдохновляли и продолжают вдохновлять хореографов на постановку балетов с его инструментальной музыкой. Продолжая традиции хореографии М. Петипа в новом обличье XX века, их ставил выдающийся мастер Джордж Баланчин. Совершенно оригинальной идеей вдохновлена сравнительно недавняя постановка в Большом театре выдающегося французского мэтра балета Ролана Пети «Пиковая дама» на музыку Шестой симфонии П. Чайковского с Николаем Цискаридзе в роли Германа и Илзе Лиепой в роли Графини. Своеобразной программной трактовкой симфонической музыки Чайковского можно считать фильм выдающегося английского режиссера Кеннета Рассела «Музыкальные возлюбленные» (The Music Lovers, 1971).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какое свойство поэзии порождает музыкальный стиль романтической песни?
2. Как можно определить сущность жанра фортепианной миниатюры в связи с поэтическими аллюзиями?
3. Какая самая знаменитая романтическая программная симфония?
4. Изобретатель жанра «симфонической поэмы».
5. Смысл оперной реформы Вагнера.
6. Главное жанровое новшество русской оперы.
7. Подготовить устные сообщения с электронными иллюстрациями.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ

1. Второй акт оперы «Травиата» и в чем заключено новаторство композитора.
2. Жанр оперы Бизе «Кармен» и выдающиеся исполнители партий Кармен, Хозе, Эскамильо.
3. Известные фрагменты из опер Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

ГЛАВА 6

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТИЛИ И ТЕЧЕНИЯ В XX ВЕКЕ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

XX век можно представить как время революционных преобразований и возникновения нескольких волн тотального преобразования всей системы музыки — жанров, стилей, музыкального языка. Для художественной культуры в целом характерно членение на множественные движения (направления, школы), резко манифестирующие свои различия и образующие сложную и пеструю картину.

Главным лозунгом композиторов, как и всех художников, в начале века и во второй его половине (на новом витке отрицаний и провозглашений) стала свобода выражения, свобода от конвенций. По существу, это была смена установок культуры преобразующейся действительности с ее катастрофическими социально-политическими катаклизмами и научно-техническими открытиями. Но массовое сознание медленно разворачивалось в сторону нового мышления, порывающего с идиллическим и психологически уютным миром романтизма, поэтому искусство бурно, с преувеличенной остротой декларировало новизну.

Сегодня, когда отгремели дерзкие манифесты и слух адаптировался к дисгармоничному звучанию додекафонной, авангардистской и прочей музыки, деструктивной по отношению к многовековой традиции, музыкальные течения и стили XX в. представляются сложным множеством, вместе с тем управляемым несколькими ведущими тенденциями. С высоты, что называется, «птичьего полета», во всех нововведениях музыки XX в. можно отметить две основные линии — умеренное обновление классической

традиции и радикальные «изломы» авангардизма¹, в начале века чаще именуемого «модернизмом».

Необходимо только подчеркнуть, что новаторство в сфере музыкального языка было достаточно резко ощутимым и в той части творческих явлений, которые можно отнести к «умеренной линии». И современники не сразу принимали и воспринимали даже музыку постромантизма. Строго этим понятием можно обозначить произведения Г. Малера, А. Скрябина, Р. Штрауса, Дж. Пуччини и не сразу понятое современниками в этом русле творчество так называемой «нововенской» школы — А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна. Постромантической версией можно считать и наследие К. Дебюсси и М. Равеля, которых по аналогии с художественным направлением Франции рубежа веков называют импрессионистами, хотя они испытывали скорее влияние литературно-поэтического символизма. К тому же М. Равель тяготел еще к барочно-классицистской стилизации, как и его немецкий современник П. Хиндемит, склонявшийся к баховской жанрово-стилевой модели.

Выражение «постромантический» может показаться не совсем корректным для характеристики композиторов, склонявшихся к интенсивной работе с фольклором — Б. Бартока, З. Кодая, Л. Яначека, К. Шимановского, К. Орфа. Но, даже пропуская аргумент определяющей склонности романтиков к народному песенно-танцевальному наследию, всех их можно отнести к умеренному эволюционному направлению музыки XX века. Не укладывающейся ни в какие рамки течений и манифестов ярчайшей фигурой столетия, повлиявшей, наверное, на всех без исключения в плане новаторства и свободы от романтических идеалов, нужно назвать И. Стравинского, которого при жизни именовали «двуликим Янусом», отмечали парадоксальность логики его мышления, и которого сегодня без сомнения, можно назвать классиком XX столетия. Классиками мы считаем сегодня и воспринимаемых в штыки при дебютных выступлениях С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

¹ От французских слов: *avant* — передовой и *gard* — отряд.

Собственно, резкость новаций сегодня, по прошествии музыкой векового пути, сегодня притупляется, размежевания сглаживаются, оказываясь стилевыми разновидностями ярких индивидуальностей. Но к радикальной линии в первой половине века относят, как правило, О. Мессиа-на, развившего технические идеи сериализма А. Веберна¹ и описавшего их в своей книге «Техника моего музыкального языка». А после окончания Второй мировой войны «авангардизм» становится легитимным направлением, к которому причисляют такие очень разные явления, как творчество П. Шеффера, П. Булеза, Л. Берио, Л. Ноно, К. Шокхаузена, К Пендерецкого, Д. Лигетти и советский «андеграунд» в лице А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной.

Самой главной особенностью профессиональной академической музыки XX в. является проблема новой коммуникативной ситуации — почти с самых первых ее шагов возникает феномен непонимания, неприятия творчества композиторов публикой, широкими кругами слушателей, включая самих музыкантов. Понятие «современная музыка», означающее альтернативу всему классико-романтическому наследию, удерживается в обиходе и музыковедческой литературе почти до конца столетия.

Произшедшие изменения долгий период представляются революционным преобразованием системы музыкального языка, которая теряет опору на *тональность* в организации звуковысотной системы. Радикальное отношение к диссонансу, обрушивающееся на основы музыкального мышления последних трех веков, становится единственным критерием оценки, переносит акцент с восприятия смысла музыкальных произведений на формальные структуры. В СССР вся эта новая музыкальная реальность вообще клеймится понятием «формализма», и несколько десятилетий (практически до начала 90-х годов, до распада политической системы) не только отрицается, но и подвергается репрессивным акциям.

¹ Сериализм — модификация додекафонной системы организации звуковысотности, пришедшей на смену классической тональности.

Запреты (официальные и негласные) на исполнение зарубежной и отечественной «современной» по выразительным средствам музыки в нашей стране усугубляют проблемы с пониманием принципиальных *содержательных* трансформаций. Даже музыковедческая наука еще в последней четверти столетия усиленно занимается «разъяснением» принципов организации звучания в «современной» музыке. Содержательное истолкование самых разных музыкальных текстов — и опирающихся на традиционные жанрово-стилевые установки, и «авангардистских» — концентрируется в сфере аннотаций: это комментарии к концертным исполнениям на фестивалях, буклеты к дискам и аналогичная просветительская продукция. Исследование содержания — вообще сугубо отечественная «тема», для западноевропейской науки (теории музыки, эстетики и даже семантической философии) герменевтические исследования музыки никогда не были свойственны.

Между тем пафос академической музыки XX века, невзирая на склонность к манифестациям новизны средств, состоит в содержательном отражении новой реальности, в том числе, новой эмоциональности. Один из авторитетных музыковедов классической ориентации, профессор Московской консерватории В. Холопова пишет о том, что в поисках новой правды и художественной оригинальности академическая культура пришла к отрицанию простых и общечеловеческих эмоций радости и печали, культивированию изысканных, рафинированных созерцаний¹. И именно эта направленность академической музыки спровоцировала резкость противостояния ей слушательской среды, социальный спрос на простые и вечные эмоциональные ценности. Эмоциональный дефицит в музыке академической ориентации способствовал возрождению популярности душещипательной цыганской лирики, лагерной «блатной» песни. И сегодня не только в России

¹ Холопова В. Музыкальные эмоции в эпоху культурной поляризации (XX в.) // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сборник научных статей. Ростов-на-Дону. Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 14.

мы можем наблюдать колоссальную популярность народных ансамблей с их преимущественно праздничным весельем, тягу к строгой благоговейности церковной музыки. Не говоря уже о том, что само понятие музыки в массовом сознании связывается с жанрами и явлениями попкультуры, эмоционально простой и доступной для понимания.

В первой главе уже упоминался дисбаланс между радикально настроенными композиторами и ретроспективно ориентированными на барокко-классицизм-романтизм исполнителями. Одним из знамен, под сенью которых развивалась музыкальная реальность XX столетия, оказывается противостоящий академической традиции мюзикл, демократическая музыка джаза, а потом рок и все его многочисленные ответвления (не говоря уже о поп-музыке, диско-музыке и пр.). Важным обстоятельством становятся новые формы коммуникации музыки и слушателя — через посредство аудиозаписи, кино, телевидения и видео, а также поиски новых звучностей, в том числе, электронно генерируемых.

Хотя нельзя не отметить, что потребителем музыки в XX в. становится, действительно, массовый слушатель, а функции музыки серьезной и облегченной, адресованной развлечению, поляризуются с невиданной силой. Придворная музыкальная культура XVII–XVIII вв., музыка в буржуазных и дворянских кругах XIX столетия не знала такой массовости, как в веке демократических преобразований общества. Не знала музыка, описанная в предыдущих главах, и таких трагических коллизий, как Первая мировая война, социальная революция и гражданская война в России, агрессия фашизма и Вторая мировая война, сталинские репрессии в СССР, холодная война и жестокие политические игры в соцлагере. Все эти события оказывали свое влияние на судьбы музыки, определяя ее облик — содержание произведений, техники их создания. И главное, что нельзя изъять из истории — восприятие и понимание, которые составляют немаловажную часть истории музыки XX в. В данной главе она представлена несколькими страницами непреложных художественных ценностей, яркими творческими личностями

и выдающимися творениями, запечатлевшими сложные духовные процессы своего времени.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ; «НОВАЯ ВЕНСКАЯ ШКОЛА»

Явления музыкальной жизни рубежа веков, глубоко укорененные в романтической музыкальной культуре, импрессионизм и экспрессионизм — яркие вехи обновления средств музыкальной выразительности, обозначившие, кстати, первые симптомы разлада между композиторами и публикой. Они существовали в художественной среде своего времени, в плотном контексте всех искусств, подпадая под реальное воздействие живописи или литературы, но иногда слушатели экстраполировали на музыку эстетические ярлыки по аналогии, оставляя их в сознании нескольких поколений.

Такова ситуация с **Клодом Ашилем Дебюсси** (1862–1918), которого сегодня считают самым ярким представителем музыкального импрессионизма — сам он не был согласен с такой атрибуцией. Но образный мир его музыки, близкой романтической платформе в части колоссального интереса к образам природы, отличается, действительно, тонкостью и трепетностью эмоций благодаря недосказанности и призрачности. Достаточно привести заголовки его фортепианных прелюдий — «Затонувший собор», «Терраса, освещаемая лунным светом», «Что слышал западный ветер», «Шаги на снегу», «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют», «Девушка с волосами цвета льна», чтобы ассоциации с мгновенными «впечатлениями»¹ от картин его знаменитых современников, в частности Клода Моне, показались вполне обоснованными. Одно из своих сочинений для оркестра — трехчастный цикл «Море» — он назвал не традиционно симфонией или поэмой, а симфоническими эскизами. Каждый «эскиз» имеет свое название: «Море от зари до полудня», «Игра волн» и «Диалог ветра с морем». Яркость этих своеобразных музыкальных кар-

¹ От французского слова «впечатление» (impression).

тин дает основание музыковедам считать их «списанными с натуры» океана и Средиземного моря. Но важнее оценка мастерства композитора, высказанная его младшим коллегой, французским композитором следующего поколения А. Онеггером. «Если бы среди всех творений Дебюсси я должен был выбрать одну партитуру, чтобы на ее примерах мог получить представление об его музыке некто, совершенно незнакомый с ней ранее, я взял бы с такой целью триптих «Море». Хороша сама музыка или плоха — вся суть вопроса в этом. А у Дебюсси она блистательна. Все в его «Море» вдохновенно: все до мельчайших штрихов оркестровки — любая нота, любой тембр, все продумано, прочувствовано и содействует эмоциональному одушевлению, которым полна эта звуковая ткань. «Море» — истинное чудо импрессионистского искусства...».

Подобную характеристику можно отнести и к другому симфоническому триптиху «Ноктюрны», части которого тоже имеют картинно-изобразительные подзаголовки — «Облака», «Празднества», «Сирены». Сродни «эскизам» наименование и фортепианного цикла «Эстампы», вызывающее изобразительные аллюзии. Но самое, наверное, знаменитое симфоническое произведение К. Дебюсси — симфонический прелюд «Послеполуденный отдых фавна», использующий образы и действия эклоги поэта-символиста С. Малларме. Исполненный в 1894 году «Фавн» обратил внимание публики на талантливого молодого композитора, новаторские поиски которого в период обучения в Парижской консерватории не вызывали одобрения у анахронично настроенных педагогов. Чувственная прелесть музыки, ее зыбкость и изысканность требовали совершенно новых музыкальных красок, которые Дебюсси нашел в прихотливой хроматической мелодике, новом гармоническом языке и, главное, в удивительных оркестровых красках. Основную мелодию ведет низкая флейта, а все группы оркестровых инструментов детально дифференцированы на множество партий, изысканно комбинируемых для достижения тончайших нюансов.

Мифический фавн с его знойной негой выписан был настолько необычно и ярко, что спустя десятилетие

вдохновил знаменитого танцовщика Вацлава Нижинского осуществить сенсационно эротическую постановку в «Русских сезонах» в Париже знаменитого импресарио С. Дягилева. Скандал был громким, грозящим отставкой премьер-министру... и вписал музыку Дебюсси навсегда в художественную культуру музыки и балета XX в.

Другим знаменитым представителем французского музыкального импрессионизма считают **Мориса Равеля** (1875–1937). Громкую известность он получает тоже в связи с постановкой дягилевской труппой балета «Дафнис и Хлоя» на либретто М. Фокина. Сам яркий виртуозный пианист Равель является автором исключительно тонких по звукописи и вместе с тем романтических по духу пьес «Игра воды», сюиты «Ночной Гаспар», двух фортепианных концертов¹. Блестящий мастер оркестра Равель создал знаменитую симфоническую версию фортепианной сюиты «Картинки с выставки» М. Мусоргского. Но подлинным неувядаемым шедевром, часто звучащим сегодня на концертной эстраде и в балетных транскрипциях, является его очень эффектная оркестровая пьеса «Болеро».

В Австрии на рубеже веков складывается очень важное для всей радикальной новаторской музыки XX в. направление, которое называют «новой венской школой», а по образному характеру музыки относят к художественному течению в живописи и литературе — экспрессионизму. Его идейным вдохновителем является **Арнольд Шенберг** (1874–1951), вошедший в историю как создатель эпатирующей не только современников, но слушателей нескольких поколений новой композиторской техники. Используя наравне все двенадцать звуков, Шенберг создает «ряды» или «серии» вместо привычных романтических тем, называя эту технику *двенадцатитоновой* или *дodeкафонией*. Смысл его изобретения (или, как считают адепты — «открытия») заключался в нарушении иерархии отношений звуков, господствовавшей в виде тональности на протяжении трех столетий. И на пути к становлению

¹ Второй концерт написан для левой руки по просьбе пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего на войне правую руку.

додекафонии, избегая всех привычных интонационных связей звуков в ткани своих сочинений, он называет свою звуковысотную организацию «атональностью».

Острая диссонантность и непредсказуемость мотивной логики музыки Шенберга трудна для восприятия и сегодня — она требует высокой слуховой культуры. Но главная проблема не только в изоэссенности слуха, а в адекватном понимании образно-смысловой природы этой музыки. Начинает Шенберг фактически с реплики романтизму — секстета с программным названием «Просветленная ночь» оп. 4, но уже в трех пьесах для фортепиано оп. 11 привычные связи тонов распадаются, и звучание кажется лишенным романтической логики. Это обстоятельство долгие годы будет довлеть над исполнителями музыки Шенберга, старающимися передать колкость, разорванность мелодических связей, жесткость. Только спустя более полувека начинает проступать романтическая изысканность его сочинений, и пьесы оп. 11 в исполнении, например, А. Любимова выглядят изысканно романтическими. Кстати, сам Шенберг говорил о том, что музыка его и его учеников не так плоха, как кажется слушателям: «Нас просто плохо исполняют». Правда, в отличие от романтиков он не помогает слушателю никакими намеками названий или программ: «пьесы», «сюиты пьес», концерт для фортепиано, струнные квартеты. В Пяти пьесах для оркестра оп. 15 использовано еще одно изобретение — метод *Klangfarbenmelodie* (темброво раскрашенной мелодии).

Самым репертуарным произведением Шенберга является вокальный цикл «Лунный Пьерро» (1912) для певицы и восьми инструментов на стихи А. Жиро. Нервно-взвинченная экзальтированная атмосфера — символистские страхи, истерические восклицания — тоже является творческой декларацией нового типа мелодики. Это очень своеобразная декламация, нечто среднее между пением и чтением стихов — композитор называет ее *Sprechstimme* или *Sprechgesang*. Запись нотами выглядит совершенно непривычно: ритмические длительности обозначены штилями, а вместо головок нот — крестики, приблизительно указывающие высоту звука. Для традиционно

образованного вокалиста прочесть такую нотную запись — мучение. Но все дело в том, что новаторство не всегда оказывается усложнением. Простой и понятный выход был найден певицей Кати Бербаиан для исполнения этого цикла на французском языке с П. Булезом. Она просто воспроизвела манеру чтения стихов символистского кабаре (где фигура Пьерро была традиционной) с характерными интонациями французской речи, не обращая внимания на шенберговские «разметки» интонирования на немецком языке¹. В незавершенной опере «Моисей и Аарон», написанной уже в додекафонной технике, партию Аарона поет тенор, а Моисея — чтец в технике *Sprechgesang*.

Шенберг всю жизнь вел насыщенную педагогическую деятельность, и его самые знаменитые ученики Альбан Берг и Антон Веберн составили с учителем творческое трио, получившее название «новой венской школы» (по аналогии со своими великими тремя предшественниками Гайдном, Моцартом и Бетховеном).

Берг (1885–1935) вспоминает, что, когда он, автор множества песен, пришел к Шенбергу учиться, мэтр, прежде всего, заставлял его отказаться от «игр со стихами», выбивая из ученика романтические установки на сочинение песен. Но именно удивительная точность в передаче слова в самом своем знаменитом сочинении — опере «Воццек» — принесла Бергу мировую известность, не меркнувшую и сегодня². Композитор сам написал либретто по пьесе Г. Бюхнера, умершего в 24 года современника немецкого романтизма, предвосхитившего экспрессионизм времен Второй мировой войны. Нервная взвинченность истории бедного денщика, доводимого до сумасшествия своим Капитаном и одержимым психологическими «опытами» Доктором, идеально соответствует эмоциональному настрою людей, переживших страх ломки романтических идеалов

¹ Что это получалось легко представить, если посмотреть знаменитый спектакль Романа Виктюка «Служанки» (1992) Дизайнерски ориентально стилизованные актеры-мужчины, играющие женщин, произносят текст не обычно, а нараспев, с вычурной манерностью.

² Недавно в ноябре 2009 года впервые за 90 лет она была поставлена в Большом театре Д. Черняковым в осовремененной сюжетной канве.

и переживающих грядущие ужасы становления национал-социализма. Пошловатый любовный треугольник — измена сожительницы Воццека Марии с Тамбурмажором — заканчивается тем, что не совсем адекватный психически, замороженный солдат зарезает свою возлюбленную. На фоне веристски идиллических «Паяцев» Д. Леонкавалло конца романтической эпохи (1892) и лубочного балета Ф. Стравинского «Петрушка» (1911) эта музыкальная драма стала для Европы сенсацией нового искусства не только из-за своего радикально музыкального языка. Такой мир в опере был пострашнее, чем опыт Моцарта поставить во главу оперы не Графа, а слугу Фигаро. А музыка действительно вызывала ужас и эмоционально, и технически — при постановке в Ленинграде в 1927 г. потребовалось более 100 репетиций. Хотя культурный слушатель вряд ли сможет не оценить мелодическую красоту сцены Марии с ребенком — «Колыбельную» — после бравой экспозиции Тамбурмажора в лихом военном марше с грубой бранью глазеющих на красавца соседок. А Скрипичный концерт «Памяти ангела», написанный в год смерти с искренней болью после гибели дочери — очень романтическая по своему лирика, обнажающая для человека, умеющего слушать «современную» музыку, бездну настоящей красоты.

Другому знаменитому ученику Шенберга **Антону Веберну** (1883–1945) была уготована трагическая во всех отношениях судьба. Он погиб в кафе от шальной пули американского солдата уже после окончания войны, не узнав, что вскоре станет мессией для всех авангардистов Европы и мира. Его необычайно сложно сконструированная и безмерно изысканная звукопись так и не станет музыкальным брендом, хотя знатоки ставят ее, наверно, выше всего созданного шенберговской школой.

Когда было модно музыкальным явлениям присваивать имена художественных или литературных течений, Веберна относили к музыкальному *пуантилизму* из-за удивительной «точечности» его звуковой ткани. Его слух был феноменальным, абсолютным, но совсем не в сегодняшнем обывательском смысле слова — он слышал высоту звука как тембровую краску и реагировал на запредельно

тончайшие нюансы в этой области. Поэтому звуковую организацию додекафонной ткани и довел до предела тотальной детерминации — в оркестровой фактуре за каждым неповторяющимся из 12 звуков закреплял единственный тембр инструмента. Надо очень внимательно послушать его миниатюрную симфонию ор. 21, даже отдаленно уже ничем не похожую на симфонизм Бетховена, Чайковского или Малера, чтобы проникнуться обаянием его художественного языка и творческого кредо.

Веберн был необыкновенно эрудированным музыкантом, писал диссертацию о творчестве ренессансного композитора **Генриха Изаака (1450–1517)**, работавшего при дворе известнейшего итальянского мецената музыки Лоренцо Медичи. Внимательно отрефлексировав слухом экзотическую музыку великого фламандца, Веберн изобретательно перенес принципы его контрапунктической техники в свою звуковую среду. Другим истоком его неповторимого стиля был романтик Брамс — парафразом его фортепианного интермеццо Веберн сам считал свои изысканные фортепианные три пьесы ор. 27, названные вариациями. На некультивированный слух уловить их связь с вариациями также нелегко, как и с пьесой Брамса. Но феномен верности и приверженности романтизму этим сходством обнаруживается неукоснительно.

Чтобы подвести итог завоеваниям новой венской школы и ее романтической сущности, стоит вспомнить вызывающее название статьи культового современного дирижера и композитора Пьера Булеза «Шенберг мертв», являющейся не некрологом композитору, а приговором отжившей эстетике его романтизма.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ АВАНГАРДИЗМ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

П. Булез, П. Шеффер, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Дж. Кейдж, Л. Берио, Д. Лигетти — композиторы следующего поколения, названные «авангардистами» и, действительно, положившие в 1950-е годы начало опытам с такими музыкальными реальностями, что только истовые

нонконформисты считали их музыкой. Все они были разными, руководствовались различными принципами и техниками сочинения музыки. Но была объединяющая идея — невиданные звучания, новые поиски выразительности звука. Если Шенберг и его ученики разрушали тональность, принципы гармонической логики, то авангардисты разрушали традиционную системность средств музыки. Их сочинения декларативно являли звуковой беспорядок — как ставший сразу знаменитым «Молоток без мастера» П. Булеза (1954). Девятичастный цикл для контральто и экзотического набора инструментов, среди которых гитара, ксилоримба, вибрафон, альт и альтовая флейта, далек от классических регламентов и по составу, и по форме. Фантастическое звучание этого сочинения высоко ценил И. Стравинский («биение кристалликов льда в стакане»). А стремление разрушить до основания все классические конвенции служили поводом Булезу специально называть свои сочинения «Полифония X» (1951), «Структуры» (1952), «Импровизации», «Структуры-Двойники-Призмы» и пр.

Звуковой колорит музыки представителей этого направления был специальным предметом их поисков. Так Д. Лигетти в опусе, названном им «Приключения», экспериментировал с различными слогами, произносимыми хором в разных эмоциональных модальностях — от вкрадчивого шепота до истерического визга. А в 1962 году венгерский мэтр то ли в шутку, то ли всерьез создал экстравагантный, как теперь выражаются, «проект», а назвал его подчеркнуто традиционным жанром «Симфоническая поэма для 100 метрономов».

Чтобы быть лучше понятыми слушателями, авангардисты специально подчеркивали свои звуковые и структурные намерения названиями своих опусов. В этом плане, наверное, самый яркий пример **Янис Ксенакис (1922–2001)**. Французский композитор греческого происхождения был математиком, архитектором и — даже трудно назвать его традиционным словом — *композитором*. Его первое значительное произведение называлось «Метастазы» (1954); в 1958 г. он создал павильон голландского концерна

Phillips¹ для Всемирной выставки, в котором звучала музыка Concert PH как неотъемлемая составляющая этого оригинального строения. В мифологии авангардизма бытует версия, что звуки этой музыки были записью горения микрофона. На специальном компьютере, оснащённом специальными программами, Ксенакис создавал музыку, которая возникала из рисунка на экране.

Каким бы необычным ни было звучание композиций Ксенакиса, важно, что именно он, создатель так называемой «стохастической» музыки (то есть рассчитанной математически) был пионером нового звукового мира. В этом мире звуки генерировались, «добывались», рисовались и преобразовывались, а потом семантически осмысливались, то есть осознавались как содержательные слепки мира — тогда и возникали названия, непривычные, неординарные: Anactoria, Persepolis, Diatope.

Чрезвычайно поучительна история авангардистского дебюта одного из общепризнанных сегодня «классиков» XX века польского композитора **Кшиштофа Пендерецкого** (род. 1933 г.). В 1959 году он анонимно (под девизами) подал на композиторский конкурс три партитуры и получил три призовых места. Одна из партитур называлась «Этюд для оркестра», в ней композитор позволил своей звуковой фантазии «разгуляться» не в компьютерном или синтезаторном пространстве, а поставить с ног на голову классических оркестрантов, которые шуршали, хрипели и визжали, делая немыслимые операции со своими инструментами. Они раскручивали волосы на смычках, играли за подставкой, стучали древком смычка по деке. Для приглашения в Италию надо было как-то назвать опус — двадцатишестилетний новоиспеченный авангардист придумал «Трен памяти жертв Хиросимы»². Да, подобный строй эмоций был немыслим в эпоху романтизма, но и атомной бомбы, сброшенной на неповинных людей, та эпоха не знала.

¹ Проект на него сначала был заказан Ле Корбюзье, и сегодня этот архитектурный шедевр Ксенакиса ошибочно так ему и приписывается.

² В античной поэзии трен — жалобная элегия.

Сегодня ситуация с пониманием содержания музыки Булеза или Штокхаузена, Ксенакиса или Пендерецкого, конечно, не так остра, но причина неприятия авангардизма — тех 50-х гг. или сегодняшней эпатажной композиторской молодежи — иная. Ее можно назвать, скорее, безразличием, равнодушием, нежели отрицанием. Неудивительно, потому что в авангардизме первых двадцати послевоенных лет было много бунтарства, бравады противостояния, выступления *против* — против политического устройства мира, против его этики и нравственности. Сегодня, когда человечество смирилось с неизбежностью социально-политических зол и аморальностью прагматических общений, лозунги ниспровергателей-авангардистов сильно поблекли. А с эстетической точки зрения эмоции удивления и недоумения оказались не столь необходимыми человеку, чтобы продолжать питаться этой «духовной пищей». И даже тогда, к началу 70-х годов, авангардисты начали уходить от своих дерзостей в разные стороны: кто к неоромантизму, кто к экзотикам неевропейских музык, кто возвращался к традиции, обновленный открытиями в сфере музыкальных звучностей и новой образности. Вопрос о ценностях авангардизма остается открытым, но известный советский, а теперь российский композитор Владимир Мартынов провозгласил вообще конец эпохи композиторов, назвав одну из своих публицистических книг *Opus post*¹.

НЕОКЛАССИЦИЗМ И ДРУГИЕ СТИЛЕВЫЕ ЛИКИ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Игорь Стравинский (1882–1971) — композитор, проживший удивительно долгую творческую жизнь и испробовав многие стили, стал, наверное, самой удивительной фигурой в музыке XX в. и оказал на нее самое сильное влияние. Секрет, наверное, в том, что он ничего декларативно не отрицал и не отвергал, специально ничего не изобретал,

¹ Под таким названием издавались произведения композиторов-романтиков посмертно.

а отнесся ко всему прошлому и настоящему музыки как к действительности, достойной внимания и воплощения. Когда он создал для «Русских сезонов» в Париже балет «Жар-птица» (1910), получился русский импрессионизм со стилистикой его учителя Н. Римского-Корсакова. В балете «Петрушка» (1911) совершенно по-новому и свежо зазвучал русский фольклор, а в феерической «Весне священной» (1913) русская архаика в оригинальном инструментальном решении и ошеломляющей ритмической стилистики была поначалу непонятна даже Дебюсси. Постановка Вацлава Нижинского с декорациями Николая Рериха принималась в невероятном скандале, который описал Ж. Кокто. «Публика, как и следовало ожидать, немедленно встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, кудахтали, лаяли, и, в конце концов, возможно, утомившись, все бы уgomонились, если бы не толпа эстетов и кучка музыкантов, которые в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирать публику, сидевшую в ложах... И тогда гвалт перерос в форменное сражение». Но последующая судьба музыкальных картин Древней Руси была триумфальной — «Весна священная» звучала и в театре и в симфонических концертах, став музыкальным брендом не только самого Стравинского, но вообще нового века.

Казалось бы, разрыв с импрессионизмом и нащупанная новая «тема» явили новую зрелость. Но в годы Первой мировой войны Стравинский, фактически эмигрировавший во Францию и ставший в Париже «модным» композитором, делает неожиданный стилевой «кульбит». После дерзкой экзотической пышности русских балетов, он погружается в музыкальные стили прошлого, за что его станут называть основателем «неоклассицизма». Начинается все с балета с пением «Пульчинелла» (1920), где объектом стилизации становится музыка итальянского композитора XVIII в. Дж. Перголези; в балете «Поцелуй феи» (1928) звучат аллюзии на музыку Чайковского. Но обращения к музыке конкретного композитора — единичны. Стравинский создает свой собственный, совершенно оригинальный стиль, в котором

неповторимо переплетается творческое наследие прошлого — барочные, классицистские и романтические жанрово-стилевые модели. В опере-оратории, например, «Царь Эдип» (1927) музыка воспроизводит экзотический «саунд» барокко, а мелодика восходит к традиции итальянского бельканто. В Фортепианном концерте (1924) — сугубо романтическом жанре — из оркестра исключена струнная группа, а пристальное внимание к духовым инструментам, возможно, обусловлено интересом композитора к джазу, который впоследствии отражен в Эбеновом «Черном» концерте (1945) для джазового кларнетиста Вуди Германа. Но вообще чуткий к инструментальным тембрам Стравинский исключает скрипки и в одном из самых упоительно красивых и экспрессивных своих сочинений — Симфонии псалмов (1930), посвященной 50-летию Бостонского оркестра. Композитор признавался, что писал ее «в состоянии религиозного и музыкального восторга», что не было свойственно этому «олимпийцу», человеку оптимистичному, уравновешенному и в большой мере рациональному.

В годы Второй мировой войны Стравинский переезжает в США, где после кончины Шенберга (к которому относился достаточно сдержанно и даже иронично) увлекается додекафонией, пишет в 1952 г. в этой технике Септет.

В 1962 г. впервые после полувекового фактического изгнания Стравинский по приглашению Министерства культуры СССР посещает Москву и Ленинград, выступает как дирижер. Сам он себя всегда считал уроженцем и представителем России, о чем недвусмысленно говорил: «Я такой же русский, как и вы. И никогда не был эмигрантом...». Одно из последних сочинений 84-летнего композитора — замечательно светлые и трепетные «Requiem Canticles» (Заупокойные песнопения) для солистов, хора и камерного оркестра (1966). В них отточенность и индивидуальность неоклассицистского аскетизма средств и искренняя глубина переживания-созерцания представляют квинтэссенцию стиля Стравинского, бывшего для современников столь многоликим, а для последующих поколений слушателей столь цельным и органичным.

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

Этим понятием выражается необыкновенно пестрый и многоцветный период более семи десятилетий — насыщенный блистательно яркими и одновременно трагическими событиями, творческими достижениями, значительными фигурами, новыми сферами творчества — киномузыкой, музыкой для драматического театра, электронной музыкой. Противоречия, обусловленные политико-идеологической ситуацией, не могут помешать признать этот период эпохой триумфального расцвета советской музыки, представленной громкими именами С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, А. Хачатуряна, А. Эшпая, Р. Щедрина и «диссидентов» 60-х — А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдуллиной, Г. Канчели. Они все — очень разные: по стилю, творческим кредо, отношениям к реальности и к миру. Но их вклад в музыкальную культуру XX в. неоспорим и весом.

Одна из первых и ярких страниц начинается до революции — будущий корифей советской музыки **Сергей Прокофьев** (1891–1953), который в 13 лет, как он вспоминает в автобиографии, принес на вступительный экзамен в Петербургскую консерваторию 4 оперы, 2 сонаты, симфонию и множество фортепианных пьес. Учась на композиторском и фортепианном факультете, автор «модернистических» опусов для фортепиано и первый исполнитель в России произведений Шенберга, в 1912 и 1913 годах пишет и исполняет сам два фортепианных концерта, сегодня украшающих репертуар пианистов, а тогда принятых петербургскими меломанами с ироническим недоумением. Окончив консерваторию, в зарубежных путешествиях молодой Прокофьев раздвигает для себя горизонты новой музыки, знакомясь с музыкой Равеля, Стравинского, и, возвращаясь в Россию увлекается идеей написать русский балет по мотивам сказок из сборника А. Афанасьева. Живая озорная «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего» задает стилевую меру будущего мастера: лирика, глубокая и вместе с тем робкая и трепетная в сочетании с иронией и гротеском, сарказмом.

Эти линии протянутся к фортепианным циклам «Сарказмы» и «Мимолетности», вокальной сказке «Гадкий утенок», фортепианным сонатам, «Классической» симфонии. А «мускулистая» ритмическая стихия найдет отражение в «Скифской сюите», встреченной слушателями приблизительно также, как «Весна священная» Стравинского в Париже.

Как Рахманинов, Стравинский и многие другие русские композиторы, Прокофьев в 1918 г. на долгих десять лет покидает Россию, занимаясь концертной деятельностью и не бросая сочинения музыки. Но за границей музыку его воспринимали неоднозначно — как пролетарскую. Хотя именно в этот период были созданы удивительной красоты Третья симфония, балет «Блудный сын», Четвертый и Пятый фортепианные концерты. Были и настоящие успехи на концертном поприще — в 1921 г. Дягилев ставит в Париже «Сказку о шуте». В США написана и поставлена опера, идущая сегодня на многих сценах мира — «Любовь к трем апельсинам». В 1927 г. Прокофьев гастролитрует в России и захвачен как теплым приемом, так и общей атмосферой оптимизма и энтузиазма. Эти слова принадлежат ему: «Воздух чужбины не возбуждает во мне вдохновения, потому что я русский... Я должен снова окунуться в атмосферу моей родины, я должен снова видеть настоящую зиму и весну, я должен слышать русскую речь, беседовать с людьми, близкими мне. И это даст мне то, чего так здесь не хватает, ибо их песни — мои песни».

В 1933 г. Прокофьев возвращается в Россию и активно включается в музыкальную жизнь страны. Не все было безоблачно. Хотя он становится фигурой первой величины, композитору приходится идти на компромиссы идеологического порядка. Такими уступками советской творческой программе были и кантата «К двадцатилетию Октября», и опера «Семен Котко» по повести В. Катаева «Я сын трудового народа», а после знаменитого Постановления 1948 г. (объявившего борьбу с формализмом в искусстве) опера по повести Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке», оратория «На страже мира». Но в советский период (практически за двадцать лет) появляются один за другим

замечательные сочинения. Это — балет «Ромео и Джульетта», музыка к кинофильмам С. Эйзенштейна «Александр Невский» (и одноименная кантата) и «Иван Грозный», комическая опера «Дуэнья», опера «Война и мир».

Война набрасывает мрачные оттенки на музыку этого солнечного композитора, и состояние тревоги, колкие и агрессивные эпизоды отличают и Пятую, Шестую симфонии, и Седьмую, Восьмую фортепианные сонаты. Хотя в этот и последующий трудный период идеологических репрессий Прокофьев пишет замечательно светлые произведения — балеты «Золушка», «Каменный цветок» и удивительную по мастерству Седьмую симфонию (1952).

Особые страницы творчества С. Прокофьева — его музыка для детей, которую он писал охотно и увлеченно. Его замечательная симфоническая сказка «Петя и волк», знакомящая детей с инструментами симфонического оркестра, воплощена в десятках сценических и мультипликационных версий.

Трудно не согласиться со словами писателя Ильи Эренбурга: «потомки не смогут понять трудного и славного времени, которое мы еще вправе назвать нашим, не вслушиваясь в произведения Сергея Прокофьева и не задумываясь над его необычайной судьбой».

Эти же слова можно отнести к творчеству и судьбе другого выдающегося советского композитора — **Дмитрия Шостаковича (1906–1975)**. И он отразил свое время с такой пронзительной силой и правдивостью, что музыку его чаще всего трудно слушать без сопереживания боли и горечи. Принадлежа уже следующему за Прокофьевым поколению, хотя отчасти и его современник, Шостакович живет в иной России, видит ее другим взглядом. Удивительно мягкий и деликатный человек, он был искренне преданным своей родине, но невыразимо страдал и сострадал своему народу, замордованному ложью и энтузиастическим напором фальшивой идеологии. Он на себе испытал методы кнута и пряника, применяемые к советской творческой интеллигенции — оболганный и оклеветанный в статье 1937 г. «Сумбур вместо музыки», лишаемый права исполнения своих сочинений, не соответствующих государственным установкам,

и удостоенный звания Народного артиста СССР, Героя соцтруда, шести Государственных премий СССР, Государственной премии РСФСР. Шостакович был признаваем во всем мире, избран членом академий и университетов многих стран. Но режиссер Юрий Любимов как-то рассказал, что композитор долгие часы проводил на лестнице, якобы куря за пределами квартиры, а на самом деле боясь, что за ним придут с арестом и не желая, чтобы семья стала свидетелем такой сцены.

Его мировой известности как композитора положила начало дипломная работа — Первая симфония, а всего их было создано пятнадцать, и каждая становилась событием. В 1941 г. появляется военная Седьмая со знаменитым эпизодом фашистского нашествия, потом трагически экспрессивная Восьмая. Оправившись после идеологических репрессий 1948 г. и запрета на исполнение фактически всех сочинений 30-х гг., в том числе оперы «Леди Макбет Мценского уезда», после ожесточенной критики Десятой симфонии (за пессимизм и неверное отражение советской действительности) композитор пишет «идейные» сочинения с использованием мелодики бытовых массовых жанров и песен — Одиннадцатую «1905 год», Двенадцатую «1917 год», Тринадцатую симфонию на стихи Е. Евтушенко, острую и ироничную. Опыт обращения в симфонии к поэзии нашел блестящее выражение в Четырнадцатой симфонии, своеобразном вокально-симфоническом цикле на тексты поэтов В. Кюхельбекера, Р. Рильке, Ф. Гарсиа Лорки, Т. Аполлинера — глубоко лирическом и философском сочинении. Совершенно замечательным гимном бетховенскому и малеровскому симфонизму стала последняя — Пятнадцатая симфония Шостаковича, откровенная лирическая исповедь человека трагической судьбы и тончайшей культуры. Выдающимся вкладом в мировое наследие камерной инструментальной музыки надо назвать пятнадцать струнных квартетов.

Пятнадцати масштабных симфоний и квартетов уже было бы достаточным, чтобы прославить имя композитора и считать его одной из значительнейших творческих фигур музыки XX в. Но наследие композитора огромно, он создал

замечательные произведения в самых разных жанрах. Получая по русской традиции в консерватории и фортепианное образование, он даже сомневался в юности в выборе пути композитора или пианиста. Решив в пользу сочинения музыки, он выступал с концертами, принял участие в Международном конкурсе им. Ф. Шопена и написал несколько выдающихся сочинений для фортепиано, среди которых два концерта, известные циклы характерных пьес, 24 прелюдии и фуги — гениальная реплика баховскому клавиранному циклу полифонического мастерства.

Его скрипичные и виолончельные концерты и сонаты исполнялись такими мастерами, как Давид Ойстрах и Мстислав Ростропович, а предсмертная трагическая соната для альты с парафразом в финале темы «Лунной сонаты» Бетховена принадлежит к жемчужинам редкого для этого инструмента репертуара. Огромно и театральное наследие Шостаковича, в котором, помимо упомянутой замечательной оперы, запрещенной к исполнению и названной во второй редакции «Катерина Измайлова», надо назвать оперу «Нос» по Гоголю, балеты 30-х годов «Золотой век», «Светлый ручей» и «Болт», партитуры для драматического театра и кино. Широко известна «Песня о встречном» из одноименного кинофильма, бывшая в 1945 году гимном ООН, музыка к кинофильму «Овод», из которой в концертах часто исполняется инструментальный «Романс». Особое место занимает тонкая и изысканная вокальная лирика, претворяющая замечательные традиции Мусоргского и Малера — лирические циклы на стихи Микельанджело, Блока, Цветаевой и юмористические — «Сатиры» на стихи Саши Черного, Пять романсов на слова из журнала «Крокодил», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на слова из романа «Бесы» Достоевского.

Шостакович создал непревзойденную музыкальную летопись советской страны, в которой шедевры, встречаемые с восторгами и хулой современниками, соседствовали с сочинениями, написанными в угоду официозу (Вторая симфонии «Октябрю», Третья «Первомайская», оратория «Песнь о лесах», кантата «Над Родиной нашей солнце сияет»). Но и они писались искренним мастером, старавшим-

ся выразить с силой те чувства, которые переживал народ со своей страной.

СОВЕТСКИЙ АНДЕГРАУНД

Картина советской музыки не была бы полной без творчества поколения, которому выпало счастье пережить трудные времена и в 90-е гг. получить яркое международное признание. Яркие представители — Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, София Губайдуллина. Работая в 60-е гг. в московских учебных заведениях, будучи членами Союза композиторов СССР, но выступая с музыкой диссидентского уклона, они подвергались критике, идеологическим репрессиям, негласным запретам на исполнение произведений и выезды за пределы страны. И это невзирая на «оттепель», на разрушение железного занавеса и возможность знакомства (правда, нелегкую и непростую) с музыкой западноевропейского авангардизма.

Самой яркой творческой личностью среди этого поколения надо назвать **Альфреда Шнитке** (1934–1998). После окончания Московской консерватории он обращает на себя внимание различными эпатазирующими советского слушателя сочинениями в современных звуковых техниках, которыми он блистательно овладел, невзирая на изоляцию от западной музыкальной культуры. С середины 70-х гг. его музыку отличает особое органическое свойство, названное им самим «полистилистика». По сути это было близко идеям Стравинского, о котором Шнитке написал блестящий теоретический очерк «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского». Но дело, конечно, было не в освоении техник композиторского письма, а в удивительной глубине и тонкости понимания мира, отношения к актуальным духовным проблемам, которые Шнитке видел во всем, что его окружало. Сочетание возвышенного и банальности, интимной лиричности и удручающей тупой механистичности приобретает в его музыке облик противостояния, составляющего сущность мироздания. И он не ограничивает себя в конструировании жесткого и агрессивного звучания, употребляя наирадикальнейшие средства.

А в эпизодах лирических не боится быть романтическим и традиционным по звучанию. Хотя это никогда не звучит прямой имитацией стиля прошлого, а современным отношением к музыкальным ценностям — в этом Шнитке уникален. Поэтому так понятны и доступны самые острые по языку фрагменты его симфоний (их девять), *Concerto grosso* (шесть), квартеты, *Requiem*, Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекацци. Полистилистика иногда доходит до коллажа, ранним примером которого может служить *Серенада*, в которой одновременно звучат различные темы Чайковского и другие цитаты. В произведении «Миннезанг» для 52 хористов на оригинальные тексты средневековых песен (XII–XIII вв.), разбиваемых на небольшие группы, использованы и нотные фрагменты подлинных песен миннезингеров. Только принцип их одновременного звучания, своеобразной «склейки» звучаний восьмисотлетней давности дает неповторимый эффект современности.

Шнитке работал безумно много и оставил обширное наследие. Помимо упомянутых сочинений, надо назвать его оперы «Жизнь с идиотом», «Джезуальдо», «История доктора Иоганна Фауста». Залогом доступности музыки Шнитке широкому слушателю и ее сильного эмоционального воздействия служит не только использование демократических жанров и интонаций, но удивительная яркость и «зримость» конфликтов. Это идет, несомненно, от театральной и киномузыки, которой написано очень много: музыка к спектаклю на Таганке «Доктор Живаго», к мхатовской «Утиной охоте», к телефильмам «Фантазии Фарятьева», «Маленькие трагедии», «Мертвые души». Из музыки к нескольким десяткам фильмов надо назвать, прежде всего «И все-таки я верю» А. Ромма, «Экипаж» и «Сказку странствий» А. Митты, «Агонию» Э. Климова и совершенно гениальную ленту Л. Шепитько «Восхождение», в котором музыка и фильм неразделимы и не просто дополняют, а взаимно обуславливают друг друга.

Жизнь А. Шнитке была трагической — наверное, это и рождает настолько щемящую и личную тональность его музыки. За пределами «советского» периода композитор выезжает в Германию в 1990 г. и работает там несколько

лет, но здоровье надорвано непосильной работой и сражениями с судьбой — у него случается тяжелый инсульт (это уже второй, первый он перенес на родине в 1985 году), затем еще один, который оказался роковым. В августе 1998 г. Шнитке умер в клинике г. Гамбурга и через неделю был похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище. Последним парадоксом жестокой судьбы композитора стало присвоение его имени бывшему музыкальному училищу имени Октябрьской революции — сегодня это музыкальная академия им. А. Шнитке.

История советской музыки, изобилующая экспрессивными сильными страницами и трагическими коллизиями, продолжается. Сегодня новые поколения выбирают — массовое песенное шоу или приверженность академическим жанрам и стилям. Культура преобразовалась настолько, что сценические судьбы сочинений и корифеев, и молодежи неоднозначны и в стране, и в мире. Упомянутый выше композитор В. Мартынов считает в последних книгах («Пестрые прутья Иакова» и «Казус Nova vita»), что классическая культура закончилась не только в музыке, но и в литературе, и в изобразительном искусстве. Но молодежь учится композиции, пишет новую музыку — сложную, парадоксальную, осовремененную новыми технологиями представления (перформанс, инсталляции, шоу и т. п.) и... надеется обрести своего слушателя.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назвать важнейшие стили рубежа XIX–XX вв. и охарактеризовать их.

2. Каковы основания для характеристики музыки Дебюсси в русле импрессионизма? Жанры и образы музыки Дебюсси и Равеля.

3. Основные идеи А. Шенберга относительно техники музыкального языка.

4. Роль фигуры И. Стравинского для музыки XX в. Дата возникновения музыкального авангардизма и имена значительных представителей. Смысл и суть звуковых экспериментов авангардистов.

5. Продолжатели традиционных стилей и жанров в советской музыке: назвать сочинения.

ЛИТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДУЕМАЯ К РАЗДЕЛУ I «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА»¹

1. Зарубежная музыка XX в. Материалы и документы (ред. И. В. Нестьева) (pdf).

2. *Зубарева Л. А., Власенко Л. Н.* История развития музыки (doc).

3. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XX в. Часть 3 (pdf).

4. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года — XVII век (doc).

5. *Левая Т.* Русская музыка начала XX в. в художественном контексте Отечественная музыкальная литература (1917–1985). Часть 1 и 2 (djvu).

6. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко. Проблемы эстетики и поэтики (pdf). История зарубежной музыки, XX век (djvu).

7. *Кирнарская Д.* Классическая музыка для всех (djvu).

8. Музыка XX в. Очерки в двух частях (djvu).

9. *Сушкова Н.* Царлино и Вичентино (к вопросу о теоретических дискуссиях в Италии середины XVI в.) (pdf).

10. *Чешихин В.* История русской оперы (pdf).

¹ Указанные источники в формате pdf и djvu представлены в Интернете на сайте <http://zvukinadezdy.ucoz.ru/> в разделе Библиотека — Книги — Книги по истории музыки

РАЗДЕЛ II
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

*Л*итература всегда была «культуроцентричной», на что указывает сам термин (*лат. literatura* — написанное, от *litera* — буква): совокупность записанных и имеющих общественную значимость текстов, в более узком смысле — *только художественная литература*, вид искусства слова. Поэтому в рамках культуры велико значение художественной деятельности как древней и фундаментальной её составляющей. Литература обладает самыми существенными признаками искусства, сложившимися при его рождении и сохранившимися во всех его видах. В отличие от других видов искусства литература выполняет особую *функцию посредника* (медиатора) благодаря словесной форме, т. е. она может соединять художественную и системно-логическую формы освоения мира человеком. Данное свойство она может придать некоторым синтетическим видам и жанрам искусства — театру, опере, песне и т. д.

История литературы как наука — один из разделов гуманитарного знания о литературе, включающего философию литературы (определение целей, задач, ориентиров, онтологию, гносеологию, аксиологию литературы), эстетику литературы (понимание прекрасного), этику литературы (понимание нравственного идеала), социологию, поэтику, психологию, педагогику, экономику литературы и ряд других областей, причём все они пересекаются и не существуют отдельно одна от другой.

История литературы предстаёт на сегодняшний день относительно новой наукой, насчитывающий не более двух веков. Однако на протяжении тысячелетий челове-

ство тем или иным образом фиксировало сведения о ее развитии. В устной форме бытовали, а потом записывались легенды о древних правителях, мудрецах, певцах, сказителях — Тутанхамоне, Орфее, Гомере, Конфуции и Заратустре. Во многом на легендах построены биографии провансальских трубадуров (XIII в.) и первая биография Шекспира (Н. Роу, 1709). Реальное, документальное органично смешивалось с фантастическим, история представляла в персоналиях авторов, главное не отделялось от второстепенного. Параллельно развивался и другой источник науки о литературе — *поэтика как нормативная теория* (Аристотель, Гораций, Н. Буало и др.). В частности, со времён Аристотеля господствовало убеждение в неизменности извечных законов литературного творчества, особое внимание уделялось жанровой классификации и стилевой кодификации. Третий важный источник истории литературы — *литературная критика*, достигшая больших высот уже к XVIII в. Вершиной реализации возможностей истории литературы как науки в конце XX в. можно считать «Историю всемирной литературы», подготовленную коллективом известных российских учёных (М., Наука, 1983–1994).

К основным литературоведческим методам изучения литературного процесса следует отнести:

- *библиографический метод*, созданный Ш. О. Сент-Бёвом, который трактовал литературное произведение в свете биографии его автора;
- *культурно-исторический метод*, разработанный И. Тэнном в 1860-х гг., заключался в анализе массива произведений на основе выявления детерминации литературы — жёсткого действия трёх законов («расы», «среды» и «момента»), формирующих культуру;
- *сравнительно-исторический метод* (в настоящее время *компаративистика*, основанная на этом методе, переживает новый взлёт) утвердился к концу XIX в.;
- *социологический метод*, оформившийся в первые десятилетия XX в., оказал огромное влияние на науку о литературе, когда литературные явления рассматривались как производные от социальных процессов.

Вульгаризация данного метода («вульгарный социологизм») стала знаменитым тормозом в развитии литературоведения;

- *формальный метод*, предложенный отечественными литературоведами (Н. Ю. Тынянов, В. Б. Шкловский и др.), выделял в качестве главной проблемы изучение формы произведения. На указанной базе сложились англо-американская «*новая критика*» 1930–1940-х гг., а позднее — *структурализм*, в котором широко использованы количественные показатели исследований;
- *системно-структурный метод*, родственный структурализму, сформировался в трудах тартуской школы (Ю. М. Лотман и др.); крупнейшие структуралисты (Р. Барт, Ю. Кристева и др.) в своих поздних работах перешли на позиции *постструктурализма* (деконструктивизма), провозгласив принципы деконструкции и интертекстуальности;
- *типологический метод* заявил о себе во второй половине XX в.: в отличие от компаративистики, исследующей контактные литературные взаимодействия, представители данного метода рассматривали сходство и различие в литературных явлениях не на основе прямых контактов, а путём выяснения степени сходства условий культурной жизни;
- *историко-функциональный и историко-генетический методы* заявили о себе в это же время: первый ставил в центр изучение особенностей функционирования литературных произведений в жизни общества, а второй — обнаружение источников литературных явлений;
- *историко-теоретический метод*, который сложился в 1980-х гг. и имеет два аспекта: с одной стороны, историко-литературное исследование приобретает ярко выраженное теоретическое звучание; с другой — в науке утверждается представление о необходимости внесения исторического момента в теорию. Метод позволил выявить значительный объем данных, чтобы представить развитие культуры как смену стабильных и переходных периодов.

К основным категориям (терминам) истории литературы следует отнести следующие:

- «литературный процесс» как термин появился в конце 1920-х гг. для характеристики исторического существования, функционирования и эволюции литературы как целостности, воспринимаемой в контексте культуры; каждый период литературы порождает свой тип писателя и его мировосприятия, а также утверждает свой специфический образ человека;
- *жанр* (система жанров), передающий меру и характер условности в искусстве, есть исторически понятный тип формосодержательного единства в литературе;
- *художественный метод* — это система принципов отбора, оценки и восприятия действительности; в его основе лежат концепция мира, человека и искусства и нравственно-эстетический идеал;
- *направление* — наиболее общее типологическое объединение писателей определённой эпохи на основе сходства художественного метода;
- *течения* — более тонкая дифференциация писателей на группировки в рамках одного направления, не сформировавшиеся в направления литературные явления;
- *стиль* — характеристика формы произведения (композиция, язык, способы создания характеров и т. д.) и аспект единичного, особенного.

История литературы предстаёт одним из способов изучения культурной традиции. Современная теория интертекстуальности, рассматривающая любой текст как составленный из ранее существовавших текстов, привлекла повышенное внимание к проблеме традиционности литературного творчества. История литературы, таким образом, может быть описана с помощью *персональных моделей*. Среди наиболее плодотворных могут быть названы: модель Гомера (пример подражания — «Энеида» Вергилия), модель Анакреонта (анакреонтика в мировой поэзии XVII–XIX вв.), модель античных драматургов-трагиков (трагедии французского классицизма), модель «Божественной комедии» Данте («Мертвые души» Н. Гоголя), модель Петрарки (петраркизм), модель Шекспира

(европейский романтизм, «Борис Годунов» А. Пушкина), множество персональных моделей XX в. (Джойса, Пруста, Кафки, Камю, Хемингуэя, Брехта и др.).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы понимаете термин «культуроцентричность литературы» и выполнение ею функции посредника?
2. Что представляет собой история литературы как науки и её источники?
3. Назовите и охарактеризуйте основные литературоведческие методы изучения литературы.
4. Назовите и охарактеризуйте основные термины и «персональные модели» в истории литературы.

ГЛАВА 2

ПАМЯТНИКИ ЛИТЕРАТУРЫ ДРЕВНЕЙШИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Литература возникает вместе с письменностью, фиксируя один из признаков становления первых цивилизаций Древнего Востока, которые формируются в конце IV–II тысячелетия до н. э. на территории от Египта и государств Междуречья до Китая и Индии.

При всей важности мнемонической функции письма большая часть текстов связана с фиксацией моментов, в которых отразилось *мифологическое сознание древних народов*. Именно миф является основным способом ориентации в действительности на ранних стадиях развития человечества. Миф всегда повествует о предмете веры. Только через понимание феномена веры можно уяснить природу мифа. Вера всегда связана с *движением по вертикали*, с вертикальной иерархией. В мире первенствует рождаемая верой «логика вертикали». Вместе с тем он обладает *особой способностью к свёртываемости* до пределов одного образа — мифемы (Прометей, Дон Жуан, Отелло и др.), развёртываемости до эпоса. В мифеме в известном смысле утрачивается «вертикаль» мифа, она близка к точке. В эпосе же, разворачивающемся из мифа, от жанра к жанру всё большее значение приобретает «*логика горизонтали*» (отсюда сюжетный мотив дороги и т. д.) Современный эпос генетически связан с мифом через всеведущего автора-демиурга.

Древнейшие из известных памятников *литературы Шумера и Вавилонии* появляются в конце IV — начале III тысячелетия до н. э. К ним относятся как документы учёта, хозяйственные перечни, так и списки богов, записи гимнов, некоторые мифы, пословицы и поговорки. К концу

III тысячелетия до н. э. относится так называемый «Ниппурский канон» — мифы, молитвы, гимны, учебные и литературные тексты. Тогда возникают старовавилонский вариант эпоса о Гильгамеше, сказание о потопе, сказание об Этане (о полёте на орле). К концу II тысячелетия до н. э. относится основная литература на аккадском языке; канонические религиозные тексты: гимны, молитвы, заклинания, поэма о сотворении мира. В VIII в. до н. э. в Ассирии появляются библиотеки.

Самый известный памятник, относящийся к данной культуре, — *сказание о Гильгамеше*. Великий аккадский эпос датируется XXII–XVIII вв. до н. э. Ранний вариант дошёл лишь во фрагментах. Герой поэмы — царь Урука Гильгамеш (историческое лицо) — обладает необычной силой, но использует её для угнетения своего народа. Дружба с человеком по имени Энкиду облагораживает их обоих: они начинают совершать подвиги, чтобы уничтожить всё зло на земле. После смерти Энкиду безутешный Гильгамеш пытается постичь тайну бессмертия, но тщетно. Идея одного из древнейших произведений связывает воедино мечту о бессмертии и представление о трагичности жизни человека.

К памятникам литературы Древнего Египта периода Древнего царства (III тысячелетие до н. э.) относятся *«Книги пирамид»* — надписи в погребальных помещениях пирамид, адресованные покойному. В них выражается главная тема древнеегипетской литературы и искусства — культ мёртвых, борьба со временем, преодоление смерти и достижение вечной жизни. Традиция «Книг пирамид» была продолжена в *«Книгах саркофагов»* (Среднее царство, XVIII в. до н. э.) и в *«Книге мёртвых»* (Новое царство, XV в. до н. э.). В последней важное место отводилось оправдательным речам умершего перед судом загробного царства в составе 42 богов (по количеству грехов) во главе с богом Осирисом. В них прослеживается своего рода ключ к реконструкции идеалов и характеристике тезауруса древних египтян.

К аналогичным выводам подводит обширная *дидактическая литература*, где тот же материал выступает в виде

предписаний. Так, в «Поучении Птахотепа» жреца Исе-си (XXV в. до н. э.) появляется *впервые в мировой литературе слово «искусство»* («Искусство не знает предела. Разве может художник достигнуть вершин мастерства?»). В папирусе Нового царства (конец II тысячелетия до н. э.) содержится знаменитое «*Прославление писцов*», ставшее прообразом 30-й оды Горация и стихотворения А. Пушкина «Памятник». Влияние древнеегипетской литературы обнаруживается в текстах Библии, в диалогах Платона, в произведениях римского писателя Апулея и т. д.

В *древнеперсидской (иранской) литературе* выделяется ценнейший памятник — «*Авеста*» (IX–VI вв. до н. э.), связанный с проповедями пророка Заратуштры, основателя зороастризма — религии древних иранцев. К тому времени, когда данная религия была упразднена, текст «Авесты» состоял из 21 книги. В ней изложена религиозная концепция двоемирия, согласно которой силам Добра во главе с Ахурой Мазда противостоят силы Зла под предводительством Ангра Манью. Между ними ведётся непрерывная борьба с неопределённым исходом. Поэтому каждый последователь зороастризма давал клятву верности Ахура Мазде.

Первоначально текст «Авесты» ритмизован, но впоследствии её ритмическая структура утрачена. «Авеста» предвораляет учение гностиков, средневековой альбигойской ереси и др. Развитие концепции, впервые представленной в «Авесте», можно проследить в «готическом романе», «Мастере и Маргарите» М. Булгакова и в популярном сегодня жанре хоррора.

В богатейшей *литературе Древней Индии* особое место занимают Веды (веда — знание). После внезапной и загадочной гибели протоиндийской цивилизации Хараппы и Мохенджо-Даро на полуостров Индостан пришли индоевропейцы — арии (XII или XV в. до н. э.). Формирование и запись важнейшего памятника ариев занимали не менее тысячелетия (XII–II вв. до н. э.). Веды включают в себя два типа текстов. Первый тип — шрути («услышанное», что указывает на первоначальную устную форму бытования) рассматривался как священный. В него входят

четыре сборника (*самхиты*): Ригведа (веды гимнов), Самаведа (веда песнопений), Яджурведа (веда жертвенных изречений), Атхарваведа (веда заклинаний). Каждая из названных самхит играла определённую роль в ритуале жертвоприношения, в котором участвовали четыре жреца, представлявшие каждую из них.

Другой тип ведических текстов — *смрити* («запоминаемое») — не носил сакрального характера. К нему относятся *веданги* («части вед»), состоящие из *сутр* («сутра» — нить, краткое правило). *Сутра* — популярный афористический жанр древнеиндийской литературы, где излагались вопросы ритуала и других областей знания (фонетики, грамматики и т. д.).

Вершиной древнеиндийской литературы предстают две эпические поэмы «*Махабхарата*» (X–IV вв. до н. э.) и «*Рамаяна*» (II в. до н. э.) Первую из них можно перевести как «Великое сказание о потомках Бхараты». Эта огромная героическая поэма фольклорного происхождения состоит из 200 тыс. строк (в 8 раз больше «Илиады» и «Одиссеи» Гомера). В поэме развитой сюжет, в основе которого — противостояние пяти сыновей царя Панду (Пандавов) и их двоюродных братьев по отцу — ста сыновей царя Дхриташтры (Кауравов). Центральный эпизод эпоса — великая битва войск Пандавов и Кауравов на религиозном поле Курукшетра, длящаяся 18 дней. Один из Пандавов — воплощение Вишну, одного из трёх главных богов индийского пантеона (Брахма — творец мира, Вишну сохраняет вселенную, Шива её разрушает). Пандавы выигрывают битву и многие годы счастливо правят страной.

Авторство второго героического эпоса — «*Рамаяна*» — приписывается мифическому поэту Вальмики. Благодаря достаточно стройной композиции, детализированным описаниям (впервые встречаются развёрнутые описания времён года), единству настроения (горечь разлуки), разрушению традиционных формул повествования и т. д. чувствуется, что поэма создана одним автором. Так как Рама — одна из *аватар* (воплощений) бога Вишну, то «*Рамаяна*» почитается индийцами как полугероическое-полусвященное произведение.

Первым великим индийским писателем, о творчестве которого можно говорить как об авторском, был драматург и поэт *Калидаса* (IV в. н. э.). Всемирную известность приобрела его драма в семи действиях «Шакунтала, или Перстень-примета». В ней автор обращается к мифу, предшествующему событиям «Махабхараты». Тонкое описание любовного чувства, сочетание прозаического диалога и стихов, фееричность драмы делают её привлекательной для современного театра. Важно отметить, что только для древнеиндийской и древнерусской культур присуща *ведическая основа*.

В богатой литературе *Древнего Китая* особо выделяются «*Книга перемен*» («И Цзин», VIII–VI вв. до н. э.) и «*Книга песен*» («Ши Цзин», XII–VII вв. до н. э.). Первая из них значима для Китая не меньше, чем Библия для Запада. Легенда утверждает, что содержащиеся в книге гексаграммы (рисунки из шести черт, одни из которых непрерывны) были чудесным образом нанесены на панцирь огромной черепахи, всплывающей на поверхности моря. Выдающийся русский исследователь «*Книги перемен*» Ю. К. Шуцкий считал, что она постепенно превратилась из мантического (гадательного) в философский текст. Шестьдесят четыре гексаграммы «Книги перемен» призваны описать все без исключения ситуации, из которых складывается судьба человека и даётся возможность охарактеризовать тезаурус древних китайцев. Конфуций весьма высоко ценил «Книгу перемен». Древнейшая китайская поэзия XII–VII вв. до н. э. вошла в «*Книгу песен*», представляя различные песенные жанры (тотемные, похоронные песни, военные, лирические, песни-заклинания и т. д.). Очевидно, что в исполнении этих песен сохранялся синкретизм первобытного искусства.

Конфуцианский канон, или Тринадцатикнижие («Ши Сань цзин»), представляет собой свод сочинений из 13 книг, записанных несколькими поколениями учеников великого мыслителя древности Кун Фу-цзы (латинизир. Конфуций, 552–479 гг. до н. э.), а также отредактированной им книги «Записки о правилах благопристойности». Главное понятие учения Конфуция — *дао* (правильный

путь), следуя которому ученик приобретает «дэ» (добродетель).

Конфуцианскому канону противостоит литература *даосизма* — Даосский канон, специфику которого определила «Книга о Дао-пути и Дэ-благодой силе», приписываемая основателю учения Лао-цзы (VI–V вв. до н. э.). Полный свод даосских канонических текстов «Сокровища даосских писаний» («Дао цзан») складывался веками и впервые опубликован в 1019 г., объёмом в 4565 томов. В противовес вниманию Конфуция к правильности поступков сторонники даосизма развивают *концепцию недеяния*, слияния с природой, в которой нет апологии пассивности лени: «Дао ничего не делает, но нет ничего несделанного».

Литературы древних цивилизаций оказали значительное влияние на последующее развитие мировой культуры.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите памятники литературы древнейших цивилизаций.
2. Какой жанр устного народного творчества является определяющим в древнейших цивилизациях?
3. Что такое миф и мифология?
4. Что представляет собой конфуцианский и даосский канон в китайской литературе и культуре?

ГЛАВА 3

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Термин «античная литература» (от *лат. antiquus* — «древний») имеет условный характер и применим только к культурам Древней Греции и Древнего Рима (X в. до н. э. по V в. до н. э.), что обусловлено особенностями их социально-исторического и духовного развития. Исключительность значения античной культуры, оказавшей мощное, подчас основополагающее влияние на формирование искусств и наук народов Европы — колыбель европейской цивилизации — и остального мира, неоднократно отмечалась во все последующие века. Многие из созданного древними эллинами и римлянами органично вошло в национальные культуры; они заложили основы многих точных, естественных, гуманитарных и социальных наук: физики и математики, анатомии и астрономии, философии и филологии, педагогики и эстетики, истории и красноречия, государственного законодательства и права. Причины и закономерности необычайно высокого уровня развития античной культуры связаны с особенностями античной (в первую очередь — древнегреческой) полисной системы, социально-экономической и общественно-политической эволюции, своеобразием мировоззрения и религиозной системы, с идеями демократии, агона, пайдейи, политеизма и т. д.

Древнегреческая цивилизация, существенно повлиявшая на более позднюю римскую культуру, возникла на ступени первобытно-общинного развития, на базе постепенного распада полисной системы. Появление древнегреческих племенных объединений и формирование из них народностей относится ко II тысячелетию до н. э., ко времени расцвета *крито-микенской культуры*. В ту эпоху в Греции

сложились основы самобытной, сложной и богатой *мифологии*, ставшей «почвой» и «арсеналом» античного искусства. Как и у других народов языческой эпохи, в Греции, в течение длительного периода (до появления письменности) бытовали различные формы *фольклора*, связанные с трудовыми процессами и магически-мимическими действиями, обусловленными мифологическими представлениями об окружающем мире.

Рождение древнегреческой (шире — античной) литературы относится в *архаическому периоду* (X–VIII вв. до н. э.) и географически связано с малоазийским побережьем Средиземноморья и прилегающими к нему островами Ионического архипелага. В жизни греческого народа и его культуры в этот период происходит новый *качественный перелом*, вызванный ростом производительных сил, распадом родовых связей, изменениями самой структуры рабовладения и заметным повышением *индивидуального самосознания* свободных граждан. Данное обстоятельство, соединенное с особенностями мифологии (антропоморфизм богов, цикличность и т. п.) — источника всех жанров античного искусства, объясняет специфику и характерное своеобразие греческой литературы, обнаружившей тенденцию к стихийному реализму (*античный реализм*), энциклопедизму охвата жизненных явлений и возвышенному гуманизму. В значительно большей степени, чем какая-либо другая из древних литератур, греческая литература приближается к созданию *идеала человеческой личности*.

Из огромного количества созданных в Древней Греции и Риме литературных произведений до нас дошла лишь незначительная часть. С момента возникновения письменности (VIII в. до н. э.) древние греки пользовались *папирусом*, который в условиях европейского климата быстро изнашивался и разрушался; периодическому обновлению и переписыванию подвергались только наиболее значительные и ценные (с точки зрения запросов данного времени) тексты, а остальные постепенно забывались и утрачивались, или сохранялись в виде отдельных отрывков и цитат. Со II в. до н. э. с папирусом начинает конкурировать новый

писчий материал — *пергамент*, изготавливаемый из кож животных, весьма прочный и дорогой. На пергаментных свитках фиксировались лишь особо прославленные произведения. В эпоху крушения античного общества, в период распространения на территориях бывших античных государств *христианства* и *ислама*, преследовавших наследие язычества, все виды памятников античной материальной и духовной культуры сознательно уничтожались. Пробуждение пристального интереса к античности, собирание и изучение её уцелевших памятников началось в Европе лишь в эпоху Возрождения, а подлинно научное освоение античного наследия — с конца XVIII столетия. Творческое воздействие античной литературы на формирование и развитие литературы народов Европы практически никогда не прекращалось, продолжается и сейчас.

Современной наукой выделяются *четыре периода* истории древнегреческой литературы. *Архаический* (X–VI вв. до н. э.) *период* характеризуется медленным разложением патриархально-родового строя и переходом к рабовладельческому государству. Эпоха богата сохранившейся мифологией, прославленными поэмами Гомера «Илиада» и «Одиссея», дидактическим эпосом Гесиода, появлением лирических поэтов VII–VI вв. до н. э.

Классический (или аттический) *период* охватывает V–IV вв. до н. э., когда греческие полисы-государства, и в первую очередь Афины, переживают пышный расцвет, а затем — кризис, теряют независимость, оказавшись под властью Македонии. Время взлёта во всех художественных сферах: греческий театр, драматургия Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана; историческая проза Геродота, Фукидида, Ксенофонта; ораторское искусство Лисия, Демосфена, философия Платона, Аристотеля.

Эллинистический (с конца IV в. до н. э. до середины II в. до н. э.) привлекает внимание александрийской поэзией и новоаттической комедией Менандра.

Римский (с 146 г. до н. э. по V в. н. э.), когда Греция становится провинцией Римской империи. Главные литературные события: греческий роман, творчество Плутарха и Лукиана.

Существуют разные подходы к *периодизации римской литературы*. В основном выделяют четыре главных периода.

1. *Долитературный* (фольклорный) период охватывает эпоху становления Рима-государства примерно с середины VIII в. до н. э. до середины III в. до н. э.

2. *Литература эпохи республики*:

а) ранняя римская литература — с середины III в. до н. э. до середины II в. до н. э.;

б) литература периода гражданских войн и гибели республики — с середины II в. до н. э. до 40-х годов I в. до н. э.

3. *Литература эпохи становления империи и принцепата Августа* («золотой век», «век Августа» — от 40-х годов I в. до н. э. до 14 года н. э.).

4. *Литература эпохи империи*:

а) литература I — начала II в. («серебряный век»);

б) поздняя римская литература II–V вв.

Изучение античной литературы опирается на разнообразные источники: а) дошедшие до нас подлинные тексты и отрывки; б) цитаты, пересказы и извлечения в произведениях позднейших писателей и учёных разных народов; в) данные этнографии и археологии.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ И РИМСКАЯ МИФОЛОГИЯ

Животворящим источником античного искусства и литературы была *мифология*, необычайно богатая, красочная, образная и человечная. Мифы составляют ценнейшую часть литературного наследия ранних эпох древнегреческой цивилизации. Разные типы дорелигиозного и религиозного мышления сопровождаются несхожими между собой мифологическими системами. Миф — *первая форма рационального постижения мира*, его образно-символического воспроизведения и объяснений. Миф превращает хаос в космос, создаёт возможность постижения мира как некоего организованного целого, выражает его в простой и доступной схеме, которая могла претвориться в магическое действие как средство покорения непостижимого. Интерпретация универсума мифа *антропоморфна*: он наделяется теми качествами, которые окрашивают бытие индивида

в его взаимосвязи с другими людьми. Отсутствие субъект-объектной оппозиции, изначальная нерасколотость мира также специфичны для мифологии. Мифологические образы наделяются субстанциальностью, понимаются как реально существующие. Символическое воображение продуцирует образы, воспринимаемые как часть действительности. Боги древнегреческого и римского пантеона столь же реальны, как и олицетворяемые ими стихии.

По верованиям древних греков, во Вселенной некогда существовал изначальный бесформенный Хаос, из которого постепенно выделялось два божества: Эрос-любовь и Гея-Земля. Затем появились Тартар — вечная подземная тьма, Ночь и День, Небо, Горы и Море. От брака Геи и Урана (Неба) родилось старшее поколение богов, титанов и могучих сто-руких великанов гекатонхейров. Они сотворили Солнце, Луну, Зарю и Ветры. Могущественнейший из титанов Кронос (Время) отнял власть у своего отца Урана и породил в союзе с Геей младшее поколение богов. Вскоре власть над миром перешла к сыну Кроноса — Зевсу (римск. — Юпитер). С заоблачной вершины Олимпа (высочайшая гора на Балканском полуострове) Зевс — громовержец совместно с братьями и рождёнными от брака с Герой (римск. Юнона) — покровительницей семейного очага и всего живущего — божествами повелевает людьми и природой. Рядом с Зевсом на Олимпе восседают Артемида (римск. Диана) — богиня охоты, целомудрия и чистоты; Афина (римск. Минерва) — богиня мудрости и воинской доблести; Афродита (римск. Венера) — богиня любви и красоты; Арес (римск. Марс) — бог кровавых войн и насилия; Аполлон (римск. Феб) — бог света и разума, покровитель искусств, которыми он управляет с помощью девяти сестёр-Муз; Дионис (римск. Вакх) — бог плодородия, вина и веселья; Гефест (римск. Вулкан) — бог огня и кузнечного ремесла; Посейдон (римск. Нептун) — бог морей и океанов; Гермес (римск. Меркурий) — бог торговли; Аид (римск. Плутон) — бог подземного царства мёртвых. В союзах между собой и смертными женщинами боги-олимпийцы породили новых богов, полубогов и героев, сказания о которых составляет обширные циклы мифологии.

Наряду с мифами в Древней Греции существовали различные гимны, песни, заклинания, а во время праздников в честь богов плодородия устраивались массовые шествия и магически-мимические представления, из которых впоследствии возникли *античный театр и драматургия*.

КЛАССИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Величайшие памятники европейского эпического творчества — поэмы «Илиада» и «Одиссея». Они традиционно приписываются легендарному певцу-сказителю (аэду) *Гомеру*, который, по преданию, первым стал объединять короткие исторические и героические песни в обширные эпические поэмы. Слепому поэту Гомеру приписывалось также создание целого цикла гимнов и норм классического *гекзаметра*¹.

Отсутствие достоверных сведений о личности Гомера, времени и месте возникновения знаменитых поэм — основная причина возникновения так называемого *гомеровского вопроса*. Одни учёные отрицают индивидуальное авторство поэм, считая их результатом коллективного творчества народа; другие полагают, что «Илиаду» создал Гомер, а «Одиссею» — иной автор; третьи считают, что Гомер создал лишь небольшую поэму, в дальнейшем дополненную новыми эпизодами и т. п. Полная ясность в эти сложные вопросы вряд ли будет когда-либо внесена, но вполне очевидно, что «Илиада» и «Одиссея» — результат творческой обработки старинных народных преданий каким-то одним гениальным поэтом.

«Илиада» и «Одиссея» сюжетно связаны с чрезвычайно популярным в Древней Греции мифологическим циклом о Троянской войне, происходившей предположительно в XIII в. до н. э. Реальной её причиной (войны материковых и островных древнегреческих племён с небольшим

¹ Гекзаметр (от *греч.* hexametros — шестимерник) — метрический стих из шести строк дактиля, имеет цезуру (паузу), разделяющую стих на два полустишия: первое с нисходящим, второе с восходящим ритмом. Гекзаметр применялся во многих жанрах античной поэзии.

государством Троей (Илионом), расположенном на берегу нынешнего Дарданелльского пролива), несомненно, было экономическое и политическое соперничество. Но действительные причины и события Троянской войны были героизированы или подвергались мифологизации.

Художественное и историческое значение гомеровских поэм невозможно переоценить. Обе они имели исключительно важное значение для судеб всех европейских литератур и всегда оставались непревзойденными образцами эпического творчества. Гомеровские поэмы прославляют красоту, смысл и ценность человеческой жизни, они подлинно народны не только потому, что их «знал наизусть каждый эллин» (В. Г. Белинский), но прежде всего потому, что они раскрывают социокультурную действительность и героизм прошлого с точки зрения народа. В поэмах Гомера дана обширная галерея мужских и женских образов, обладающих (несмотря на присущую им статичность) высокой художественностью. Созданные в духе стихийного реализма, «девственной наивности» (В. Г. Белинский), поэмы вместе с тем ещё лишены психологизма. Гомеровское искусство захватывает своей благородной простотой и величием, широтой и многообразием воплощения жизни. Ещё в античные времена поэмы Гомера считались классическими образцами художественного совершенства, их изучали в школе, в них находили целый мир животворных идей, необходимых для формирования нравственного облика молодого поколения. Обладающие огромной познавательной ценностью поэмы Гомера и сегодня сохраняют значение недостижимого образца.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИРИКА РАННЕГО ПЕРИОДА

К концу VII в. до н. э. в Древней Греции завершился процесс разложения родового строя и возникали *полисы* (города-государства). Вместо прочных небольших племенных объединений, связанных кровно-родственными отношениями, появляются большие племенные союзы, социально-экономической основой которых становится труд свободных земледельцев.

Данный социокультурный переворот существенным образом изменил направление идеологии и культуры Древней Греции, обусловил замену цельного мифологического мировоззрения коллектива индивидуальным нравственно-философским восприятием жизни, открыл *возможности для рождения лирики*.

Лирическая поэзия в Древней Греции явилась средством художественного самовыражения развивающейся личности, вышедшей из эпоса и навсегда сохранившей живую связь с фольклором. В буквальном смысле «*лирическими*» в Древней Греции называли такие стихотворные произведения, которые исполнялись под аккомпанемент струнного музыкального инструмента — *лиры*. Такие произведения делились на *декламационные* (речитативные) и *мелические* (песенные).

Декламационная лирика. К декламационной лирике относятся *элегии* и *ямбы*. Для элегии характерен особый размер — элегическое двустиишие — соединение гекзаметра и пентаметра. Элегии той поры — поэтические раздумья на общественные и личные темы — отмечались эмоциональностью и тенденцией к субъективности, но не имели (характерных для этого жанра позже) грусти и печали.

Возникновение ямба связано с культом богини Диметры. В одном из гомеровских гимнов рассказывается о том, как Ямба, служанка элевсинского царя, рассмешила скорбящую Деметру, у которой Аид похитил дочь Персефону, задорными и непристойными шутками, положив тем самым начало этому лирическому жанру. Примечательно, что элегии и ямбы сразу были превращены в средство острой политической борьбы демократии с родовой аристократией.

Одним из первым поэтов-элегиков был *Тиртей*. Сохранилась легенда, будто Спарта в трудный момент войны с Мессиной отправила в Афины послов с просьбой о помощи. Каково было изумления спартанцев, когда к ним явился хромоногий, некрасивый внешне учитель Тиртей. Но своими вдохновенными воинственными элегиями возбудил доблесть спартанцев, — и спартанцы победили. Лирика Тиртея — подлинный катехизис полисного

патриотизма, она пронизана идеей любви к родине, готовности самопожертвования во славу Отчизны.

Другим крупным представителем ранней древнегреческой лирики был *Солон* — выдающийся афинский государственный деятель и политический реформатор. Солон прославлял жизнь свободного грека с её повседневными трудами и радостями, стремился укрепить молодое афинское государство, не допустить превращения свободных мелких собственников в рабов. Свои важнейшие политические реформы Солон излагал в звучных стихах, чтобы сделать новые законы достоянием всего народа.

Крупнейшим мастером ямбической поэзии был *Архилох*. Сын аристократа и рабыни, наёмный солдат, он вёл полную превратностей жизнь, воспевал воинские доблести и мужество, чувственные радости жизни, выступал с сатирическими ямбами против личных врагов.

Мелическая лирика. Центром мелической поэзии в Древней Греции являлся остров Лесбос, а её крупнейшими представителями — *Алкей*, *Сафо* и *Анакреонт*.

Поэт-аристократ *Алкей*, изгнанный победившим народом из Митилен, — мастер сложных ритмических форм, прославлял любовь и вино, критиковал непрочности современной общественной жизни.

Сафо (*Сафо*) — первая женщина-поэтесса античности, достоверных сведений о ней сохранилось мало. Родилась она во второй половине VII в. до н. э. в городке Эрес на Лесбосе, в знатной семье. Большую часть жизни провела в Митилене, откуда в 595 г. бежала на остров Сицилию (одновременно с изгнанием Алкея), где она организовала школу для молодых девушек-аристократок, которых обучала музыке, пению и поэзии. Вернулась на родину в 580 г., где и умерла в преклонном возрасте. Сафо обладала ярким и сильным поэтическим дарованием и ещё в древности прославилась как «Десятая муза». Любовная лирика, обрядовые и свадебные песни Сафо, близкие к фольклорным образцам, отличаются взволнованностью и искренностью, свежестью чувств и глубиной, гуманностью и благожелательностью.

Анакреонт (ок. 540–487 гг. до н. э.) — уроженец малоазийского города Теоса, классический певец любви,

застольных пиров и дружеских бесед за чашей вина. В отличие от Сафо он рисует чувственную любовь в шутливых красках, не связывая её с глубокими душевными переживаниями. В европейской литературе существовала целая школа «*анакреонтической лирики*», прославляющей игривую и легкомысленную любовь, изящество и нежность, вино и женщин. В России дань анакреонтике отдали К. Н. Батюшков и молодой А. С. Пушкин.

Хоровая лирика. Древнегреческая хоровая лирика уходила корнями в почву родового строя и всегда сохраняла живые связи с мифологией, особенно с культом бога Диониса. Характерным признаком хоровой лирики было слияние в ней поэтического слова с музыкой и ритмическими телодвижениями, а также неперенное присутствие дидактического элемента. Наиболее распространёнными жанрами хоровой поэзии были: *дифирамб*, *эпиникия* и *энкомия*, а самыми значительными представителями — Пиндар, Вакхимед, Арион, Ивик.

Выдающийся поэт *Пиндар* (518 — ок. 442 гг. до н. э.) получил широкую известность в древности. Он славил гармонически развитую личность, «прекрасного и мудрого человека», искренне полагая, что подобная личность может быть воспитана лишь в аристократическом обществе. Стихотворения Пиндара отличались торжественным возвышенным строем, изобиловали смелыми метафорами и сравнениями. Поэтический термин — «пиндаризировать» всегда означал стремление поэтов прославить своего героя в наиболее торжественной форме. В Европе Пиндару активно подражали в эпоху Возрождения и классицизма, а в России в его духе писали Державин и Ломоносов.

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Особого расцвета и значения в классический период достигли театр и драматургия. Объясняется сей факт самой природой театра и особенностями форм общественной жизни древних греков. Театр в Греции был подлинной школой воспитания человека и гражданина, нравственного формирования личности. Он пользовался исключительной

любовью масс, ставил и решал важнейшие актуальные проблемы (в частности, взаимоотношения личности и рода, индивида и государства, человека и природы и т. д.).

Происхождение древнегреческого театра преемственно связано с культовыми действиями, особенно дифирамбами в честь бога Диониса (умирающего и воскресающего, покровителя растительного мира, виноделия и вина). Специфика культовых праздников в честь Диониса определила и происхождение названий жанров античного театра — *трагедии* и *комедии* (в букв. переводе терминов «песнь козлов» и «песнь праздной толпы»).

Древнегреческие театры («театрон» — места для зрителей) строились под открытым небом, с учётом рельефа местности, но, тем не менее, обладали совершенной *акустикой*. Они имели подковообразную или овальную форму и отличались огромными размерами (театр в Мегалополисе, например, вмещал до 44 тыс. зрителей). Театральные представления давались на Великих Дионисиях в течение нескольких дней, когда каждый драматург ставил тетралогия, состоящую из *трагической трилогии* и так называемой *сатировской драмы*.

Характерной особенностью греческого театра классической эпохи были неременное присутствие хора, состоящего в трагедии сначала из 12, затем из 15 человек. *Хор* («идеализированный зритель») выражал отношение народа к изображаемым событиям. До Эсхила на сцене действовали хор, его предводитель — *корифей* и один актёр, впервые введенный *Феспидом* и исполняющий несколько ролей. Эсхил ввел второго, а Софокл — третьего актёра.

ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

Трагедия классической эпохи почти всегда заимствовала *сюжеты из мифологии*, что отнюдь не мешало её актуальности и тесным связям с насущными проблемами современности. Оставаясь «арсеналом и почвой» трагедии, мифология подвергалась в ней специальной обработке, перенесению центра тяжести с сюжета мифа на *его интерпретацию* в зависимости от запросов реальной действительности.

К особенностям *эстетики* античной трагедии следует также отнести хронологически последовательное отношение к мифу и его критику. Из особенностей её *поэтики* необходимо назвать: минимум актёров, хор, корифей, вестников, внешнюю структуру (пролог, парод, эписодий, стасимы, эксод).

Творческое наследие Эсхила, Софокла и Еврипида. Они считаются величайшими поэтами-драматургами человечества, чьи трагедии ставятся на мировой сцене и сегодня.

«Отец трагедии» *Эсхил* (525–456 гг. до н. э.) создал более 90 произведений, но время сохранило только семь. Другие его пьесы известны в незначительных отрывках или только по названиям. Мировоззрение Эсхила обусловлено сложной эпохой греко-персидских войн, героическим напряжением творческих сил народа в борьбе за свободу и создание демократического афинского государства. Эсхил верил в божественную мудрость и высшую справедливость богов, твердо держался религиозно-мифологических устоев традиционной полисной морали, с недоверием относился к политическим и философским новшествам. Его идеалом оставалась демократическая рабовладельческая республика.

В своих трагедиях Эсхил ставил и решал коренные проблемы эпохи: судьбы рода в обстановке крушения родового строя; развитие исторических форм семьи и брака; исторические судьбы государства и человечества. Исходя из идеи полной зависимости человека от воли богов, Эсхил вместе с тем умел наполнить конфликты своих трагедий конкретно-историческим жизненным содержанием. Сам Эсхил скромно утверждал, что его произведения — «крохи от пиршества Гомера», но на самом деле он совершил важный шаг в художественном развитии человечества — создал жанр монументальной всемирно-исторической трагедии, в которой важность проблематики и высота идейного содержания сочетаются с торжественной величавостью формы. Из сохранившихся трагедий Эсхила наибольший интерес представляют «Персы», «Прометей прикованный» и трилогия «Орестея». Его творчество подготовило почву для появления классической трагедии будущего и оказало мощное воздействие на европейскую драматургию, поэзию и прозу.

Софокл (496–406 гг. до н. э.), подобно Эсхилу, брал сюжеты своих трагедий из мифологии, но наделял древних героев качествами и чаяниями своих современников. Исходя из убеждённости в огромной воспитательной роли театра, желая преподать зрителям примеры истинного благородства и человечности, Софокл, по свидетельству Аристотеля, откровенно заявлял, что «сам он изображает людей, какими они должны быть». Поэтому он с потрясающим мастерством создал галерею живых характеров — идеальных, нормативных, художественно-совершенных, скульптурно-цельных и ясных. Воспевая величие, благородство и разум человека, веря в конечное торжество справедливости, Софокл всё же полагал, что возможности человека ограничены силой судьбы, которую никто не может предугадать и предотвратить, что жизнь и сама воля людей подчиняются воле богов, что «ничто не вершится без Зевса» («Аякс»). Воля богов проявляется в постоянной изменчивости человеческой жизни, в игре случайностей, то возносящих человека к вершинам благополучия и счастья, то бросающих его в бездны несчастий («Антигона»).

Софокл завершил начатую Эсхилом реформу классической греческой трагедии. Соблюдая традиционный приём разработки мифологического сюжета в связной трилогии, он сумел придать каждой части законченность и самостоятельность, значительно ослабил роль хора в трагедии, ввёл третьего актёра и добился заметной индивидуализированности характеров. Каждый его герой наделён противоречивыми чертами характера и сложными душевными переживаниями.

Аристотель обращал внимание на тонкое искусство композиции трагедий Софокла, отмечал исключительное мастерство драматурга в развитии действия, неуклонно идущего к логически оправданной развязке. Существенно и то, что Софокл ввёл *новый принцип* развития драмы, — явление перипетии — крутой поворот действия к противоположному: от радости к горю, от величия к падению и т. п. С этим связано частое применение контраста: противопоставление событий и характеров. Он охотно использует *приём трагической истории* для выяснений коренной

противоположности между замыслом и исполнением, желанным и сущим. Трагедии Софокла гармоничны и цельны, композиция строга и проста, все части в равновесии, над всем господствует чувство меры.

К числу наиболее знаменитых и совершенных творений Софокла принадлежат «Эдип-царь» и «Антигона», написанные на материале популярного *фиванского цикла* мифов. Творения его оказали значительное влияние на европейскую литературу нового времени, особенно заметное в XVIII — начале XIX вв. Гёте и Шиллер восхищались композицией трагедий Софокла. В. Г. Белинский считал их классическими, называл «Антигону» «благороднейшим созданием» и, трактуя теоретические проблемы драматической поэзии, постоянно опирался на анализ трагедий Софокла.

Еврипид (480–406 гг. до н. э.), завершивший развитие классической древнегреческой трагедии, творил в период кризиса и упадка афинской демократии. Родился на острове Саламине, получил отличное по тем временам образование в школах известных философов Анаксагора и Протагора. В отличие от Эсхила и Софокла, он — гуманист и демократ, игнорировал участие в общественной жизни, предпочитая уединение. Конец жизни он был вынужден провести в Македонии и умер там при дворе царя Архелая.

Еврипид написал свыше 90 трагедий, из которых сохранилось 17. При жизни он не пользовался столь значительным успехом (четыре победы на Великих Дионисиях), как Эсхил и Софокл, но в эпоху эллинизма считался образцовым драматургом.

Еврипид был смелым мыслителем, при этом мифы о богах для него — плод досужей фантазии («Геракл», «Ифигения в Авлиде»). Мифология сохраняет в трагедиях Еврипида чисто внешнее значение, и конфликты у него почти всегда определяются столкновением пагубных человеческих страстей. Недаром ещё древние называли его «*философом на сцене*» и «трагичнейшим из поэтов». Он изображал людей такими, «какие они есть», писал естественно и просто. Как художника Еврипида в первую очередь интересовал внутренний мир человека, его душевные пере-

живания, потому он — родоначальник психологического направления в европейской литературе.

В политическом отношении Еврипид был сторонником «умеренной республики», в которой не должно быть ни особенно богатых, ни слишком бедных, а подлинный фундамент общества — зажиточное свободное крестьянство. Особая его заслуга состоит в постановке и решении морально-этических проблем, он резко выступал против угнетённого положения женщин, ратовал за разностороннее развитие личности, за раскрепощение чувств, скованных традиционными правилами и законами.

Еврипид — реформатор классической древнегреческой трагедии и фактически заложил основы жанра европейской драмы. К числу наиболее прославленных его произведений относятся «Медea», «Ипполит», «Алкеста» и «Ифигения в Авлиде», традиционно основанные на мифологических преданиях. Пролагая пути к созданию *семейно-бытовой драмы*, он в то же время достигает высокого трагического пафоса чувств героев.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ И ТВОРЧЕСТВО АРИСТОФАНА

Древнегреческая комедия формировалась одновременно с трагедией, но достигла своего расцвета лишь к середине V в. до н. э. в творчестве «отца комедии» *Аристофана* (446–385 гг. до н. э.). Её появление связано с процессом слияния двух видов карнавальных магических действий, так называемых *мима* и *сатирических песнопений*. Именно это и определило основные особенности древней формы античной комедии, имевшей чисто карнавальный характер. *Древнеаттическая комедия* в предельно утрированном, гротескно-фантастическом виде рисовала невероятно смешные события, допускала всякого рода грубости и вольности, буффонаду и шутовство, но была вместе с тем чрезвычайно смелой и откровенной в постановке общественных и политических проблем. Крупнейшим мастером такой комедии и был Аристофан, зрелое творчество которого совпало по времени с Пелопонесской войной (431–404 гг. до н. э.), события которой отражены в серии его *антивоенных комедий*

(«Лисистрата», «Мир», «Ахарняне» и др.). Ревностный защитник интересов крестьянства и ремесленников, несущих основные тяготы войны, Аристофан неустанно и язвительно бичует правителей и политиков аристократической верхушки, ввергнувших греческие государства в изнурительную кровавую бойню ради личных интересов.

Все его комедии (из 44 написанных сохранилось 11) — прямые отклики на самые важные для народа злободневные вопросы современной общественной жизни. Идеал Аристофана — Афинская демократическая республика и в обстановке её необратимого кризиса он увлечённо стремится сохранить и упрочить её устои, утвердить религиозно-мифологическое мировоззрение и коллективную мораль полиса.

Творческий метод Аристофана определяется гневной социально-политической *сатирой*, полной гражданского мужества и страсти. В центре комедии спор (агон), раскрывающий идейный смысл. Он большой мастер карикатуры, гиперболы, смелых преувеличений, предельного заострения обобщённых характеров-типов и ситуаций. Он часто использует яркую фантастику и необузданный вымысел.

Разработанными Аристофаном сатирическими приёмами широко пользовались многие писатели Европы. Под его заметным влиянием написана комедия Расина «Сутяги», пьеса Л. Фейхтвангера «Крестьянин и полководец». Следы воздействия Аристофана можно обнаружить и в творчестве Филдинга, Гейне, Роллана, Гоголя. Белинский восхищался высотой нравственного чувства его комедий, а Добролюбов справедливо видел в лице Аристофана «защитника бедных».

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

РАННИЙ ПЕРИОД

Литература Древнего Рима возникла и достигла расцвета значительно *позже древнегреческой* и всегда испытывала её большое, плодотворное влияние. Однако это воздействие не следует чрезмерно преувеличивать. Римская литература имела своё неповторимое своеобразие

и обогатила мировую качественно новыми достижениями и художественными ценностями.

Литература Рима возникла на почве древнейшей устной народной поэзии, памятники которой до нас не дошли. Изначальные формы религиозных верований у римлян были примитивней и наивней древнегреческих. В отличие от греческой, ранняя римская религия была лишена *антропоморфизма* и потому не могла стать почвой искусства. Лишь позже, под влиянием этрусской и греческой религий, римляне «очеловечивают» своих богов, а затем усваивают древнегреческие религиозные представления, ограничиваясь переименованием эллинских богов.

Первый национальный римский поэт — *Аппий Клавдий* (конец IV — начало III в. до н. э.) предстал смелым политическим реформатором, придававшим литературе общественное значение. Свой взгляд выразил в сборнике «*Сентенции*» — кратких афористических высказываний на все случаи жизни (напр., «Всяк своего счастья кузнец» и др.).

Но на путь самостоятельного творческого развития римская литература становится только со времени Пунических войн (264–241 и 218–204 гг. до н. э.). Победа в этих войнах вызвала быстрый рост экономического могущества Рима, способствовала *формированию художественной литературы*, зачинателем которой стал *Ливий Андроник* — пленный грек, организовавший в Риме школу для знатной молодёжи. Он впервые в Европе осуществил литературный перевод — вольно пересказал латинским гекзаметром «Одиссею» Гомера и переделал несколько древнегреческих трагедий, приспособив их к вкусам римского зрителя. Его ученики и продолжатели — первые классики римской литературы Невий, Энний и Плавт.

ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНЕРИМСКОЙ КОМЕДИИ

Тит Макций Плавт (254–184 гг. до н. э.) — крупнейший древнеримский комедиограф — был профессиональным актёром. Опираясь на традиции греческой новоаттической комедии, он не был простым подражателем и придал римской комедии специфические национальные

качества, способствовал формированию особенностей самой театральной техники Рима.

Полностью до нас дошли 20 комедий Плавта («Амфи-трион», «Клад», «Вакхиды», «Хвастливый воин», «Псевдол», «Пленники», «Канат» и др.), все они принадлежат к жанру так называемой *паллиаты* (комедии плаща). Действие римской паллиаты переносилось в Грецию, характеры в ней столь же стабильны, как и типы новоаттической комедии (хвастливый воин, скупой сводник, гетера, услужливый раб, бессовестный и наглый паразит и т. п.), постоянно использовался приём *контаминации* (перенесение ситуаций из различных древнегреческих пьес в художественную ткань паллиаты).

Плавт обогатил (новоаттическую) комедию сочным и ярким комизмом, ввёл музыку, пение, танцы, лирические номера и буффонаду (грубые перебранки и потасовки). Он стремился укрепить добродетели республиканского Рима, язвительно бичуя наёмников, которые внезапно обогащаются во время грабительских войн. Плавт критикует невежество, суеверие, жадность («Хвастливый воин»).

Психологически глубже комедия «Клад», в которой вскрывается растлевающая сила золота: впервые в мировой литературе создан образ скряги, разрывающего ради золота и обогащения семейные и родственные связи, теряющего человеческий облик. Но по законам комедийного жанра, предполагающего победу добра, старик Эвклион возвращается к себе прежнему и отдаёт злополучный клад в приданое дочери.

Дошедшие до нас комедии Плавта можно разделить на три группы: комедии характеров, комедии из семейной жизни и комедии-фарсы, причём некоторые из них сам Плавт определял термином «трагикомедия». Политически умеренный, он никогда не поднимался до критики основ римского рабовладельческого строя, ограничиваясь нападка на ростовщичество, спекуляцию, сутяжничество. Оптимизм Плавта опирался на патриотический подъём и выражал дух предприимчивости, охвативший широкие слои римского общества в связи с победоносным завершением Пунических войн. Комедии Плавта оказали

заметное влияние на европейских драматургов — Шекспира, Мольера, А. Островского.

Публий Теренций Афр (185–159 гг. до н. э.) — классик ранней римской драматургии, родился в Карфагене и попал в Рим в качестве военнопленного. Теренцию принадлежит шесть драм: «Девушка с Андроса», «Самоистязатель», «Евнух», «Братья», «Свекровь». В сущности, он лишь искусно переделывал греческие комедии. Близкий к эллинофильской либеральной аристократической группировке Сципиона Младшего с её стремлениями к примирению общественных противоречий, Теренций разрабатывал преимущественно морально-этическую проблематику, утверждая высокие нравственные ценности — взаимное доверие и уважение, доброту и благожелательность, придерживаясь во всём «золотой середины». Гуманность и просветительская направленность творений Теренция объясняют особый интерес к нему со стороны Дидро и Лессинга, опиравшихся на авторитет Теренция для теоретических обоснований принципов так называемой *мещанской драмы*.

Особым успехом всегда пользовалась комедия «Братья», в которой противопоставляются две системы воспитания: староримский домострой и свободная эллинская. Автор, сторонник человечности, всё же смягчает противоречия, старается обходить все острые углы, что заметно ослабляет творческие возможности Теренция: его серьёзные, спокойные комедии не имели успеха в Риме (Юлий Цезарь ценил его изящный стиль, но называл язвительно «полуменандром», имея в виду отсутствие «силы»).

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА РЕСПУБЛИКИ

К началу II в. до н. э. социальные противоречия римского общества резко обостряются. Назревают длительные кровавые гражданские войны, завершившиеся падением республики и установлением в первой половине I в. до н. э. монархии.

Римская литература конца республики характеризуется большими художественными достижениями, появле-

нием новых жанров, отмечена деятельностью таких крупных классиков как Гай Луцилий, Цицерон, Юлий Цезарь, Лукреций и Катулл.

В середине I в. до н. э. *Тит Лукреций Кар* (93–55 гг. до н. э.) создал поэму «О природе вещей». Он — вдохновенный певец жизни, разума, материализма. В поэме увлечённо раскрывается сложный мир науки и страстно утверждается передовая воинствующая материалистическая философия античности — *эпикуреизм*.

В строгих и звучных гекзаметрах воплощаются просветительские идеи в художественной форме, наиболее понятной и доступной для современников. Лукреций не только великий мыслитель, но и поэт, «свежий, смелый, поэтический властитель мира» (К. Маркс).

В метафорических картинках поэт-мыслитель ясно и полно раскрывает своё мировоззрение — мысли о мире, жизни и человеке. Исходя из представлений о множественности миров, о вечности и бесконечности Вселенной, об атомистическом строении материи, Лукреций слагает гимн величию творческого разума человека. В то же время в поэме развёрнута уничтожающая критика религии. Он, сознательный пропагандист естественнонаучной атомистической теории, утверждал, что вся природа, всё неистощимое многообразие мира суть бесконечные комбинации мельчайших неделимых частиц-атомов. Лукреций приходил к пониманию идеи о сохранении материи, переходе её из одного состояния в другое, не оставляя места идее Бога, когда весь душевный мир личности формируется при помощи чувств, под воздействием всемогущей природы. Допуская существование богов в мировом пространстве, Лукреций с подлинно просветительским пафосом разбивал предрассудки и суеверия, в невежестве видел причины всех бедствий на земле. Главное для поэта — творческий разум, помогающий человеку понять тайны мира. Особенно плодотворна идея бесконечного прогресса человечества: пафос научного познания соединяется в поэме с вдохновенными картинами грядущего.

«О природе вещей» — один из немногих римских философских памятников поэзии, сохранивших силу своего эмоционального воздействия до нашего времени.

Крупнейшим лирическим поэтом конца I в. до н. э. был *Гай Валерий Катулл* (87–54 гг. до н. э.), выходец из состоятельной семьи. Жил в Риме, являвшемся в то время центром круга поэтов-неотериков, республиканец, типичнейший римлянин эпохи гражданских войн с разорванным кризисным самосознанием.

Его творческое наследие насчитывает 116 стихотворений на самые разные темы. В некоторых из них воздавалась хвала друзьям и их деяниям, другие посвящались жизненным впечатлениям и размышлениям самого автора, злободневным тревогам (язвительные ямбы, направленные против Цезаря и его сторонников). Особой известностью и популярностью пользовались любовные стихотворения Катулла, полные страсти и поэтической выразительности и представлявшие собой историю пережитой любви к Клодии, прекрасной, но легкомысленной женщине, воспетой под именем Лесбии. Стихотворения, повествующие о счастливых минутах, ревности, разрыве; примирении и окончательном разрыве («люблю и ненавижу»...), являются единственными в своём роде в римской литературе. Превосходно также латинское подражание Катулла Сафо. Естественность и свежесть языка, подлинное и страстное чувство, нежность и в то же время язвительность, острота и непримиримость полемического напора захватывают новизной. Творчество Катулла оказало значительное влияние на мировую поэзию.

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА СТАНОВЛЕНИЯ ИМПЕРИИ

Период становления империи (43–19 г. до н. э.) принято называть «*золотым веком*» римской литературы: то было время творчества крупнейших поэтов-классиков Вергилия, Горация и Овидия.

Гражданские войны завершились в 31 г. до н. э. победой приёмного сына Юлия Цезаря Октавиана. Дальновидный политик, он отверг титул императора, именовался «принцепсом» (первый среди равных в Сенате), сохраняя видимость республики. Опираясь на армию и зажиточное

крестьянство, широко поддерживая ремесло и торговлю, Октавиан добился относительной стабилизации экономики и провёл ряд реформ, содействуя подъёму производительных сил и созданию благоприятных условий для развития искусств. При дворе Октавиана был создан кружок поэтов и художников, возглавляемый царедворцем Мecenатом. Ведущий поэт кружка — *Публий Вергилий Марон* (70—19 гг. до н. э.), оказавший огромное влияние на европейскую литературу. В истории многих национальных литератур встречаются художники слова, занимающие неоспоримо главенствующее место по масштабу таланта, мастерству и значению. Но главное ещё в том, что они — счастливые выразители духа своего народа, его ментальности, особенностей его художественной культуры. Для России это Пушкин, для Германии — Гёте, для Италии — Данте, для Англии — Шекспир, для Украины — Шевченко, для Польши — Мицевич, для Испании — Сервантес, для Франции — Вольтер. Подобный писательский ряд можно продолжать. А в Риме таким «поэтом номер один» был, безусловно, Вергилий. В сочинённой им самой краткой эпиграфии есть строка «Я пел пастбища, нивы и вождей». Так обозначены три его главных сочинения: это книга стихов «Буколики», земледельческая поэма «Георгики» и главное дело жизни — историко-мифологическая поэма «Энеида». И хотя поэт держался в стороне от политических бурь, они тем не менее по-своему отзывались в его творчестве.

Вергилий родился в Северной Италии, в небольшом селении Анды близ Мантуи, по одним сведениям, в семье ремесленника, по другим — в крестьянской семье. Так что только своим трудом, большим талантом и энергией смог добиться высокого положения в литературном мире и в общественном сознании. До конца жизни он оставался скромным и застенчивым человеком, склонным к неприхотливой и здоровой сельской жизни.

Вергилий — убеждённый певец Августа, в котором он видит спасителя родины и народа, сумевшего прекратить войну и восстановить справедливость. Особенно привлекает его крестьянская политика Августа и укрепление традиционно-патриархальных отношений в обществе

и семье. Литературное наследие Вергилия невелико и дошло до нас почти полностью.

«Энеида» создана в годы полной творческой зрелости и наивысшего художественного мастерства (24–19 гг. до н. э.) по прямому заданию Августа, в целях прославления его личности в веках и «исторического обоснования» притязаний на императорскую власть. В поэме — прямая нить от Олимпа до Августа: Октавиан Август — внучатый племянник и приёмный сын Юлия Цезаря, род Цезаря происходит от сына Энея Иула, Эней — сын богини Венеры. Хотя автор и не успел её завершить, «Энеида» является, несомненно, лучшим достоянием римской поэзии. Вместе с тем стремление Вергилия использовать старые художественные формы в новых исторических условиях приводит к неудаче создания в «Энеиде» образца национального римского эпоса, превосходящего гомеровскую «Илиаду».

«Энеида» — поэтическая история Древнего Рима в рамках единого сюжета — состоит из 12 песен: в первых 6 песнях, близких «Одиссее», сын троянского героя и богини Венеры, Эней — беглец, после гибели Трои спешит в Италию выполнить волю богов Олимпа — положить начало Риму, с седьмой по двенадцатую песни — героические битвы Энея в Италии тематически напоминают «Илиаду». Вергилий подхватывает ту нить сюжета, которая оборвалась у Гомера, ориентируется на стиль древнегреческого эпоса, но насыщает его иным идеологическим содержанием и переплетает миф с политической современностью. В сущности, «Энеида» — поэма Италии, далеко выходит за пределы полисной племенной ограниченности (в этом смысле она образец для национальных эпосов европейского и русского классицизма). «Энеида» пользовалась исключительным авторитетом в Европе; в Средневековье, в эпоху Возрождения и в XVII столетии она нередко ценилась выше гомеровских поэм.

Другим замечательным поэтом «золотого века» является *Квинт Гораций Флакк* (65–8 гг. до н. э.). В противоположность эпическому Вергилию он лирический поэт, автор небольших по объёму од, сатир и посланий. Сын вольноотпущенника, Гораций получил блестящее соображение сначала

в Риме, затем в Афинах. Принимал участие в сопротивлении цезаризму. После победы Октавиана Августа его имение было конфисковано и впоследствии возвращено. Ранние произведения Горация привлекли внимание Мecenата, который подарил ему виллу, после чего Гораций отказался от своих республиканских симпатий, держался в стороне от политической жизни и значительную часть времени проводил в сельском уединении, занимаясь творческим трудом.

Поэтическое наследие Горация делится обычно на четыре группы: *политические ямбы и оды*, в которых поэт пылко протестует против бессмысленных жестокостей гражданских войн и вместе с тем выражает преклонение перед Октавианом Августом; *сатиры*, или «*беседы*» — рассуждения на морально-философские темы; *послания* к друзьям, прославляющие дружбу, и *оды*, раскрывающие нравственные идеалы и стремления самого поэта.

Через всё творчество Горация проходит знаменитый идеал «золотой середины» и призыв к тихой, умеренной жизни, чуждой сильных страстей, на лоне природы. Он учит спокойно наслаждаться быстро текущими радостями жизни: «лови день», «мешай приятное с полезным», «медленно поспешай» — таковы правила эпикуреизма, истолкованные поэтом как простая погоня за счастьем. В своих сатирах он осуждает чрезмерную роскошь, суету жизни высших кругов римского общества. Гораций — поэт разума, мастер сильного, сжатого слова и четкого, конкретного образа, знающий общечеловеческое назначение искусства и высокую роль поэта. Характерна небольшая поэма «Послание к Писонам», получившая ещё в античности название «*Наука поэзии*», ставшая манифестом римского классицизма. Поэма, написанная в форме письма к друзьям, — первый в истории мировой литературы образец *нормативной поэтики*, т. е. свод основных правил литературного творчества.

В афористических стихах Гораций, исходя из своего художественного опыта, сформулировал некоторые основные законы поэзии, с помощью которых только и можно создать классическое произведение — простое, целостное и гармоничное: он требовал изучения жизни и её нравов, сочетания воспитательной и развлекательной задач

искусства, вдохновения и упорного труда, соответствия характеров сюжету, тщательности отделки каждого стиха («лет девять хранить без показу»), употребления различных стилей речи, упорной учёбы у греческих классиков («с греческими образцами не расставайтесь ни днём, ни ночью»). Широко известна *30-я ода Горация «Памятник»*, в которой он подводит итог своему творчеству, утверждая его значение и бессмертие. Тема этого стихотворения разрабатывалась многими поэтами мира, а в России к ней обращалось около 150 поэтов и переводчиков — Державин, Ломоносов, Пушкин, Тютчев, Маяковский и др.

Публий Овидий Назон (43 г. до н. э. — 17/18 г. н. э.) родился в городке Сульмоне в древней, но небогатой всаднической семье; получил хорошее образование в Риме, совершил путешествие в Грецию, Малую Азию и на остров Сицилию. Его поэтическое дарование проявилось очень рано, и ещё юношей Овидий стал одним из самых популярных поэтов. Современники высоко ценили недошедшую до нас трагедию «Медея» и поэмы о любви. Его стремительная и блестящая карьера была внезапно прервана ссылкой в 8 г. до н. э. на далекую окраину империи, в местечко Тома (нынешний город Констанца в Румынии), где поэт и умер.

Литературное наследие Овидия чрезвычайно богато и разнообразно в жанровом отношении, но дошло до нас не полностью. Его творческий путь делится на три периода: к первому относятся ранние произведения «Любовные элегии», «Искусство любви», «Лекарство от любви», «Косметические средства», «Героиды»; ко второму — поэмы учёно-мифического содержания «Метаморфозы» и «Фасты»; к третьему — созданные в ссылке «Скорбные элегии», «Письма с Понта», поэма «Ибис».

Любовно-эротические поэмы юного Овидия содержат не только шуточные наставления и советы в области «любовного искусства», но и дают яркое представление о нравах и быте верхушки римского общества, отличаются изумительной напевностью, изяществом языка и тонким юмором.

Следует отметить поэму «Героиды» — стихотворные послания мифологических героинь к отсутствующим возлюбленным (Пенелопы к Улиссу, Федры к Ипполиту,

Дидоны к Энею и др.). Овидий с большой психологической глубиной и смелостью обнажает душевный мир любящей женщины в неисчерпаемом богатстве его проявления и неповторимо-индивидуальном своеобразии. Эпистолярный жанр (письма) впервые был удачно применён как художественное средство самораскрытия образа. После Овидий создает свои прославленные поэмы, приближающиеся по жанру к эллинистической «учёной» поэзии. Так, в «Фастах» он вдохновенно говорит о мифологии, о происхождении праздников римского календаря, о знаменитых датах римской истории.

«Метаморфозы» («Превращения») — крупнейшее творение Овидия — сборник поэтических рассказов на мифологические сюжеты. Замысел поэта поистине грандиозен: создать поэтическую историю Вселенной — с момента превращения первозданного Хаоса в материальный мир до превращения Юлия Цезаря в новую звезду и обожествления Октавиана Августа. Однако попытка систематизировать колоссальный мифологический материал по хронологическому принципу не увенчалась успехом, и Овидий ограничился распределением его по циклам, или по признаку внешнего сходства сюжетов. Несмотря на незавершённость, «Метаморфозы» принадлежат к числу величайших литературных памятников античности, оказавших плодотворное воздействие на всю европейскую культуру. Рисуя поэтическую картину истории мира, Овидий мастерски использует гесиодову систему смены веков для противопоставления «идеальной» нравственной чистоты первобытного человечества современному одичанию нравов. Среди многочисленных поэтических рассказов Овидия — а их около 250 — особенно выделяются мифы о Фаэтоне, Дедале и Икаре, Пираме и Тисбе, Пигмалеоне, Филемоне и Бавкиде. Овидий зачастую даёт им своеобразное философское истолкование, подчёркивая смелые дерзания человека, пытающегося отстоять своё счастье в неравной борьбе с богами или даже уподобиться самим богам. Каждый миф у Овидия превращается в изящную поэтическую новеллу, полную глубокого смысла и неповторимых ярких характеров, вдохновлённых чувств и жизненного драматизма. Живое и остроумное

изложение самых невероятных превращений, тонкий психологический анализ действующих лиц, исключительная поэтичность языка обеспечили «Метаморфозам» Овидия значение первоклассного памятника мировой литературы.

В период южной ссылки А. Пушкин, ощущая сходство своей судьбы с судьбой великого римского изгнанника, часто обращался к нему в своих произведениях («Цыгане», «В стране, где Юлией венчанный», «К Овидию»).

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОЗДНЕЙ ИМПЕРИИ

За принципатом Октавиана Августа следовал период империи, когда утверждалась неограниченная власть императора и единоличное правление не прикрывалось внешними формами республики, будучи обеспеченным военной силой.

Из произведений этого периода особое значение имеют трагедии *Луция Аннея Сенеки* Младшего (4 г. до н. э. — 64 г. н. э.) «Медея», «Эдип», «Федра» и др., в которых реализовано новое понимание *катарсиса* (разделение страха и сострадания, закрепление источника этих чувств не за одним персонажем, а за злодеями и невинными жертвами); его же «Нравственные письма к Луцилию», где изложена программа стоического приятия жизни, актуальна и поныне; остроумные и злые «Эпиграммы» *Марка Валерия Марциала* (40–104) в 12 книгах; 16 сатир в гекзаметрах *Децима Юния Ювенала* (60–140), где отразилось критическое отношение к порокам знати, один из наиболее совершенных по форме образцов жанра; роман *Гая Петрония Арбитра* (ум. 66) «Сатирикон», дошедший в отрывках; «История» и «Анналы» *Корнелия Тацита* (55–120) — одного из величайших историков древности.

Луций Апулей (124–180) — один из крупнейших классиков поздней античной литературы, адвокат, философ школы Платона и софист из Мадавры (Африка). Человек большой эрудиции и выдающегося литературного таланта, он был разносторонним и плодовитым писателем. Из огромного литературного наследия Апулея до нас дошла лишь малая часть. Его произведения, написанные на греческом

языке, утрачены; сохранились частично латинские тексты — «О Платоне и его философии», «О вселенной», «Флориды», «В защиту самого себя по обвинению в магии» («Апология») и знаменитый роман «Золотой осёл, или Метаморфозы», которому Апулей обязан мировой известностью. Связанный с «эллинским возрождением», он заимствовал сюжет романа из старинной греческой повести. «Золотой осёл» принадлежит к тем классическим произведениям мировой литературы, которые на первый взгляд могут показаться чисто развлекательными, но на самом деле содержат в себе глубокие философские и морально-этические раздумья, сочетая занимательность и серьёзность. Повествуя о необыкновенных приключениях юноши — грека Люция, превращённого силой случая в осла, но сохранившего человеческий разум и сердце, Апулей подчиняет роман определённой философской задаче — проблеме судьбы и победе человека над низменными инстинктами. Исходя из своей религиозно-философской системы, он считал, что всякий человек — игрушка судьбы, обрушивающей на него всевозможные беды и страдания. Беды либо губят человека, либо помогают победить в себе всё низменное и порочное. Эту мысль Апулей иллюстрирует двумя частями своего романа. В первой — злоключения Люция — сатирически раскрывает бездну пороков всех слоёв тогдашнего общества, а во второй — герой приходит к спасению и достигает жизненных успехов. Авантюрный роман приобретает религиозно-морализирующий характер. «Золотой осёл» не затрагивал важнейших политических проблем современности, но в качестве философской притчи оказал заметное и плодотворное влияние на европейскую литературу.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какова роль древнегреческой мифологии в античной литературе и искусстве? Происхождение древнегреческой драмы.
2. Какова периодизация древнегреческой и римской литератур и специфика творчества их представителей?
3. Назовите имена древнегреческих и римских поэтов, определите специфику их творчества. Какая тема Горация развита Пушкиным?

ГЛАВА 4

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Литература Средневековья и Возрождения хронологически следует за античной литературой и занимает значительное место в общемировом событии, характерные для длительного периода её формирования, охватывающего более десяти столетий. Началом этого периода условно считается 476 г., когда под натиском варваров пала Западная Римская империя, а концом — первая треть XVII в. Современная точка зрения несколько иная: переход от Античности к Средневековью занял несколько веков, примерно с III до VI вв. В свете историко-теоретического подхода стало очевидно, что поздняя Античность должна рассматриваться как переходный период в развитии литературы.

Литература Средних веков (понятие «средние века» возникло у итальянских гуманистов XV в., осознавших прошлое как историю) делится на *два периода*: 1) литература раннего Средневековья (V–XI вв.), 2) литература расцвета Средневековья (XI–XV вв.). *В первый из этих периодов*, когда на территории Европы совершился переход от рабовладельческого строя (в пределах прежних античных государств) и общинно-родового (у «варварских» народов) к феодальному, литература слагалась из произведений устного народного творчества на языках местных народностей и произведений на латинском языке. *Во второй период*, когда феодальная формация в Европе становится господствующей, наряду с устным народным творчеством развивается творчество писателей на местных языках и на латинском, в котором проявляется богатство направлений, отражающих взгляды и интересы различных общественных слоёв в эпоху феодализма. В недрах феодализма

вызревала новая, прогрессивная для того времени капиталистическая формация и образовывались нации, в области культуры, и в том числе литературы, наблюдался большой подъём, который дал основание назвать этот этап в развитии европейской и мировой культуры эпохой Возрождения, или Ренессанса.

Литература Средневековья и Возрождения характеризуется определённым своеобразием, зависящим от тех факторов, которые формировали в то время литературное развитие. Этими факторами являлись, прежде всего, *традиции устного народного творчества*, имевшиеся у всех без исключения европейских народов, *культурное наследие античности, христианская культура, рыцарская (клерикальная) и городская культура*.

В эпоху Возрождения творцы новой, устремлённой своими светлыми идеалами в будущее культуры опирались в литературном творчестве *на всё лучшее*, созданное до них, в том числе античное наследие. С характерным для эпохи «жизнерадостным свободомыслием» закладывались основы литературы Нового времени.

ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (V–XI вв.)

Литература раннего Средневековья складывается *из двух групп памятников*, отличающихся друг от друга, прежде всего, по языку. К первой из них относятся памятники *на местных языках* тогдашних европейских народностей, ко второй — на латинском, на котором и после крушения Римской империи некоторое время продолжалась письменная традиция, так как собственная письменность у них ещё не была разработана.

Наиболее ценными и важными для последующего литературного развития оказались *памятники первой группы*, в частности, героический эпос, различные сказания и песни о героях, прославившихся подвигами в интересах своего рода, племени, народности. В ряде эпических памятников получила отражение своеобразная *мифология народов Европы*, их дохристианские языческие верования. В них

же отразилось и такое характерное для Европы первых веков н. э. явление — грандиозное передвижение народностей *с востока на запад*, известное под названием «великого переселения народов» (IV–VI вв.).

Важнейшими, имеющими наибольшую художественную ценность образцами героического эпоса являются *ирландские саги* (эпос кельтов), «Старшая Эдда» (эпос скандинавских народностей) с примыкающими к ней поэзией скальдов и исландскими сагами; англосаксонская «Поэма о Беовульфе», древнемецкая «Песнь о Хильдебранте».

Литература раннего средневековья на латинском языке делится на три группы памятников: церковно-религиозная письменность, так называемую «учёную поэзию» (и отчасти прозу) и своеобразную поэзию вагантов. Первая из этих групп, обширная по количеству произведений, сохраняет теперь лишь культурно-исторический интерес. Главными её жанрами, претендующими на художественность, были *жития святых* (биографии людей, прославившихся строгим соблюдением христианской морали), *видения* (изображение фантастических картин загробного мира, «привидившегося» тем или иным людям), религиозные гимны и т. д. Этот вид литературы позже стал распространяться и на живых народных языках.

Поэзия вагантов (от лат. — бродячие) — исключительно интересные явления литературы конца раннего Средневековья — начала её расцвета. Её создателями были сбежавшие из монастырей и покинувшие свои приходы монахи и представители низшего, близко стоявшего к народу «белого духовенства» (священники, не принявшие монашеский обет), позже — разочаровавшиеся в схоластической мудрости, преподававшейся в школах и университетах, школяры и студенты. Вольнодумная и озорная, эта поэзия была сатирически направлена против официальной церковности, в частности, против римского папы с его окружением (курией). В утверждающей своей части она прославляла радости жизни, выражая протест против церковного аскетизма. Произведения вагантов, преследуемых официальной церковью, дошла до нас в значительно меньшем количестве, чем их было создано, притом

в большинстве случаев анонимно или под псевдонимами (Примас Орлеанский, Архипинта и др.). Поэзия вагантов оказала влияние и на рыцарскую любовную лирику, и на вольнодумную поэзию Предвозрождения и Возрождения.

В период раннего Средневековья и за пределами Европы — в странах Востока — были созданы значительные памятники художественной культуры человечества. Среди них, прежде всего, *китайская поэзия* эпохи Танской династии (618–907 гг.), антология которой насчитывает 900 томов с 48 900 названиями произведений, написанных 2300 поэтами; из знаменитых — Ли Бо (701–762), Ду Фу (712–770), Бо Цзюй-и (772–846) и др. В Индии тогда же творит великий поэт и драматург Калидаса (V в.), создаётся народная книга «Панчатантра». У *арабских народов* выступают Джахиз (VIII–IX вв.), поэт-философ Маарри (X–XI вв.), Ибн-Хазм (XII в.). В это же время творят великие персидские (и таджикские) поэты Фирдоуси, Омар Хайям и многие другие в различных культурах Востока.

ЛИТЕРАТУРА РАСЦВЕТА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (XI–XV вв.)

Зарубежная литература расцвета Средневековья значительно богаче и многостороннее литературы ранней поры эпохи. В ней отразилась новая, более сложная картина жизни Западной Европы, в большинстве стран которой к XI веку утвердился *феодализм* и потом постепенно стали обостряться противоречия новой общественной формации. На протяжении XII–XV вв. феодальный мир потрясают городские и крестьянские *антифеодальные восстания* (Жаке́рия, Франция, 1358, и восстание Уота Тайлера, Англия, 1381). В специфических условиях Средневековья они нередко приобретают *характер религиозных движений* (богомильское движение X–XIV вв. в Болгарии и Сербии, альбигойское в XII–XIII вв. в южной Франции, гуситские войны XV в. в Чехии и т. д.). Эти существенные явления жизни находят отражение в основных литературных потоках — направлениях, характерных для рассматриваемой эпохи: в *героическом эпосе, рыцарской* (куртуазной)

и клерикальной литературе, литературе городов. Литературные потоки существовали не изолированно друг от друга, а в известном *взаимопроникновении*, что, безусловно, ещё более усложняло картину литературной жизни XII–XV вв. Наиболее ощутимо уже в начале расцвета Средневековья заявил о себе *героический эпос*.

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В отличие от раннесредневекового героического эпоса, где воспевался героизм людей, борющихся за интересы своего рода и племени, иногда против ущемления своей чести, в эпосе расцвета Средневековья воспет герой, сражающийся за целость и независимость своего государства. Его противники — как иноземные завоеватели, так и буйствующие феодалы, наносящие своим узким эгоизмом большой ущерб общегосударственному делу. В этом эпосе меньше фантастики, почти отсутствуют мифологические элементы, на место которых становятся элементы христианской религиозности. По форме он имеет *характер больших эпических поэм*, или циклов малых песен, объединенных личностью героя или важным историческим событием.

Главное в этом эпосе — его *народность*, которая не сразу осознается, так как в конкретной обстановке расцвета Средневековья герой эпического произведения выступает нередко в облике воина-рыцаря, охваченного религиозным энтузиазмом, или близкого родственника, или помощника короля, а не человека из народа. Изображая в качестве героев эпоса королей, их помощников, рыцарей, народ, по словам *Гегеля*, делал это «не из предпочтения знатных лиц, а из стремления дать изображение полной свободы в желаниях и действиях, которая оказывается реализованной в представлении о царственности». Также и религиозная восторженность, часто присущая герою, не противоречила его народности, поскольку и народ придавал в то время своей борьбе против феодалов характер религиозного движения. *Народность героев в эпосе* и расцвета Средневековья — в их самоотверженной борьбе за общенародное

дело, в их необычайном патриотическом воодушевлении при защите родины, с именем которой на устах они иногда погибали, борясь против иноземных поработителей и изменнических действий анархистствующих феодалов.

Лучшие памятники героического эпоса XII–XIV вв. — «Песнь о Роланде» — образец французского эпоса, «Песнь о моем Сиде» — испанского, «Песнь о Нибелунгах» — немецкого, циклы песен о Марко Кралевице и о Косовской битве — южнославянского.

«Песнь о Роланде», возникшая около 1100 г., во многом типична для всего эпоса расцвета Средневековья. Вместе с тем в ней отразились и особенности развития тогдашней Франции, где стремления буйствующих, эгоистичных феодалов помешать централизации страны были необычайно ощутимыми, вредными. В этих условиях и могло произойти, на первый взгляд, необычное явление: незаметное событие, легшее в основу «Песни», — неудачный поход в 778 г. Карла Великого за Пиренеи, было в результате переработки и переосмысления его народной фантазией превращено в нечто грандиозное — в столкновение двух начал — величайшего героизма, проявленного во славу «милрой Франции», с величайшим феодальным эгоизмом, приведшим к предательству по отношению к той же Франции. Центральным эпизодом «Песни» стала битва в Ронсевальском ущелье между аррьергардом Карлова войска и сарацинами (в действительности басками). Главный герой-патриот — командующий аррьергардом Роланд, пасынок крупного феодала Ганелона и племянник Карла Великого (истории, однако, не известен Карлов племянник с таким именем). Основной антипод Роланда — изменник-феодал Ганелон, чье предательство и привело к огромной катастрофе — гибели всего аррьергарда во главе с Роландом. Подстать Роланду и другие герои-патриоты: его друг Оливье, епископ Турпен, рядовые воины. Всем им противопоставлен предатель Ганелон — носитель феодального эгоизма, который из личной мести к Роланду губит вместе с ним ещё двадцать тысяч воинов-соотечественников. Жестокая казнь, постигшая Ганелона, воспринимается в песне как заслуженная им кара.

Помимо приёма противопоставления положительных и отрицательных героев автор прибегает к гиперболизации при изображении Карла (200-летний мудрый старец с развесающей седой бородой, обладатель необычной силы и т. д.). Поразительна художественная объективность при обрисовке Ганелона, которому не отказывается в благообразии внешнего облика, в личной храбрости. Вместе с тем выражено сожаление, что эти хорошие качества достались недостойному изменнику. Дается понять, что пороки Ганелона — не столько личная его особенность, сколько черты, присущие его сословию. Следует отметить из художественных особенностей песни её композиционную стройность и слаженность, наличие свойственных народной поэзии приёмов: гиперболизации, повторов, устойчивых эпитетов. Народность «Песни о Роланде», выражение в ней настроений прогрессивных кругов Франции XII в. сделали её популярной и в последующие века.

«*Песнь о моём Сиде*», отобразившая освободительную борьбу испанского народа против поработивших его в начале VIII в. арабских завоевателей (мавров), как и «*Песнь о Роланде*», проникнута большим патриотическим пафосом. И в то же время нельзя не заметить её своеобразия, отражение в ней демократического характера испанской Реконкисты (отвоевания страны от иноземных завоевателей), главной силой которой был народ, тогда как короли нередко выступали в низкой роли пособников мавров, гонителей тех, кто боролся за свободу. Отсюда ярко выраженная демократизация образа борца против мавров Сиды по сравнению с его историческим прототипом Родриго (Рой) Диасом де Биваром (1044–1099), знатным человеком по прозвищу Сид. Здесь же лежат и истоки конфликта героя с королём и высокой знатью в лице графа Гарсии и инфантов Карионских, с которыми у него не возникает дружбы, несмотря даже на то, что инфанты на какое-то время становятся его зятями. Сид выступает как типичный народный герой и возглавляет борьбу за свободу, обладает свойственными народу отвагой, гордостью, чувством собственного достоинства, находчивостью, юмором.

Демократизмом, присущим идейной направленности поэмы, в значительной степени объясняется и своеобразие её художественной манеры, для которой характерен не столько пафос и гиперболизация, сколько теплота при обрисовке героя (постоянный эпитет «мой» — «мой Сид»), стремление показать его с семейно-бытовой стороны, подчеркнуть его юмор, который ощущается в финале «Песни» — замечательного памятника испанского героического эпоса.

«*Песнь о Нибелунгах*» (XIII в.), созданная в юго-восточной Германии на основе устных сказаний об эпохе великого переселения народов, занимает особое место среди памятников героического эпоса расцвета Средневековья. Главное в «Песне» то, что в ней нарисована правдивая картина трагической и мрачной жизни феодального мира, кровавого мира феодалов с их бесконечными распрями, порожденными военным соперничеством, столкновениями на почве выполнения вассального долга, из-за материальных благ («сокровищ», «кладов») и т. д. Сказанное соответствовало реальной жизни XIII в. в Германии, где царили феодальная раздробленность и анархия. Хотя еще с 962 г. страна громко именовалась Священной Римской империей германской нации, императорская власть в ней была почти неощутимой. Данные исторические особенности развития Германии наложили свой отпечаток и на немецкий героический эпос: «Песне о Нибелунгах», в отличие от «Песни о Роланде», не свойственен патриотический пафос.

Всё же «Песнь о Нибелунгах», подобно другим памятникам героического эпоса расцвета Средневековья, народна. Её *народность* в том, что кровавые дела феодалов изображаются в ней с народных позиций, не в плане их одобрения и поэтизации, а в плане безусловного их осуждения, поскольку они несли гибель большим массам невинных людей. Народен образ наиболее яркого положительного героя первой части — Зигфрида, наделённого чертами сказочного богатыря, отважного королевича с Нижнего Рейна, победителя дракона и двенадцати великанов, владельца клада Нибелунгов. Он дружит с бургундскими королями, которым помогает победить воинственных саксов, нежно любит их сестру — свою невесту, а потом жену — красавицу

Кримхильду. Автор противопоставляет Зигфрида корыстным коварным феодалам, таким, как вассал бургундского короля Гунтера Хаген, способный пойти на гнусное преступление — вероломное убийство Зигфрида.

Народность второй части «Песни о Нибелунгах» — в продолжающемся осуждении кровавой феодальной распри, которая составляет здесь единственный предмет изображения. Основной его носительницей становится очерстневшая, морально погубленная феодальным миром, превратившаяся в злобную фурию Кримхильда, совершающая, в конечном счёте, ради мести за отнятый у неё клад Нибелунгов страшные злодеяния, приведшие к гибели всех бургундов с их дружиной. И не случайно конец кровавым бесконечным делам Кримхильды кладёт старый богатырь Хильдебрант, который олицетворяет этим несокрушимость народа и его правды.

Рыцарская (куртуазная) литература XII–XIII веков также занимает видное место в литературном процессе своего времени. По идейной глубине она уступает героическому эпосу, так как выражает настроения и идеалы лишь правящего сословия феодального общества, а не общенародные, хотя в лучших её произведениях сословная ограниченность заметно преодолена. Возникновение рыцарской, или куртуазной литературы (от франц. слова «двор», имеется в виду двор короля или крупного феодала) было связано с двумя обстоятельствами. Во-первых, повысилась культура рыцарей, особенно благодаря их далёким, расширяющим кругозор восточным походам. Во-вторых, в условиях нарастающего сопротивления народа феодалам требовалось создание специфически феодальной, «подновлённой», светской, а не церковной идеологии, в чём немалую роль призвана была сыграть литература. Отсюда и создание идеала настоящего рыцаря, в который входят не только качества воина, но и достоинства эстетического характера: осведомлённость в искусствах, в том числе в поэзии, умение красиво ухаживать за женщиной из своей среды, что вылилось в своеобразный «культ дамы».

Основные жанры рыцарской литературы — *лирика и роман*. В развитии лирики большая роль принадлежала

поэтам — рыцарям Прованса — южной Франции, приобретшим общеевропейское признание. Именно провансальскими поэтами, получившими название *трубадуров*, разработаны малые жанровые формы рыцарской лирики: *сирвента* (стихотворение на общественно-политическую тему), *тенсона* (стихотворение-спор), *канцона* (или кансона) — любовная песня в честь дамы, разновидностями которой можно считать *альбу* (утренняя песня), *серенаду* (вечерняя песня), *пасторелу* (стихотворение о встрече рыцаря с пастушкой). Впоследствии этими жанровыми формами пользовались и поэты-рыцари северной Франции — *труверы*, Германии — *миннезингеры*. Наиболее прославленные из трубадуров — Бертран де Борн, Бернард де Вентадорн, Джауфре Рюдель; Рамбаут III, граф Оранский; Гираут де Борнейль, Маркабрюн; из труверов — Тибо, граф Шампанский; Конон де Бетюн, Мария Французская, Кретьен де Труа; из миннезингеров — Кюренбергер, Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах.

Тема лирических стихов поэтов — война, любовь и искусство. Рыцарская лирика сыграла весьма положительную роль в истории западноевропейской поэзии. *Рыцарский роман и рыцарская повесть*, как и лирика поэтов-рыцарей, широко разрабатывают темы воинских подвигов и любви. Характерная черта поэтики рыцарского романа — сочетание фантастического и реалистического элементов. Кроме того, фантастичность в нём осложняется авантюристостью — показом многочисленных приключений рыцарей. В зависимости от источника сюжетов рыцарские романы объединяются в циклы, главные из которых: *античный*, связанный с книжной традицией; *бретонский*, или *артуровский*, имеющий фольклорную основу в кельтских народных сказаниях, и более поздний *восточный*, или византийский, связанный с восточными походами рыцарей. Образцом романов античного цикла являются романы об Александре Македонском («Александрии»), где знаменитому античному полководцу приданы черты средневекового идеального рыцаря. Большое распространение получили романы бретонского, или артуровского, цикла, второе название которого — артуровский — происходит

от имени полулегендарного короля бриттов Артура (V–VI вв.), успешно боровшегося с англосаксонскими завоевателями. В романах он тоже выступает в облике идеального рыцаря. Кроме короля Артура, видную роль в романах бретонского цикла играют рыцарь Ланселот, тайно влюблённый в Джиневру, жену Артура; фея Моргана, волшебник Мерлин и др. Рыцарям, находящимся при дворе Артура, свойственны изысканные куртуазные нравы и обычаи. Об этом дают живое представление произведения французского куртуазного эпика, создателя романов артуровского цикла *Кретьена де Труа* (вторая половина XII в.) «Ланселот, или Рыцарь Телеги», «Ивен, или Рыцарь Льва», «Персеваль, или Повесть о Граале». Ему принадлежал не дошедший до нас роман о Тристане. Однако под названием «*Роман о Тристане и Изольде*» он дошёл в других вариантах, стихотворных и прозаических, и является лучшим из рыцарских романов вообще. Выход за пределы узкосословной рыцарской идеологии, использование народного источника — кельтских сказаний, — определяли общечеловеческий характер его содержания. Стилизованный пересказ сюжета данного романа, сделанный на основании дошедших до нас его переработок, дан французским учёным Ж. Бедье (1864–1938). Главный герой романа, юноша, затем зрелый муж Тристан испытывает необычайную по силе страсти и постоянству любовь к ирландской королевне белокурой (или златокудрой) Изольде, при этом он, проявляя необычайную храбрость, совершает подвиги во имя блага людей (уничтожение им Морольда, взимавшего дань людьми). Любовь Тристана не проходит и тогда, когда Изольда становится женой короля Марка, его дяди и сюзерена, и когда сам Тристан в отчаянии женится на другой Изольде, белорукой, оставаясь, по существу, верным Изольде златокудрой. Заканчивающийся трагической смертью обоих любящих, роман, тем не менее, звучит как гимн искреннему, естественному, всепобеждающему чувству любви. В дальнейшем, с упадком самого рыцарства, рыцарский роман, лишённый питательной основы, становится всё более подражательным, эпигонским. На него пишутся *пародии*, самой яркой из которых является

роман гениального Сервантеса «Дон Кихот», представляющий собой в то же время замечательное реалистическое произведение эпохи Возрождения.

Клерикальная (церковно-религиозная) литература зрелого и позднего Средневековья развивалась в том же направлении, что и в предшествующий период. Новым в ней было появление *литургической драмы*, связанной с богослужением и построенной на библейском материале (*миракли, мистерии, моралите*). Однако постепенно эта драма лишается специфически клерикального характера — «обмирщается», сливаясь с образцами ранней драматургии городов. «Драма сошла с церковной паперти и пришла на городскую площадь» (А. С. Пушкин).

Литература городов как один из литературных потоков XII–XIV вв. выразительно противостоит рыцарской литературе. Её направленность явно антифеодалная, а положительный герой — простой человек, зато наделённый острым умом и находчивостью, хитростью, что даёт ему возможность выходить победителем из трудных положений. Главные жанры этой литературы: короткий сатирический рассказ (*французское фавлю, немецкий шванк, итальянская новелла*), аллегорический эпос о животных, различные драматургические жанры малых форм, из которых наибольшую популярность приобрели *фарсы* с их бытовым содержанием.

Наиболее типичным образцом фавлю считается широко распространённое во Франции XIII в. произведение неизвестного автора «*Крестьянин-лекарь*», послужившее впоследствии материалом для комедии Мольера «*Лекарь поневоле*». Сметливый крестьянин, которого заставляют лечить королевскую дочь, подавившуюся косточкой, проявил такую находчивость, что, не будучи лекарем, действительно избавляет девушку от недуга и прослышает искусным врачом. Пользовалось популярностью и фавлю Рютбефа (1230–1285) «*Завещание осла*», направленное против высшего духовенства. Жадный епископ, собиравшийся наказать подчинённого ему священника за то, что тот похоронил осла на христианском кладбище, отказывается от своего намерения, когда священник отдаёт

ему «завещанные» ослом 20 ливров. Подобный характер носят немецкие шванки, помещённые в книге городского поэта Штрикера (ум. в 1250 г.) *«Поп Амис»*. В ней выступает наделённый необычной смекалкой и находчивостью в столкновениях с князьями церкви рядовой священник Амис, вероятно, выходец из крестьян или горожан. Прибегнув к изобретательности и сметливости, он «выполняет» даже такую трудную, возложенную на него епископом обязанность, как обучение грамоте осла.

Лучший образец так называемого животного эпоса — возникший во Франции, но потом распространившийся по всей Европе *«Роман о Лисе»*. Это огромное произведение, состоящее из 26 эпизодов, в которых весь феодальный мир представлен в виде царства зверей. При этом умный, хитрый Лис (Ренар) служит олицетворением горожанина; грубый, тупой, злой обладатель физической силы волк (Изенгрин) — рыцаря среднего достатка; неповоротливый медведь (Брён) — крупного феодала; лев (Нобль) прямо выступает в качестве короля зверей; осёл (Бодуэн) — придворного проповедника; петух (Шантеклер) — главы придворной капеллы или барабанщика армии короля. Птицы, зайцы, улитки олицетворяют простой люд, которому постоянно приходится быть настороже, чтобы не оказаться добычей сильных мира сего.

Заслуживает внимания меняющееся отношение авторов «Романа о Лисе» к центральному образу самого Лиса. Симпатии авторов на его стороне, когда он борется против животных, занимающих видное положение в зверином мире. Подобно простым находчивым людям из фавлю и шванков, он в этих случаях ловко выходит сухим из воды, ставя в глупое положение других. Но когда Лис начинает обижать слабых — кур, цыплят, зайцев, котов — он лишается авторских симпатий и нередко сам попадает впро�ак, становясь олицетворением верхушечной части горожан, в будущем — хищной буржуазии.

Из драматических жанров городской литературы большой интерес представляют *фарсы*. В них обычно изображен бесчестный хитрец из верхушечных слоёв города, которого обычно обходит ещё более ловкий выходец из

совсем простого люда, как это показано в очень популярном во Франции XV в. фарсе «Адвокат Патлен». Победителем ловкого адвоката, надувшего богатого суконщика, оказывается здесь перехитривший этого пройдоху, «что обманул бы страшный суд», пастух Тибо.

Из произведений антифеодальной литературы, выходящей за рамки социально-бытовой сатиры, особенно выделяются относящиеся к XIII–XIV вв. немецко-австрийская поэма Вернера Садовника «Крестьянин Хельмбрехт» (1250), английская аллегорическая поэма Вильяма Ленгленда (1330–1400) «Видение о Петре Пахаре», английские народные баллады о Робин Гуде (XIV в.). Тесная связь городской литературы с реальной жизнью своего времени сыграла значительную роль в последующем развитии европейской культуры по пути реализма, подготовив переход к литературе Возрождения.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите составные слагаемые средневековой литературы и культуры.
2. Охарактеризуйте героические поэмы зрелого Средневековья на национальных языках. Что их сближает?
3. Какие качества городской литературы подготовили переход к литературе Возрождения?

ГЛАВА 5

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Литературой эпохи Возрождения (середина XV — начало XVII в., для Италии — с XIV в.) вписана одна из самых блестящих страниц в историю художественного и духовного развития человечества. Необычайные её успехи объясняются особенностями исторического периода XIV–XVII вв., когда в недрах старого феодального строя вызревал новый капиталистический уклад. Классическая характеристика Возрождения дана А. Энгельсом во введении в «Диалектику природы». «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учёности. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений».

Литературу эпохи Возрождения отличает новое, гуманистическое мировоззрение, главное в котором — выдвижение на первый план человека (*homo*) с его раскрепощённым, освобождённым от средневековых догм разумом и сферой чувств, признанной достойной самого пристального внимания. Борьба за то, чтобы человек стал человечнее, т. е. разумнее и добрее, стала основной темой в произведениях титанов литературы Возрождения. Большую помощь в этой благородной борьбе оказывало им *обращение к поэтическому творчеству своих народов*, где издавна вырабатывался идеал человека, и *к античной культуре* времени её расцвета, которая тоже давала образцы высокой человечности. Для неё характерен *реализм*,

преодолевающий средневековый аллегоризм, который не был полностью изжит в городской литературе. При этом ренессансному (возрожденческому) реализму присущи такие соответствующие эпохе черты, как *титанизм характеров героев, широта показа действительности с воспроизведением её противоречий, введение в показ действительности элементов фантастики и приключений*, имеющих фольклорную основу, оптимизм, порожденный верой в человека. Все названные черты *ренессансного реализма* с большой силой проявились в творчестве титанов художественной мысли Шекспира, Сервантеса, Рабле и других. Литература этой эпохи не была однородной. Если на раннем этапе Возрождения в той или иной литературе ясно ощущалось присущее гуманистам *«жизнерадостное свободомыслие»* (Ф. Энгельс), вера в торжество добрых начал, то в произведениях позднейшего времени заметно ощущение кризиса гуманистических взглядов, чувствуется ущербность, трагизм. Так как эпоха европейского Возрождения была временем формирования наций и национальных языков, то литература эпохи рассматривается в связи с историей страны, национальным характером народа и т. д.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Итальянская литература Возрождения (Ренессанса) — *наиболее ранняя* из всех европейских ренессансных литератур. Данный факт объясняется сравнительно ранним вступлением Италии на путь буржуазного развития. Уже к концу XIII в. в Италии заметно интенсивное развитие городов и торговли, впереди которых идут Флоренция, Болонья, Падуя, ставшие колыбелью новой, гуманистической итальянской культуры и литературы. Важную роль сыграло и то, что на территории Италии лучше, чем в других странах, *сохранилось античное культурное наследие*, ставшее одной из опор гуманистического мировоззрения.

В развитии итальянской литературы Возрождения различаются *четыре этапа*. Первый из них (конец XIII — начало XIV вв.) — *Предвозрождение (Проторенессанс)* — лишь

подготовка Возрождения. Второй (XIV в.) знаменует собой *раннее Возрождение* и характеризуется особенно бурным его развитием. На третьем (XV в.) — в *зрелом Возрождении* — уже ощущается начало кризиса гуманизма, определённая утрата литературой ее прежних характерных для XIV в. демократических тенденций, связанных с изменениями во внутривосточной жизни итальянских городов (замена свободных коммун синьориями, представляющими собой зародыш абсолютистского государства). Четвертый этап (конец XV—XVI в.), *позднее Возрождение*, характеризуется его постепенным закатом, оскудением его литературы, вызванным общим упадком Италии с усилением феодально-католической реакции и в связи с ухудшением её международного положения после открытия Америки и перемещения мировых торговых путей.

Наибольшие художественные ценности мирового значения созданы в итальянской литературе Предвозрождения, когда творил *Данте*, и в раннем Возрождении, ознаменованном деятельностью *Петрарки* и *Боккаччо*.

Данте Алигьери (1265–1321) — «колоссальная фигура», «последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени» (Ф. Энгельс). Не лишенный ещё ряда средневековых представлений, Данте одновременно нёс миру свежее гуманистическое видение окружающего, высказывая свои мысли со всей страстностью, присущей пролагателю новых путей, и в этом его величие.

Поразительны у Данте его политическая страстность, глубокое понимание им перспектив общественного развития. Именно данное понимание заставило его, выходя из старинного дворянского рода Флоренции, связать себя с городской флорентийской коммуной, стать членом одного из его цехов (аптекарей и врачей), а затем сделаться настолько видной политической фигурой, что в 1300 г. он был избран членом коллегии семи приоров, управляющих Флоренцией. Активная натура, он усиленно боролся против тех, кто угрожал свободе родного города (местные ростовщики и предатели, римский папа Бонифаций VIII). Изгнанный вскоре (в конце 1301 г.) из Флоренции в связи с победой там враждебной ему партии чёрных гвельфов,

сторонников папы, приговоренный в случае самовольного возвращения во Флоренцию к сожжению на костре, Данте и в этой трудной ситуации не сложил оружия, не был духовно сломлен. Наоборот, именно в годы изгнания он сформировался в *деятеля нового времени*, который стал говорить от имени не только тогдашней разьединённой Италии, но и от имени всего человечества, которое он хотел видеть живущим в таком обществе, где было бы покончено с несправедливостью, когда «одни правят, а другие страдают».

Новое в литературной деятельности Данте дало о себе знать в раннем произведении — «Новая жизнь» (1291), своеобразном соединении прозы со стихами, посвящёнными искренне любимой Беатриче. Книга направлена на защиту и прославление любви, которая в средневековой клерикальной литературе третировалась как греховное чувство, а в рыцарской лирике не всегда была искренней.

Немало *нового*, предвосхищающего мысли гуманистов последующего поколения, содержится в научных трактатах Данте, созданных уже в изгнании (1303–1312), не лишённые подчас серьёзных противоречий, эти трактаты в целом были прогрессивны для своего времени. Это относится и к «Пиру», написанному, вопреки традиции, не на латыни, а на народном языке, где автор приглашает простолюдинов вкушать от научных знаний (отсюда название «Пир»). Ещё более это касается трактата «О народном красноречии», где утверждается право народного итальянского языка стать вместо обветшалой латыни языком науки и литературы. Третий из названных трактатов — «О монархии», находившийся до 1896 г., в списке запрещённых Ватиканом книг, выражает протест против претензий римско-католической церкви на политическую власть и вместе с тем мечту о прекращении войн в едином всемирном государстве.

В изгнании Данте создаёт и венец своей поэзии — «*Божественную комедию*» (1313–1321), состоящую из трёх частей — «Ад», «Чистилище» и «Рай», названия которых соответствуют представлениям средневекового человека католической Западной Европы о загробном мире. Однако

фантастические картины загробного мира лишь отдалённо напоминают те, с которыми встречаются в средневековых «видениях». У Данте они превращены в средство отклика на сугубо земные дела с целью их критики и осуждения («Чистилище», «Ад») или возвеличивания («Рай»). Поэт нового времени чувствует в Данте при изображении двух противоположных полюсов загробного мира — ада и рая — в том, кого и за что он туда помещает. Видно, что принцип определения преступности для находящихся в аду у него гуманистический: строжайшего наказания, по мнению Данте, достоин лишь тот, кто причинил людям большое зло.

Страшная казнь — погружение живым в кровавый кипяток — придумана поэтом для тех, «кто жаждал золота и крови», ввергал народы в кровопролитные войны. Именно этой казни подвергнут находящийся в седьмом круге ада «бич земли» Аттила и другие завоеватели чужих территорий. Не догмами католицизма, а соображениями гуманизма руководствовался Данте, помещая в ад римского папу Николая III и намечая поместить рядом с ним его преемника Бонифация VIII. Требовался колоссальный разрыв с католическим средневековым представлением о святости пап, чтобы двух из них поместить в один из самых страшных (восьмой) кругов ада. К тем же, кого Данте как «последний поэт Средневековья» в силу до конца не преодоленных им отдельных средневековых представлений решает поместить в не столь мучительные круги ада, поэт относится скорее с сочувствием, чем с осуждением. Это подтверждается отношением Данте к своим собратьям по таланту — античным поэтам, которые хотя и не попадают в рай (поскольку — язычники), но и не мучаются, находясь в Лимбе (первом немучительном круге ада), и встречей с которыми он, избравший себе в проводники по аду Вергилия, гордится. Не следованием церковным и феодальным догмам во взгляде на земную любовь, а глубоким сомнением в их правильности продиктовано поэту глубокое сострадание к Франческе да Римини и Паоло — жертвам любовной страсти. Когда находящийся в аду Одиссей (Улисс) говорит о высоком назначении человека:

«Вы созданы не для животной доли / Но к доблести и к знанию рождены» («Ад», XXVI, 119–120), слышится голос не только самого Данте, но и позднейших гуманистов.

В «Чистилище» и «Рае» также немало доказательств гуманизма поэта, можно заметить вполне земное намерение его выразить мечту о таком миропорядке, который во всём противостоял бы миру алчности и насилия, царившему в жизни Италии. В облике одного из обитателей «Рая», «старца в ризе белоснежной», видится гуманистический идеал человеческой доброты. Поэт нового времени даёт о себе знать в Данте при изображении «Рая» и тогда, когда ещё в большей мере преодолевая средневековые догмы, помещает там двух добродетельных язычников (Траяна и Рифея) и намекает на пересмотр участи некоторых находящихся в аду, в нарушение рокового «Оставь надежду...», полностью устами апостола Петра осуждает папство.

Глубоко прогрессивные для своего времени мысли облечены Данте в «Божественной комедии» в высокохудожественную форму. Поэт проявил себя большим мастером стройной композиции, обрисовки пейзажа, мудрой краткости речи. Бессмертная поэма.

Франческо Петрарка (1304–1374), младший современник Данте, яркий представитель итальянской литературы раннего Возрождения. Вместе с тем и он подчас не чужд противоречий, порождённых воздействием Средневековья, что заметно в его трактатах. По-ренессансному многосторонняя и активная натура, большой знаток античности, основатель классической филологии, мыслитель, политик, распространитель идей гуманизма далеко за пределы Италии — вплоть до далёкой Чехии, где он побывал в 1356 г., Петрарка вошёл в историю мировой литературы прежде всего как великий поэт.

Хотя при жизни ему наибольшую славу доставила латинская поэма «Африка», за которую он в 1341 г. был увенчан лаврами, последующие поколения справедливо оценили его как автора сборника стихов на итальянском языке «*Канцоньере*» («Книга песен»). Главное место в них принадлежит стихам о любви к Лауре. Непроходящая ценность этих стихов — в пристальном, гуманистическом

внимании поэта к внутреннему миру человека, в прославлении в отточенной форме сонета чувства любви, полного красоты, драматизма, облагораживающей силы.

Замечательны помещённые в этом сборнике канцоны, посвящённые судьбе Италии: «Италия моя...», «Высокий дух...» и др. Они пронизаны глубоким патриотическим чувством, жадой мира. Чувство негодования характерно для стихов Петрарки, как и для его публицистического труда «Письма без адреса», обличающих папскую курию за царящие в ней пороки. Патриотическая и гневная лирика Петрарки сыграла значительную роль в освободительном движении в Италии XIX в. Бессмертна и его любовная лирика, породившая множество подражаний и сохраняющая сама по себе немеркнущую свежесть и славу.

Джованни Боккаччо (1313–1375), в отличие от своих предшественников и учителей Данте и Петрарки, по преимуществу поэтов, проявил себя более всего в художественной прозе. Он стал, по существу, её родоначальником в Италии и одним из её зачинателей в Европе. Будучи личностью активной и всесторонней, он много сделал и в других областях общественной и научной деятельности. Он был знатоком не только римской, но и греческой античной культуры, выполнял дипломатические поручения Флорентийской республики, являлся сторонником республиканского образа правления и ненавидел тиранов: «Нет жертвы, более угодной Богу, чем кровь тирана». Он стал первым биографом Данте и комментатором его «Комедии» (определив её «божественной» за художественные достоинства), читал лекции о ней флорентийцам.

Как художник Боккаччо в лучших своих произведениях — яркий выразитель характерных для Возрождения «жизнерадостного свободомыслия» и реализма в литературе. Данный факт был замечен уже в его психологической повести «*Фьяметта*» (1343), в поэме «*Фьезоланские нимфы*» (1345) и особенно проявилось в знаменитом сборнике новелл «*Декамерон*» (1353). В нём исключительно выпукло выражено и утверждение новой гуманистической морали, и прославление активного, жизнерадостного человека, и отрицание показного аскетизма и в то же

время лицемерия, характерных для служителей церкви. Утверждение оптимизма чувствуется уже и обрамление сборника — в предшествующем самим новеллам авторском рассказе о десяти жизнерадостных молодых людях — семи женщинах и трёх юношах, удалившихся во время чумы 1348 г. за город, чтобы в течение десяти дней (отсюда и название сборника, означающее по-гречески «десятидневие») укреплять свой дух рассказами о победе разумного и светлого над глупым и тёмным, отжившим, которое подчас приводит к трагедиям. Защита нового и критика старого, средневекового, осуществлена в самих новеллах, будто бы «рассказанных» десятью собеседниками, в действительности созданных автором на основе народного творчества и вложенных в уста десяти молодых людей. Разнообразные в тематическом отношении новеллы больше всего разрабатывают тему обличения пороков духовенства, монахов, тему любви и тему приключений, в которых выявляется ум человека, его находчивость, выдержка, остроумие. Причину разврата и лицемерия духовенства автор-гуманист видит в таком неразумном, противоестественном установлении католической церкви, как безбрачие духовенства, издавна вызывавшее нападки со стороны средневековых «еретиков».

Тема любви и семейной жизни трактуется в «Декамероне» тоже в плане гуманистического отрицания сословного неравенства, защиты прав женщины на свободный выбор в любви и т. д. Автор осуждает суровые нормы феодального быта, приводящие к трагедиям. Он раскрывает красоту любовного чувства, пробуждающего в человеке всё лучшее. Примечательно, что носителями наибольшей красоты чувств — верности в любви, способности в борьбе за торжество любви переносить всевозможные испытания — оказываются у Боккаччо чаще всего люди из простого народа, а не из знати. В этом проявляется демократизм Боккаччо. Демократизм автора заметен и в стиле этого произведения с его живостью повествования, подчас фривольным юмором — во всём, чему писатель учился у народа. Иногда в стиле Боккаччо чувствуется и влияние античных авторов.

В творчестве Боккаччо осуществлён значительный шаг вперёд в укреплении позиций гуманизма в итальянской литературе. Как *мастер новеллы* он проложил путь для позднейших новеллистов, произведения которых, как и его самого, становились источником сюжетов для великих драматургов Возрождения, в том числе для Лопе де Вега и Шекспира.

В XV–XVI вв. в итальянской литературе Возрождения всё более нарастают кризисные явления. Хотя количество писателей, выступающих в различных жанрах, увеличивается по сравнению с ранним Возрождением, их творчество уже не достигает той идейной и реалистической силы, которая была присуща Данте, Петрарке, Боккаччо. Даже наиболее яркие и талантливые поэты **Л. Ариосто** (1474–1593), автор поэмы «Неистовый Роланд», и **Т. Тассо** (1544–1595), автор поэмы «Освобождённый Иерусалим», не избежали противоречий.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Французская культура и литература Возрождения, как в целом вся эпоха, были в сущности плодом развития городов. Главными центрами ренессансной культуры стали Париж, Лион, некоторые города Наварры. Особенно увеличилась роль Парижа как культурного центра, когда в 1530 г. там был создан новый светский университет — Коллеж де Франс — в противовес старому средневековому университету — Сорбонне (осн. в XIII в.), находившемуся во власти схоластов-теологов.

Истоки французского гуманизма — в самой Франции, хотя на его формирование не мог не оказать определённого влияния и гуманизм Италии. Зачатки нового гуманистического мировоззрения заметны уже в произведениях городской литературы середины XV в. как анонимной, так и созданной известными поэтами. Среди них — очень талантливый поэт **Франсуа Вийон** (ок. 1432 — ок. 1463), в лирике которого отразился кризис средневекового мировоззрения и осознанный порыв к гуманизму будущего (баллада «От жажды умираю над ручьём» и др.). В дальнейшем

формировавшийся гуманизм приобретал специфические черты, в частности, своеобразное отношение французских гуманистов к религиозным распрям своего времени — позиция определённого свободомыслия в религиозных вопросах (в частности, к Варфоломеевской ночи на 24 августа 1572 г.). Раннее французское Возрождение представляют также Маргарита Наваррская, К. Маро, Б. Деперье и др.

Вершина французского Возрождения в литературе — творчество великого гуманиста и сатирика, одного из титанов ренессансной художественной мысли **Франсуа Рабле** (1494–1553). В многосторонней творческой деятельности знатока античных языков, естественных наук, теоретика медицины, практикующего врача и писателя-сатирика воплотилось всё лучшее, порождённое народной культурой Франции и воспринятое от прошлых и современных культурных достижений других народов и стран.

Бессмертие в веках Рабле приобрёл своим сатирическим романом *«Гаргантюа и Пантагрюэль»* — произведением глубоко народным, связанным прочными нитями с карнавальной смеховой культурой французского города, переработанной гением писателя-гуманиста. Все книги романа взаимосвязаны, их пронизывает гуманистическая мысль о способности человека совершенствоваться, преодолевая всё отжившее, строить жизнь человечества на новых, лучших началах.

Народные книги о добрых великанах Гаргантюа и его сыне Пантагрюэле легли в основу романа Рабле. Их персонажи стали носителями новой, постоянно совершенствующейся гуманистической образованности. Союзниками этих великанов-гуманистов выступают люди из народа: вызывающий восхищение Гаргантюа брат Жан — энергичный, смекалистый защитник родной земли от иноземных вторжений; приятель Пантагрюэля Панург — остроумный, ловкий малый, в котором реалистически отражены черты тогдашнего городского плебейства, по-своему обаятелен.

При столкновении старого, отживающего, и нового, гуманистического у Рабле в двух первых книгах побеждает именно новое, что заметно и тогда, когда автором ставится вопрос о методах воспитания человека, о войне и мире. Не

схоласт Олоферн, первый воспитатель юного Гаргантюа, а гуманист Понократ собирает обильные плоды на ниве воспитания, сделав его по-настоящему образованным человеком. Народ под предводительством Гаргантюа вышел победителем из навязанной ему войны.

Мечта Рабле о гармонически развитых людях, воплощённая в картине Телемской обители, построенной братом Жаном, не лишена ограниченности. Глубокой верой в прогресс, призывом к овладению научными знаниями пронизано письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю, а финал романа — призывом пить из чаши мудрости, из светлого источника знаний. Глубоко народна художественная манера Рабле, навеянная фольклорными традициями, карнавальными зрелищами, со свойственными им комическими преувеличениями и речевыми «вольностями». Гротеск пронизывает образную систему романа и колоритные картины жизни, воплощёнными великим французским гуманистом.

Значительным явлением французской ренессансной литературы середины и второй половины XVI в. являлось творчество поэтов *«Плеяды»* — объединения, включающего семь авторов во главе с **Пьером Ронсаром (1524–1585)**. По-своему положению в обществе поэты были прогрессивно и патриотически настроенными интеллигентами из дворянства, озабоченными судьбами родины и её культуры в период религиозных войн и преследования гуманистов. Важное средство единения страны они видели в укреплении общенационального литературного языка, в создании произведений, полных патриотического пафоса. Теоретическим выражением их стремлений явился написанный Ж. дю Белле литературный манифест *«Защита и возвеличение французского языка» (1549)*, где речь шла не только о правах французского народного языка быть литературным, но и о литературных жанрах, о значении деятельности поэта.

Лучшие образцы поэзии *«Плеяды»* представлены поэзией **П. Ронсара**. В ней он разрабатывал политическую тему, где выступал как поэт-патриот, прославляющий свою страну и её героев (*«Гимн Франции»*), ратовал за уважение к человеческой личности в государстве.

К лучшему в лирике Ронсера относятся его циклы сонетов на любовную тему: «Любовь к Кассандре», «Любовь к Марии», «Любовь к Елене» и др. В них оформлен *французский вариант сонета*, а главное — много искренности и средневековому аскетизму противопоставлена земная чувственная любовь. Ронсару принадлежат большие заслуги в разработке поэтической формы, изобразительных средств, рифмы.

Последними великими гуманистами Франции эпохи кризиса Ренессанса были поэт **Агриппа д'Обинье** (1552–1630) и философ, прозаик-эссеист **Мишель Монтень** (1533–1592). В «Трагических поэмах» (1616) А. д'Обиньи выражена глубокая скорбь о Франции, страдающей от религиозных войн. В «Опытах» (1588) М. Монтеня, оказавших большое воздействие на последующее развитие передовой философской и художественной мысли, наряду с преданностью гуманистическому идеалу в духе Рабле провозглашается право человека на сомнение, призванное поколебать неоснованные авторитеты и догмы, проложить путь к опытному знанию, к постижению нового. Важен демократизм Монтеня, проявившийся в глубоком уважении к мудрости народа.

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Литература Возрождения в Испании развивалась в сложных, противоречивых условиях. Одни из них благоприятствовали формированию своеобразных ренессансных явлений в литературе, другие препятствовали ему. Положительным было то, что в Испании, где долгое время велась борьба против иноземного (арабского) порабощения, где средневековые города довольно рано завоевали независимость, а крестьяне в ряде областей (в Кастилии и др.) не знали крепостного права, в народе издавна вырабатывалось высокое сознание собственного достоинства. Высокий уровень народного самосознания обусловил большую близость испанского гуманизма к фольклору, к художественному творчеству своего народа, чем к книжной античной культуре. Вместе с названным положительным фактором

в Испании XVI — начала XVII вв. действовал и другой — противоположный закон. Испания была в то время страной с очень *реакционным политическим режимом*, чей абсолютизм стал во враждебные отношения к городам, боровшимся за свои вольности. Он был враждебен буржуазному развитию, опирался на военную силу среднего дворянства («кабальеро») и на союз с инквизицией, усиленно преследовавшей свободомыслие Реакционной, авантюристической была и внешняя политика испанского правительства, втягивавшего страну в разорительные войны, которые обычно заканчивались поражением и вели к падению престижа Испании. Грабеж Испанией новооткрытых территорий Америки (с 1492 г.) тоже истощал экономику страны. Но даже при таких неблагоприятных условиях испанский гуманизм развивался и выдвинул великих художников слова, особенно в области романа и драматургии.

Для испанской литературы *раннего Возрождения* (с XV до середины XVI в.) характерно, прежде всего, широкое развитие народного поэтического творчества в форме *романса* — лирического или лиро-эпического стихотворения, в котором отражались патриотизм, свободолюбие и поэтичность народа, — и *гуманистическая поэзия* И.-Л. де Мендоса-Сантьяна, Х.-Х. Манрике, Гарсиласо де Ла Вега. В области *прозы* господствовал *роман* в трех его разновидностях: рыцарский, пасторальный и плутовской.

Литература *зрелого Возрождения* (до 30-х гг. XVII в.), несмотря на весьма тяжёлые для гуманистов условия, породившие её известную противоречивость, характеризуется в целом большой глубиной и реалистичностью. В *поэзии* этого времени новым явлением являлось возникновение *эпической поэмы* (Л. Камоэнс, А. Эрсилья). Но наибольшие достижения в испанской литературе реализованы в области *художественной прозы* и *драматургии*, вершинами которых предстаёт творчество Сервантеса и Лопе де Вега.

Мигель де Сервантес Сааведра (1547–1616) — величайший испанский писатель, один из гигантов мировой литературы. Многое в его литературном наследии находит объяснение в его биографии, овеянной характерным для его эпохи духом смелых приключений (поездка в Италию,

участие в войне против турок, плен у алжирских пиратов, заключение невинным в тюрьму). Богато и разнообразно литературное наследие Сервантеса: стихотворения («Послание к Матео Васкесу» и др.), *драматургия* (трагедия «Нумансия» и др.), *прозаические жанры* — пасторальный и рыцарский романы, новеллистика.

Венцом творческой деятельности Сервантеса является его бессмертный роман *«Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»* (1605–1615) — произведение сложное, глубокое, хотя его глубина, как и романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», раскрывается перед читателем не сразу. Роман задуман как *пародия* на лишённые жизненного содержания рыцарские романы. Автор хотел показать, что неумеренное чтение таких романов может довести человека почти до невменяемого состояния. Однако превосходное знание Сервантесом жизни народа и его умение изображать типические характеры позволили ему создать по-настоящему реалистический ренессансный роман, в котором оказалась разоблачённой порочность не только рыцарских романов, но и всей испанской действительности, и вместе с тем оказались воплощены светлые идеи гуманизма. По мнению В. Г. Белинского, своим «Дон Кихотом» Сервантес «нанёс решительный удар идеальному (здесь: *оторванному от жизни*) направлению романа и обратил его к действительности».

Сложность и глубина, характерные для романа, присущи и его основным героям — Дон Кихоту и Санчо Пансе. Дон Кихот пародиен и смешон, когда под влиянием рыцарских романов воображает себя рыцарем, способным сокрушить окружающие его пороки, тогда как на самом деле совершает ряд нелепых поступков (сражение с принятыми за великанов ветряными мельницами и т. п.), расплачиваясь за призрачность своих фантазий вполне реальными побоями. Но Дон Кихот не только пародиен, он несёт в себе утверждающее, ренессансное начало. Он — благородный, бескорыстный борец за справедливость, полный высокого воодушевления. Его гуманизм проявляется в глубокой человечности его поступков, направленных на помощь людям, терпящим несправедливость.

Глубокой гуманистической мудростью дышат суждения Дон Кихота о свободе, мире, достоинстве человека, любви. Об этом свидетельствуют советы, даваемые Дон Кихотом перед вступлением Санчо Пансы в «губернаторство», а также из его речений, сказанных по различным другим поводам («Свобода есть одно из самых драгоценных благ, ради свободы, как и ради чести, можно и должно рискнуть жизнью»; «Мир — лучшее благо, какое существует на свете» и др.). Не скрывать, а выставлять на вид своё крестьянское происхождение советует Дон Кихот своему оруженосцу, потому что «большого уважения заслуживает человек скромного происхождения, но добродетельный, чем знатный, но порочный». По этой же причине Дон Кихот считает вполне естественной свою влюблённость в «весьма миловидную деревенскую девушку» Альдонсу Лоренсо, прозванную им Дульсинеей Тобосской. Незнатность этой девушки — не помеха для любви.

Противоречивость Дон Кихота в том, что за гуманистические идеалы, порождённые антифеодальным характером Возрождения, он борется, применяя архаичные средства, почерпнутые из обветшавшего арсенала странствующего рыцарства. Из этой противоречивости героя вытекает и сложное противоречивое отношение к нему автора. Сервантес всегда даёт почувствовать благородство самой идеи этой борьбы, что было подмечено И. С. Тургеневым: «Дон Кихот — энтузиаст, служитель идеи, а потому обвеян её сиянием». Не случайно иногда образы героя и автора сливаются воедино: это бывает, когда герой особенно выразительно выступает в роли носителя чело-веколюбивой мечты автора-гуманиста о лучшей жизни, построенной на началах справедливости.

Не так прост и Санчо Панса — оруженосец Дон Кихота, типичный кастильский крестьянин, неимущий, но чуждый приниженности, знающий себе цену, настоящий носитель народной мудрости, прикрытой часто весёлой шуткой. Он тоже энтузиаст, без долгих размышлений последовавший за Дон Кихотом и оставивший родную деревню сначала ради поправки благосостояния — получения обещанного Дон Кихотом «острова», а позже — просто из

человеколюбия по отношению к непрактичному идалго, которого ему уже жаль оставлять без своей помощи. Благотворное воздействие рыцаря-гуманиста дало возможность раскрыться в Санчо Пансе замечательным качествам народного мудреца. Ни в одном произведении ренессансной литературы крестьянин не ставится на такой пьедестал, на каком он находится в романе Сервантеса.

В отношениях главных героев осуществлено приближение к гуманистическому идеалу взаимоотношений между людьми. Писатель даёт почувствовать, как душно было жить его тонко чувствующему герою в мире заносчивости и стяжательства. Сравнительно ранняя смерть Дон Кихота, которого, по словам Санчо Пансы, «сжигала со света тоска», не кажется неожиданной.

К большим достоинствам романа относится широкий показ в нём испанской действительности конца XVI — начала XVII вв. со всеми её противоречиями, с выражением симпатии к демократическим кругам общества. Велики художественные достоинства «Дон Кихота», особенно его замечательный язык, то архаичного и велеречивого у Рыцаря Печального образа, то искрящийся всеми красками народной речи у Санчо Пансы, то выразительного и точного у самого автора. Сервантесу принадлежит большая заслуга в создании испанского литературного языка, в основу которого положено кастильское наречие.

Роман «Дон Кихот» — одно из величайших произведений мировой литературы, оказавшее огромное влияние на формирование последующего реализма.

Лопе де Вега (1562–1635) — великий испанский писатель Возрождения, драматургия которого принесла ему заслуженную славу одного из титанов эпохи. Обширное и разнообразное по содержанию драматургическое наследие Л. де Вега — им написано более двух тысяч пьес, из которых опубликовано около 500, — обычно принято делить на три группы. Первую из них составляют *социально-политические драмы*, построенные преимущественно на историческом материале. Вторая включает *бытовые комедии* семейно-любовного характера (иногда их называют комедиями «плаща и шпаги» — из-за характерного

одеяния дворянской молодёжи). В третью группу входят пьесы религиозного характера.

Для понимания особенностей драматургических произведений Л. де Вега большое значение имеет его теоретический трактат «Новое искусство сочинять комедии в наши дни» (1609). В нём сформулированы основные положения испанской национальной драматургии с её ориентацией на традиции народного театра, с критическим отношением к строгому следованию пресловутым «правилам» аристотелевско-классицистской поэтики (где было более приписанного Аристотелю, чем действительно выдвинутого им), со стремлением удовлетворить запросы зрителей и правдоподобностью показываемого на сцене и искусным построением интриги, крепко завязанной в узел, который не давал бы пьесе возможности распадаться на отдельные эпизоды. Драматургия Л. де Вега являлась осуществлением его теоретических воззрений. В его *бытовых комедиях* большею частью показана борьба молодых людей, выходцев из среднего дворянства, за своё личное счастье. Они преодолевают различные препятствия, которые ставятся сословными предрассудками и деспотической властью родителей. Симпатии автора на стороне естественного человеческого чувства, не признающего сословных перегородок. Лучшие из его бытовых комедий — «Учитель танцев», «Собака на сене», «Девушка с кувшином» и другие. Это, как правило, *комедии-интриги*, где психологической мотивировке действия уделяется мало внимания, и преграды, стоящие на пути любящих, преодолеваются сравнительно легко. Глубокая по содержанию, яркая в художественном отношении драматургия Л. де Вега служила образцом для многих испанских писателей-драматургов. Лучшие из его пьес идут на сценах театров всего мира.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Расцвет английской литературы Возрождения приходится на конец XVI — начало XVII в., когда в ряде западноевропейских стран ясно обозначался кризис гуманизма. Английская ренессансная литература может считаться

едва ли не самой молодой из возрожденческих литератур Запада. Но быстро развиваясь, молодая литература вскоре превзошла своих предшественниц, особенно в *сфере театра*. Она призвана была отобразить всю сложность жизни тогдашней Англии с её подчас трагическими противоречиями. В стране, оказавшейся благодаря великим географическим открытиям в центре новых мировых торговых путей, начал быстро протекать процесс буржуазного развития. Он облегчался тем, что в результате длительных междоусобных войн Алой и Белой розы (1455–1458) английские феодалы в значительной части истребили друг друга. Вместо старой аристократии появилось «новое дворянство», которое постепенно обуржуазивалось. Вместе с тем в Англии бурно протекал процесс становления нации и национального самосознания. Известное воздействие на формирование английской гуманистической литературы оказал более ранний гуманизм других стран Европы. (Эразм Роттердамский, И. Вивес и др.)

Достигший расцвета в XVI — начале XVII в. английский гуманизм имел и подготовительный период, приходящийся на конец XIV в. Гуманистические черты были заложены уже в творчестве **Джеффри Чосера** (1340–1400), автора замечательного произведения в стихотворной форме «Кентерберрийские рассказы», не уступающие по художественной яркости и жизнерадостности «Декамерону» Боккаччо. Центром гуманистической мысли становится Оксфордский университет. Наиболее яркой фигурой из оксфордских гуманистов был **Томас Мор** (1478–1535), политический деятель (канцлер короля Генриха VIII), философ и писатель, автор знаменитой «Утопии». Наивысшего развития из всех литературных жанров достигла в эпоху английского Возрождения *драматургия*, имевшая глубокие народные основы и не чуждая воздействия античных авторов, особенно Плавта и ренессансных итальянских новеллистов. Для её утверждения на сцене английских театров много сделано группой драматургов, предшественников Шекспира, прозванных за высокую образованность «университетскими умами» (Дж. Лили, Р. Грин, Т. Кид, К. Марло и др.).

Уильям Шекспир (1564–1616) — гениальный драматург и поэт-бард не только Англии, всей эпохи Возрождения, но и всего мира и всех времён. С неизменным успехом идут на театральных сценах, на различных языках, перед многими поколениями зрителей изменяющегося мира его нестареющие драматические произведения. К Шекспиру-драматургу и поэту относится ёмкая характеристика деятелей Возрождения как «титанов по силе мысли, страсти и характеру» (Ф. Энгельс). *Его титанизм* — в необычайной глубине раскрытия противоречий своей сложной эпохи, отразившихся в характерах его героев с их страстями, исканиями, сомнениями, провидением будущего, в показе того, как несправедливый общественный порядок извращает «дивное создание» — человека — и как человек всё же оказывается способным победить все мерзости и несправедливости.

Скудность сведений о жизни Шекспира дала повод к возникновению в середине XIX в. гипотезы, согласно которой автором 37 пьес, 2 поэм и 154 сонетов был не актер Уильям Шекспир, а какое-то другое лицо, по неизвестным причинам пожелавшее скрыть своё имя. Так рождался «шекспировский вопрос», вылившийся в длительный спор «стратфордианцев» и «антистратфордианцев», опирающийся на огромный разрыв между «содержанием произведений Шекспира и его бытием». Ответ на этот вопрос дал учёный секретарь Шекспировской Комиссии при Российской академии наук И. М. Гилилов в книге «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса» (М., 1997). Шекспировская тайна сродни тайне Атлантиды. Шекспир, оказалось, есть огромная загадочная страна, терпеливо дожидаящаяся более двух веков извлечения на свет своих погребённых под слоем неизвестности сокровищ. Благодаря этой книге загадочная страна «Шекспир» начинает «всплывать» из глубин неизвестности. И. М. Гилилов хорошо знает историю «шекспировского вопроса», то есть проблемы авторства, и потому выбрал единственно верный путь — научный. Можно утверждать, что это уже не версия, а сама *разгадка*. При всей научности книги И. М. Гилилова, подкреплённости каждого довода

документами и фактами, собранными прежними поколениями исследователей и более всего автором, — никакой другой ответ на вопрос об авторстве шекспировских произведений не представляется возможным. Величайшая в истории мистификация, как доказал И. М. Гилилов, проделана семейной парой Роджером Мэннерсом, графом Рэтлендом (1576–1612) и Элизабет Мэннерс, графиней Рэтленд (1585–1612). Человечество и впредь будет пользоваться именем «Шекспир», но при этом знать, кто стоит за ним.

Шекспир создаёт произведения непреходящей идейной и художественной ценности. К выдающимся поэтическим произведениям относятся его *154 сонета*, созданные между 1592 и 1598 гг. (опубликованы в 1609 г.). Их лирический герой — человек Возрождения, которому присуще высокое представление о дружбе, любви, об искусстве и озабоченность судьбами всего человечества. Картина торжествующего зла делает для него жизнь почти невыносимой. Ему невтерпёж видеть «Достоинство, что просит подаянья, / Над простотой глумящуюся ложь, / Ничтожество в роскошном одеянье / И прямоту, что глупостью слывёт, / И глупость в маске мудреца, пророка, / И вдохновения зажатый рот, / И праведность на службе у порока...» (перевод С. Маршака). Однако этот самый мрачный из сонетов (66) заканчивается решением остаться в живых ради друга: «Всё мерзостно, что вижу я вокруг, / Но жаль тебя покинуть, милый друг». В некоторых сонетах забота о друге, образ которого временами перерастает во все будущие поколения людей, заметна ещё более, что придаёт стихам жизнеутверждающий характер. Большим совершенством отличается художественная форма сонетов, искренних, лишенных преувеличений, созданных по закону правдивого искусства, провозглашённому в 21 из 154 сонетов: «В любви и в слове — правда мой закон», «Прекрасное прекрасно во сто крат, увенчанное правдой драгоценной».

Драматические хроники Шекспира, с которых начался его путь драматурга, девять пьес, называющихся по именам королей — «Король Джон», «Ричард II», «Ричард III» и другие, воспроизводят в основном картины жизни средневеко-

вой Англии. Хотя в качестве главных персонажей в них выступает знать, но здесь ощущается и широкий социальный («фальстафовский») фон, где действуют и разорившиеся рыцари (Фальстаф и др.), и гордые шекспировские йомены, и мастеровые, и слуги, и солдаты. В хрониках подаётся отношение народа к событиям и правителям («Генрих VI»). В качестве силы, направляющей ход истории, Шекспир выдвигает «веление Времени», приближаясь к идее исторической закономерности.

Комедии Шекспира отличаются, прежде всего, большой жизнерадостностью, царящей в них атмосферой веселья. В комедиях всегда одерживает победу всё человеческое — умное и доброе, торжествующее над глупым и злым («Виндзорские насмешницы», «Два веронца» и др.). В этом проявляется вера автора в победу добрых начал в жизни, его умение, смеясь, расстаться с отжившим.

Гимном во славу большой ренессансной любви, не считающейся со средневековой феодальной враждой семейств, к которым принадлежат любящие, является трагедия *«Ромео и Джульетта»* (1595). Она несёт в себе яркое жизнеутверждающее начало. Гибнут юные Ромео и Джульетта, но похоронены и вековые феодальные предрассудки, вселившие вражду в семьи их родителей, которые примиряются над телами своих детей.

Трагедия *«Гамлет, принц Датский»* (1601) отличается исключительной глубиной и сложностью. Не случайно ей посвящены тысячи научных исследований. Углублённый социально-психологический и художественный смысл трагедии проявляется в утверждении необходимости борьбы против зла, в предельном негодовании против всего, что извращает природу человека, лишая его истинной человечности. Выразителем этого негодования и защитником человечности является Гамлет — типичная ренессансная фигура с присущими ей обострённой критической мыслью, силой страсти и характера. В прологе пьесы Гамлету, датскому принцу, студенту Виттенбергского университета, является тень убитого отца, который просит сына отомстить убийце. Отец был для Гамлета идеалом: «он человек был, человек во всём». Убийца отца Гамлета — его

дядя Клавдий, подлый и властолюбивый, «стянувший драгоценную корону и сунувший её в карман». Гуманисту Гамлету вскоре стало ясно, что преступление Клавдия — лишь частный случай зла, царящего в датском королевстве, где явно «что-то подгнило». Выражением этой гнилости является и поведение матери Гамлета, королевы Гертруды, слишком скоро после смерти мужа ставшей женой Клавдия, что особенно ранит душу её сына. Печать королевского двора с его гнилостью лежит даже на юной невесте принца Офелии. Гамлет в конце концов приходит к неминувшему тяжкому выводу, что не только Дания, но весь мир — «тюрьма, и превосходная: со множеством заводов, темниц и подземелий». Гамлету также ясно, что «век распатался» и что он, Гамлет, в ответе за то, чтобы придать ему прочность. Поэтому конкретная, частная задача, стоящая перед Гамлетом — месть за отца — перерастает для него в осознание необходимости борьбы со злом века. Задача его безмерно усложняется и становится для него, борющегося, в сущности, в одиночку, невероятно тяжелой. Отсюда трагические раздумья Гамлета над её тяжестью, как это видно из его знаменитого монолога «Быть или не быть...», где речь идет о самых различных формах зла в окружающем мире: о «гнёте сильного», «заносчивости властей», об оскорблениях, причиняемых «безропотной прислуге», и о многом другом. Под тяжестью выполнения своей задачи Гамлет гибнет, выражая своей судьбой судьбу гуманистов своего времени. Хотя «к нему страстна буйная толпа», он остаётся борцом-одиночкой. И в этом его трагедия. В живых остаётся Горацио, который выполнит последнюю волю Гамлета: поведать правду людям о нём. «Герой оказывается побежденным не врагами, не собственной слабостью, а историей» (А. Кеттл). На датский престол вступает Фортинбрас, стоящий много выше злодея Клавдия, но «не способный понять то, что понял Гамлет» (А. Кеттл). Образ Гамлета, очень сложный в психологическом отношении, получал различную трактовку при его сценическом воплощении. История датского принца поднята гением Шекспира до выражения трагедии всего человечества на определённом этапе развития.

Большой глубиной проблематики и выразительностью в обрисовке характеров, в раскрытии человеческих страстей отличаются и последующие трагедии драматурга. В «*Отелло*» вновь показано столкновение носителей ренессансных черт — Отелло и Дездемоны — с цинизмом и хищничеством антигуманистических сил, воплощенных в Яго. И хотя столкновение «благородства и доверия к человеку» (А. Пушкин) с коварством и подлостью приводит здесь к трагическому исходу — к смерти невинной, полной обаяния Дездемоны и затем Отелло, моральная победа остаётся за носителями гуманизма. Отелло, сам казнивший себя за преступление, совершённое по вине Яго, умирает просветлённым, вновь обретая былую веру в человека.

В трагедии «*Король Лир*» представлены два мира: мир истинной человечности и противостоящий ему мир хищников и черствых эгоистов, воплощённый в старшей и средней дочерях Лира Гонерилье и Регане, Корнуоле и Эдмунде. Состав мира человечности в трагедии меняется. Сначала это младшая дочь Лира Корделия и Кент, затем к ним присоединяется Эдгар, затем сам Лир со своим шутом и Глостер. Особенно примечательна судьба Лира, который приобщается к миру человечности, пройдя через безмерные страдания, дающие ему возможность до конца понять всю неправду и иллюзии своей прежней жизни. Силой грандиозных обобщений Шекспир за трагедией Лира, оказавшегося без крыши над головой, увидел судьбу многих английских «бездомных горемык», обречённых на нищету преступной системой «огораживания». Хотя финал «*Короля Лира*» трагичен — гибнет благородная Корделия и прозревший Лир, — всё же он не лишен оптимистического начала, и даже в большей степени, чем «*Гамлет*».

Творчество Шекспира в своей основе глубоко народно, гуманистично и реалистично. Принципы реализма не только воплощены практически в его драматургии, но и непосредственно изложены в своих творениях, причём особенно выразительно в «*Гамлете*». Творчество Шекспира — великий синтез эпохи Возрождения, совмещающий в себе её достижения и открытия. Оно бессмертно и нестареюще. Им вдохновляются композиторы, живописцы, кинодеятели.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Особенности развития и периодизация английского Возрождения.
2. Характер и развитие трагического и комического конфликтов в исторических хрониках, трагедиях и комедиях У. Шекспира.
3. Версия «шекспировского вопроса» в книге И. М. Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса» (М., 1997).

ГЛАВА 6

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

После эпохи Возрождения XVII век — новый важнейший этап в процессе перехода от феодализма к буржуазному строю, век могучих столкновений двух социально-экономических систем. Великая Крестьянская война в Германии 1525 г., буржуазные революции в Нидерландах (1566–1609) и в Англии (1640–1688) нанесли первые удары по феодализму, явив миру мощь нарождающегося в его недрах буржуазного общественного строя. Феодально-католическая реакция пошатнулась под этими ударами, понесла значительный материальный и моральный урон, но устояла. В Испании, Италии и Германии ей даже удалось одержать временную победу над прогрессивными силами и приостановить развитие буржуазных отношений. Но хотя для окончательной победы над феодализмом буржуазии понадобилось ещё целое столетие (лишь Великая французская буржуазная революция 1789–1794 гг. официально и практически узаконила эту победу), весь XVII в. прошёл под знаком несомненного исторического прогресса.

Социально-политические условия, в которых развивались западноевропейские литературы XVII в., были весьма различны в Англии, Германии, Испании, Италии, Франции. Данное обстоятельство не могло не повлиять на масштабы и уровень литературного процесса в этих странах. Наибольшими художественными свершениями XVII в. отмечен в истории литератур Франции (Корнель, Расин, Мольер), Англии (Мильтон), Испании (позднее творчество Лопе де Вега, Кальдерона).

В истории развития западноевропейских литератур XVII в. отчётливо выделяются три основных художествен-

ных направления: *ренессансный реализм*, продолжающий гуманистические и демократические традиции литературы эпохи Возрождения (представлен творчеством Лопе де Вега); *классицизм*, наиболее мощный литературный стиль эпохи, получивший преимущественное развитие на французской почве; литература *барокко*, порожденная глубоким кризисом феодальной системы, проникнутая настроениями пессимизма и отчаяния (Кальдерон, отчасти Корнель, Расин, Мильтон, немецкие прозаики и поэты XVII столетия).

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ

Главным стилевым направлением во французской литературе XVII в. являлся *классицизм* — официальный художественный метод, признанный правительством абсолютистской Франции. В литературе классицизма нашёл отражение подъём национального самосознания прогрессивных слоёв французского общества в период перехода от феодальной раздробленности к общенациональному единству. Политика абсолютистского государства, направленная на ликвидацию феодального областничества и превращение Франции в самую мощную державу Западной Европы, соответствовала исторически прогрессивной тенденции эпохи, что обусловило передовой для своего времени общенародный характер классицизма как литературного явления.

Историческая прогрессивность классицизма как стиля централизованной французской монархии XVII в. проявляется в его тесной связи с передовыми идейными течениями эпохи — в частности, с рационалистической философией **Рене Декарта** (1596–1650), т. е. *картезианством*. Верховным судьёй истины, критерием самой жизни для него был *разум*, человеческая мысль. «Я мыслю — значит, я существую», — заявлял он. Французская абсолютистская монархия XVII в. боролась с феодальным своеволием и философским обоснованием этой борьбы был *рационализм Декарта* с его универсальным культом разума. Рационалистический пафос свойствен и большинству художественных произведений, созданных во Франции в эпоху классицизма.

Современники Декарта, теоретики классицизма **Франсуа де Малерб** (1555–1628) и **Никола Буало** (1636–1711) уверовали в силу разума. Они полагали, что элементарные требования разума — высшего критерия объективной ценности художественного произведения — обязывают искусство к правдивости, чёткости, логичности, ясности и композиционной — чисто геометрической стройности частей и целого. Они требовали этого и во имя соблюдения законов античного искусства, на которое ориентировались. Преклонение писателей перед разумом нашло отражение и в пресловутых «правилах о трёх единствах», этом стержневом принципе драматургии классицизма, и в знаменитой дидактической поэме Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674), ставшей кодексом французской классической поэзии.

Исходя из «Поэтики» Аристотеля и наблюдений над античной драмой, предав забвению ту бесспорную истину, что условность неотделима от эстетического чувства человека, теоретики классицизма провозгласили необходимость обязательного соблюдения *в высокой трагедии и комедии* (основных жанрах литературы классицизма) «трёх единств» — времени, места и действия. Всё действие сценического события должно быть уложено в 24 часа, сосредоточено в одном месте (дворец, замок, дом) и объединено одной фабульной линией (конфликтом), как требовала этого античная драма. «Три единства» в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги, основываются *на неправильном*, как показало Время, *понимании* греческой драмы и Аристотеля как её толкователя. Теоретики классицизма стремились найти и обосновать объективные законы развития художественного творчества. Некоторые из открытых ими эстетических принципов — единство формы и содержания, единство действия в драме и др. — оказались плодотворными, что подтвердилось всем дальнейшим развитием искусства. Бесспорным завоеванием классической эстетики следует признать присущий ей познавательный пафос, требование от художника изучения человека и мира, подражание «природе». «Природа правдива», — утверждал Н. Буало.

Прекрасное для классицистов являлось неотделимым от правдивого. Этот принцип правдивого отображения действительности, заимствованный ими у Аристотеля, был в высшей степени полезен для искусства XVII в. В своих произведениях писатели-классицисты ставили актуальные проблемы общественно-политической жизни своего времени, стремились раскрыть существенные явления и закономерности функционирования французского общества. Значительных успехов литература классицизма достигла не только в раскрытии явлений и закономерностей жизни французского общества, но и в изображении внутреннего, духовного мира человека, в проникновенном анализе человеческих страстей и переживаний (в трагедии — у Корнеля и Расина, в комедии — у Мольера).

При названных сильных сторонах эстетики классицизма дают себя знать ограниченность и узость его рационалистической позиции. Законы прекрасного (Буало: «Нет ничего прекрасней правды») понимались теоретиками классицизма весьма формально, выдвигаемые ими догматы ограничивали эстетические возможности классицизма, обрекая писателей-классицистов на подражание античным авторам. Если произведения античных писателей есть художественное воплощение вечных законов искусства, найденных разумом, идеальные образцы прекрасного, — рассуждали они, — то задача художников других времён состоит лишь в максимальном приближении к этим недосыгаемым образцам. Тем самым они сузили рамки реалистического видения мира, подчинили изображаемый мир воле художника, его заранее взятой теоретической тенденции, заставили его отбирать жизненный материал и организовывать его по строго установленным принципам.

Поэтикой классицизма возводилось в принцип строгое разграничение эстетических категорий (*возвышенного и низменного, трагического и комического*). В соответствии со сферой изображаемого драматургами жизненного материала различались «высокие» жанры (*трагедия, эпопея, ода*) и «низкие» жанры (*комедия, идиллия, сатира, басня*). Героями «высоких» жанров являлись короли, аристократы, полководцы. Наоборот, в «низких» жанрах

изображались, обычно в комическом свете, представители «третьего сословия» (буржуа и народ). В соответствии с жанровой иерархией *различался и язык* (стиль) *произведений*: возвышенный, патетический — в «высоких» жанрах и обыденный, просторечный — в «низких». В отличие от писателей эпохи Возрождения, теоретики классицизма обращались преимущественно не к древнегреческой, а к римской литературе периода империи. Так, монархия Людовика XIV, «короля-солнца», уподоблялась Римской империи, герои классических трагедий наделялись римской доблестью и величием. Отсюда — известная условность литературы классицизма, её помпезно-декоративный характер.

Вместе с тем французские классицисты не являлись эпигонами античных писателей, так как их творчество имело глубоко национальный характер и было связано с общественными условиями французского абсолютизма. Они создали свой оригинальный художественный стиль. Не случайно творчество таких гигантов драматургии, как Корнель, Расин и Мольер, не случайно составило новый важный этап в развитии французской национальной литературы. В течение значительной части XVIII в. классицизм сохранял господствующие позиции в искусстве абсолютистской Франции.

В своём историческом развитии классицизм прошёл через два качественно своеобразных периода, рубежом между которыми были события Фронды. Не представляя собой нечто единое, неизменное и застывшее, классицизм и в пределах каждого периода являет собой не картину единого потока, а сферу напряжённой борьбы различных художественных мнений и творческих установок. Даже Корнель и Расин — создатели высокой трагедии — во многом расходились между собой. В отличие от картезианцев Буало и Расина с их обнажённым рационализмом и идеализмом, Мольер и Лафонтен являлись учениками материалиста Гассенди, что отразилось как в их эстетике и этике, так и в демократизме, полнокровном оптимизме и гуманизме их творчества. На французской почве классицизм достиг своего высшего совершенства, особенно в драматургии.

Вместе с тем он ярко проявился и в художественной прозе, опиравшейся на те принципы, что и драматургия.

Классицистическая проза XVII столетия была, как правило, *несюжетной*. Она имела обычно политический, эпистолярный, мемуарный, ораторский характер и широко использовала такие жанры, как «сентенции», «максимы», «мысли», «опыты», «нравоучения», «характеристики». Строгая логичность мысли, блестящая афористичность стиля, симметрия фразы, изящная парадоксальность, прозрачность и точность языка, — все эти качества позволили *прозе французского классицизма* в лице Ф. де Ларошфуко, Ж. де Лабрюйера, Б. Паскаля стать вровень с величайшими достижениями литературы века — с трагедиями Корнеля и Расина, комедиями Мольера, сатирами Буало, баснями Лафонтена.

Основным жанром классицизма стала *трагедия*, изображавшая возвышенных героев и идеализированные страсти. Создателем французского трагедийного театра стал **Пьер Корнель** (1608–1684), величайший трагический поэт Франции, автор ряда бессмертных классических трагедий, блестящих по форме, глубоких по содержанию. Слава приходит к нему с появлением на сцене его знаменитой трагедии «Сид» (1636), для создания которой он использовал пьесу испанского драматурга Г. де Кастро «Юность Сиды» (1618). Огромный успех её у современников (распространилось крылатое выражение «Это прекрасно, как Сид») объясняется волнующим трагическим конфликтом между страстью и долгом, на котором построена пьеса, совершенством и блеском её литературной формы.

Молодой и доблестный рыцарь Родриго, мстя за оскорбление, нанесённое его отцу, убивает на поединке отца своей возлюбленной Химены. Она оправдывает поступок Родриго, выполнившего долг фамильной чести, и выполняет свой — требует у короля смерти любимого. Отважный Родриго побеждает мавров и возвращается спасителем родины, национальным героем. По распоряжению короля Химена отдаёт руку Родриго, отказавшись от личного долга мести во имя высшего государственного долга, героически выполненного её возлюбленным.

После настоящих классицистических трагедий «Гораций» и «Цинна» Корнель обратился к жанру так называемой «христианской трагедии» («Мученик Полиевкт», 1643; «Теодора — дева и мученица», 1645). После исторической трагедии «Смерть Помпея» (1643) драматург вернулся к комедийному жанру, написав «Лгуна» (1643) — свою лучшую комедию, и сегодня оставшуюся в репертуаре национального французского театра. «Родогунда, парфянская царица» (1644) открыла новый этап в творчестве Корнеля, отмеченный созданием серии трагедий «второй манеры». Усложнённая фабула, запутанные перипетии, эффектные театральные ситуации и увлечённость чисто внешним действием за счёт психологической разработки характеров — всё предвосхищало рождение нового жанра *трагедии интриги*, близкой мелодраме.

Корнель остаётся величайшим трагическим поэтом в национальной литературе Франции XVII в. Он придал классической трагедии политическое звучание, проявил выдающееся мастерство литературной формы и владения стихом. Лучшие трагедии Корнеля — от «Сиды» до «Никомеда» — прочно утвердились в репертуаре французского и мирового театра. В России он неоднократно переводился и ставился в XVIII в., в период господства классической школы. Его последователями были Сумароков, Княжнин, Херасков. Большим почитателем «строгой музыки старого Корнеля» являлся Пушкин.

Своё наиболее полное и законченное выражение система французского классицизма получила в произведениях другого великого национального поэта *Жана Расина* (1639–1699). С его именем связан новый этап в развитии классической трагедии. Если Корнель разрабатывал преимущественно жанр *героической историко-политической трагедии*, то Расин, творивший в иных условиях, выступил создателем *любовно-психологической трагедии*, насыщенной большим политическим содержанием. Положительные герои его великодушные, гордые, способные на жертвы люди, отстаивающие свои права и человеческое достоинство от посягательства жестоких деспотов и тиранов.

Одним из важнейших творческих принципов Расина всегда было *стремление к простоте и правдоподобию*: в противовес корнелевскому тяготению к необычайному и неправдоподобию. Данное стремление распространялось им не только на построение фабулы трагедии и характеров её персонажей, но и на язык и слог сценического произведения. «Корнель нас подчиняет своим характерам, своим идеям, Расин смешивает их с нашими. Тот рисует людей такими, какими они должны быть, этот — такими, какие они есть. В первом больше того, что восхищает, чему нужно подражать, во втором больше того, что замечаешь в других, что испытываешь в себе самом. Один возвышает, дивит, господствует, учит; другой нравится, волнует, трогает, проникает в тебя. Всё, что есть в разуме наиболее прекрасного, наиболее благородного, наиболее возвышенного — это область первого, всё, что есть в страсти наиболее нежного, наиболее тонкого — область другого. У того — изречения, правила, наставления; в этом — вкус и чувства. Корнель поучителен, Расин человечен: кажется, что один подражает Софоклу, второй более обязан Еврипиду»¹ (Лабрюйер²).

Обратившись к греческой мифологической тематике, уже разработанной в древности Гомером, Еврипидом и Вергилием, Расин по-новому истолковал классическую фабулу о жене Троянского героя Гектора Андромахе, придав ей отчётливо гуманистическое звучание, особенно в подаче глубоко человеческого образа главной героини. Изящество литературной формы, композиционная стройность, блестящий слог принесли Расину славу первого поэта Франции.

За «Андромахой» (1667) последовал «Британик» (1669) — первая трагедия Расина из истории Древнего Рима. В этой трагедии, как и в «Андромахе», монарх изображён деспотом и тираном. Молодой Нерон вероломно губит своего сводного брата Британика, престол которого он незаконно занял и которого любит приглянувшаяся ему девушка Юния. Осуждая деспотизм Нерона, Расин

¹ Лабрюйер Ж. Характеры и нравы нынешнего века. М. — Л., 1964. С. 121.

² Жан де Лабрюйер (1645–1696) — знаменитый французский писатель-моралист.

показал силу римского народа, выступающего в качестве высшего судьи истории.

«Певец влюблённых женщин и царей» (А. Пушкин), Расин в своих знаменитых трагедиях создал целую галерею образов положительных героинь, сочетающих в себе большое чувство достоинства, огромную моральную стойкость, способность на самопожертвование, умение героически противодействовать всякому насилию и произволу. Таковы Андромаха, Юния, Береника («Береника», 1670), Монима («Митридат», 1673), Ифигения («Ифигения в Авлиде», 1674).

Вершиной поэтического творчества Расина (по художественной силе изображения человеческих страстей, по совершенству стиха) является написанная на еврипидовскую тему трагедия «Федра» (1677), которую сам драматург считал лучшим своим творением. Царица Федра страстно любит своего пасынка Ипполита, влюбленного в афинскую принцессу Арицию. Получив ложное известие о гибели мужа Тезея, Федра признаётся в своём чувстве Ипполиту, но он отвергает её любовь. По возвращении Тезея Федра в порыве отчаяния, страха и ревности решается погубить Ипполита: она клеветает на него отцу. В финале пьесы, терзаясь муками раскаяния, тоски, ревности и любви, она принимает яд; во всём признавшись мужу, она умирает. Федра — один из сильнейших образов мировой драматургии. В трагедии Расин довёл до высшего совершенства созданный им жанр любовно-психологической трагедии, написав её «стихами, полными смысла, точности и гармонии» (А. Пушкин). Его лучшие трагедии являются украшением французской и мировой сцены.

Если классическая трагедия была создана Корнелем и Расином, то классическая комедия явилась созданием *Жана Батиста Мольера (Поклена, 1622–1673)*. Он — один из величайших мастеров комедийного жанра в мировой литературе. Его жизнерадостные и полнокровные комедии оказали огромное влияние на развитие всей последующей французской драматургии.

Адвокатской карьере Мольер предпочёл ремесло актёра. В 1643 г. он возглавил труппу актёров, получившую

название «Блистательного театра». Через два года театр прекратил существование из-за отсутствия репертуара и хороших исполнителей, сам Мольер вступил в труппу бродячих комедиантов, с которой в течение 13 лет (1645–1658) странствовал по городам и провинциям Франции. Скитания по стране явились для него превосходной школой жизни и художественного мастерства, обогатили бесценными жизненными наблюдениями, позволили превосходно изучить народный быт, услышать живой народный язык. Понуждаемый бедностью репертуара своей труппы, испытывая моральный гнет, бытовые и материальные невзгоды, актер Мольер берется за перо. Он стал писать для своего театра, ориентируясь на вкусы народного зрителя, обратился не к модному тогда трагическому, а к комическому жанру.

Мольер начал с небольших одноактных комедий, близких по своим сюжетам и драматургической технике средневековым французским фарсам и *итальянской комедии масок* («Доктор-педант», «Вязальщик хвороста» и др.). Постепенно он осваивает опыт так называемой «учёной комедии», сложившейся в Италии XVI в. С комедии интриги в стихах «Шалый, или Всё невпопад» (1655) начинается зрелая писательская биография Мольера.

Среди его значительнейших драматургических произведений особое место занимают «высокие комедии» (термин А. Пушкина) «Тартюф, или Обманщик» (1664–1669), «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665), «Мизантроп» (1666), «Мещанин во дворянстве» (1670). Знаменитая стихотворная комедия «Тартюф» направлена против ханжества и лицемерия, присущих служителям католической церкви и широко распространенного в высших кругах французского общества XVII в. Объектом своей критики Мольер избрал Общество святых даров в лице главного персонажа комедии Тартюфа. Драматургу пришлось выдержать изнурительную пятилетнюю борьбу за «Тартюфа» против церковников и королевской власти. В третьей, окончательной редакции комедия имела исключительный успех, а имя Тартюфа вскоре стало во Франции нарицательным для обозначения лгуна и обманщика.

Высокая сатирическая комедия «Тартюф» открыла серию наиболее острых обличительных пьес Мольера, знаменующих высший этап в развитии его оппозиционных настроений. Среди них особое место занимает замечательная комедия в прозе «Дон Жуан», судьба которой оказалась ещё более печальной, чем судьба «Тартюфа». Воспользовавшись для своей комедии старинной испанской легендой о развратном и «озорном» дворянине, погибающем от рукопожатия статуи убитого им человека (впервые обработана испанским драматургом Тирсо де Молиной в комедии «Севильский озорник, или Каменный гость», 1630), Мольер творчески, силой своего огромного писательского воображения переработал этот классический сюжет. Его «Дон Жуан» — блестящая сатира на аристократическую «золотую» молодежь из окружения молодого Людовика XIV. Образ Дон Жуана обрисован необычайно жизненно и правдиво. «Дон Жуан» — единственная его пьеса, центральный герой которой совмещает в себе многочисленные пороки (хищничество, эгоизм, распутство, цинизм) с некоторыми положительными чертами (ум, внешний блеск, смелость, остроумие), нарушил тем самым однолинейную, плоскостную характеристику персонажей, обусловленную эстетикой классицизма. Бесспорной заслугой автора явилось создание образа слуги Сганареля, человека из народа, своим трезвым мужицким умом хорошо распознающего сущность Дон Жуана — богохульника и развратника. Потому комедия была признана «откровенной школой безбожия», запрещена к дальнейшей постановке и возобновлена лишь через 176 лет, в 1841 г.

«Мизантроп» — одна из самых серьёзных и глубокомысленных комедий Мольера. Комический элемент в ней отступает перед множеством трагических ситуаций и переживаний героя. Она действительно «высокая комедия», которая, по определению А. Пушкина, «близко подходит к трагедии». Альцест — умный, честный, благородный человек, живущий по высоким нравственным нормам, — находится в остром, непримиримом конфликте с лживым и пошлым великосветским обществом. Поведение

Альцеста трагикомично, ибо он тщетно пытается исправить зло, то и дело оказываясь в трудном, а порой и в донкихотском положении, по мнению Ж. Ж. Руссо, «везде, где Мизантроп смешон, он лишь исполняет долг порядочного человека».

Сюжет «Скупого» восходит к комедии Плавта «Горшок», в которой Мольер с огромной проницательностью раскрыл власть денег, показал их разлагающее влияние на человека. Имя главного героя комедии Гарпагона стало нарицательным. С ним связаны духовным родством многие великие образы мировой литературы (Гобсек и Гранде у О. Бальзака, пушкинский Скупой рыцарь). Гарпагон интересен и в художественном отношении: это образ, иллюстрирующий присущий Мольеру классицистский метод построения характера, в основу которого кладётся какая-либо одна черта, одно качество или психологическое состояние. На различие творческого метода Шекспира и Мольера обратил внимание А. 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 и многосторонние характеры».

В творческом наследии Мольера заметное место занимают *балеты-комедии*. Одной из лучших в данном жанре является замечательная бытовая комедия «*Мещанин во дворянстве*» (1680). Автор создал в ней яркий, запоминающийся образ богатого тщеславного буржуа Журдена, мечтающего подняться в высшее дворянское общество. Большую роль в комедии играют слуги — в противоположность хозяину они наделены умом и сообразительностью, обладают живым характером и энергией.

Комедии Мольера оказали огромное влияние на развитие французской драматургии (Лесаж, Реньяр, Бомарше). Отдельные мотивы и художественные приёмы его драматургии были использованы Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, Островским, Сухово-Кобылиным. «Мольер едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художник нового времени» (Л. Н. Толстой).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. XVII век как особая историческая и культурная эпоха: характеристика основных литературных направлений.
2. Социальные и философские предпосылки французского классицизма, его эстетика и поэтика.
3. Особенности конфликта и художественное своеобразие в высокой трагедии П. Корнеля и Ж. Расина.
4. Жанр высокой комедии в творчестве Ж. Б. Мольера.

ГЛАВА 7

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

В XVIII столетии развивается мощное идеологическое движение, известное под названием *Просвещение*. Оно было направлено на ликвидацию феодально-го строя, его социально-экономических и правовых норм, политических учреждений, идеологии и культуры. Своё название просветители получили потому, что главным средством преобразования общества они считали *просвещение народа*, освобождение его от религиозных и иных предрассудков. Просветители свято верили в силу разума, придавали исключительное значение литературе. Главная сила просветительской литературы состояла в беспощадной критике феодально-абсолютистских порядков, церкви и реакционных теорий во всех областях идеологии. Предпринятая просветителями *переоценка всех старых ценностей* оказала революционизирующее воздействие на умы современников и объективно поставила вопрос о коренном преобразовании общества. Во Франции просветители идеологически подготовили революцию 1789–1794 гг., которая покончила с феодально-монархическим строем. Исторические достижения просветителей есть яркий пример могущества передовой идеологии.

В разных странах Просвещение принимало различные формы, отражая своеобразие исторического процесса, национальные особенности классовой борьбы между буржуазией и феодальным дворянством, при этом силу и слабость демократического движения в каждой из них. При всём своеобразии национальных условий просветительское *движение не было единым* по своей социальной направленности.

В нём можно обнаружить *два течения*: умеренно буржуазное, либеральное, сторонники которого поддерживали основы существующего строя, ограничиваясь требованием частных реформ, и радикально-демократическое, последовательно отстаивавшее интересы народа.

Художественное творчество просветителей — важный этап в развитии западноевропейской литературы. Литературе Просвещения, унаследовавшей универсализм интересов и стремлений гуманистов эпохи Возрождения, свойственны вера в неограниченные возможности разума, дух любви к человеку, боевой антифеодальный пафос. Просвещение — внутренне неоднородное и противоречивое в своей основе движение, что объясняется *неоднородностью третьего сословия*, идеологию которого оно выражало. В просветительской литературе выделяются *три больших направления*: просветительский классицизм, просветительский реализм и сентиментализм.

Классицизм в эпоху Просвещения приобретает отчётливо республиканские, демократические и даже революционные черты. Высшую цель искусства классицисты видят в перевоспитании человека, в превращении его в идеального героя (в связи с этим ведущим жанром литературы просветительского классицизма стала *трагедия*). В поисках образцов — примеров гражданской доблести — просветители ориентировались на античное искусство и французский классицизм XVII в.

Просветительский реализм заявляет о себе как более высокая ступень реалистического мировидения по сравнению с эпохой Возрождения. Если её отличали высокая поэтичность, титанизм характеров, могучий взлёт страстей, если классицисты предпочитали изображать идеальных героев (королей, титулованных лиц, полководцев), то просветители, творчески переработав традиции плутовского и бытового романов XVII в., обратились к изображению реальных людей в повседневной обстановке. В творчестве писателей просветительского реализма большой удельный вес приобретают прозаические жанры и особенно *роман*, которому суждено стать подлинным эпосом XIX и последующих веков.

Во второй половине XVIII в. складывается третье большое направление в просветительской литературе — *сентиментализм*. Антифеодалная направленность литературы Просвещения дополняется в творчестве сентименталистов критикой нарождающихся буржуазных отношений. Рационализм уступает место сенсуализму, что способствует психологическому насыщению романа и драмы и расцвету лирической поэзии.

Просветительская литература дала человечеству таких великих художников слова, как Дефо, Свифт, Филдинг и Бёрнс в Англии; Вольтер, Дидро, Руссо и Бомарше во Франции; Лессинг, Шиллер и Гёте в Германии. Их замечательные произведения прочно вошли в золотой фонд мировой литературы.

ЛИТЕРАТУРА ПРОСВЕЩЕНИЯ В АНГЛИИ

Историческое своеобразие английского Просвещения определяется тем, что оно развивалось в стране, которая уже совершила свою буржуазную революцию, но которая в XVII в. пережила *два крупнейших переворота: аграрный*, пролетаризовавший старое английское крестьянство, и *промышленный*, заложивший основы современного английского капитализма.

Английское Просвещение обладает рядом характерных особенностей, которые необходимо учитывать при оценке творчества отдельных писателей. Борьба английских просветителей против феодальных учреждений не достигала ожесточённости и радикальности, как во Франции. Перед ними гораздо более настоятельно, чем перед просветителями других стран, встала задача анализа, оценки и художественного отображения возникавшего буржуазного общества. Английская буржуазия в XVIII в. отказалась от былой революционности 40-х гг. XVII в. Общество выражало недовольство уцелевшими феодальными и развивающимися буржуазными порядками. Этот протест питал социальный критицизм английских просветителей и подготовил общественную почву для развития демократической линии в английском Просвещении, просветители не

могли ставить перед собой далеко идущие революционные цели.

Вместе с тем среди просветителей не было единства взглядов. Одни (Дефо, Поп, Аддисон, Стиль, Ричардсон) в основном одобрили существующий строй, апологетически относились к буржуазному прогрессу, видя в нём залог дальнейшего совершенствования человека и общества. Другие — демократы Свифт, Филдинг, Смоллет, Голдсмит, Шеридан — резко критиковали бесчеловечность нарождающегося буржуазного строя, искали пути к лучшему будущему в рамках самого буржуазного общества.

В своём развитии английское Просвещение прошло *три этапа* — раннее Просвещение (от «славной революции» 1688 г. до 1740 г.), зрелое Просвещение (1740–1750-е) и позднее Просвещение (1760–1780-е). В *ранний период английского Просвещения* господствующим направлением в литературе является *классицизм*, типичный представитель которого Александр Поп (1688–1744). Важную роль в становлении английской просветительской литературы, особенно в развитии просветительского романа, сыграли сатирико-нравоучительные журналы («Болтун», «Зритель», «Опекун» и др.), издававшиеся Д. Аддисоном и Р. Стилем. Своими очерками эти журналы, черпающие темы из современной английской действительности, содействовали становлению *нравоописательного романа* — одного из ведущих прозаических жанров литературы английского Просвещения.

Наиболее крупными представителями на раннем этапе её развития были Д. Дефо и Д. Свифт, создавшие первые выдающиеся образцы просветительского романа, который принёс мировую славу английской литературе XVIII в. и оказал большое влияние на литературы других европейских стран. **Даниэль Дефо** (1660–1731), зачинатель английского *реалистического романа*, принадлежал к умеренно буржуазному крылу просветительского движения. В своих многочисленных работах — их насчитывается около 500 — он выступал сторонником сложившихся в Англии буржуазных порядков и критиковал пережитки феодализма в своей стране.

Дефо происходил из семьи торговца и очень рано стал предприимчивым дельцом. На протяжении почти всей своей жизни он совмещал разнообразнейшую коммерческую деятельность с активными политическими занятиями, защищая интересы крепнущей английской буржуазии от посягательств феодально-аристократической реакции. Дефо написал огромное количество *политических памфлетов* («Чистокровный англичанин», 1701; «Кратчайший способ расправы с диссидентами», 1702, — памфлет, за который он был поставлен к позорному столбу, и др.). В тюрьме он создал «Гимн позорному столбу», представляющий собой замечательное выступление в защиту свободы печати и убеждений. Дефо стал издателем первой влиятельной политической газеты в Англии — «Обозрение британской нации», став по праву отцом английской журналистики.

Мировую славу Дефо доставил его знаменитый роман «*Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка*» (1719). Печатным источником данного романа стал опубликованный в 1713 г. в журнале «Англичанин» очерк о судьбе шотландского моряка Александра Селькирка, оказавшегося на необитаемом острове и прожившего там 4 года и 4 месяца. Силой своего впечатляющего воображения писатель творчески переработал этот сюжет, создав совершенно оригинальное художественное произведение, обессмертившее его имя. Написанный в увлекательной авантюрной манере, роман «Робинзон Крузо» содержит историю необыкновенных приключений йоркского моряка XVIII в., «рассказанную им самим», попавшего после кораблекрушения на пустынный остров и проведшего на нём 28 лет. Благодаря предприимчивости, энергии и трудолюбию герой романа не только выдержал одиночество и изолированность на протяжении длительного времени, но и стал основателем маленькой островной колонии, напоминающей *буржуазное государство в миниатюре*. Вместе с тем бросается в глаза двойственный, противоречивый характер Робинзона. В нём, как и в авторе романа, живёт постоянное противоречие между человеком и буржуа. Дефо наделил своего героя не только прекрасными человеческими качествами — мужеством, умом,

волей, трудолюбием, но и всеми чертами, свойственными человеку буржуазного общества: практицизмом, пуританской религиозностью, расчётливостью.

Образ Крузо — труженика, своим титаническим трудом обеспечивающего себе победу над природой, заслоняет в читательских глазах образ Робинзона — авантюриста. В светлом, жизнерадостном взгляде на мир, в нестигаемой, мужественной вере в силы человека, в поэзии вдохновенного труда, с замечательным художественным мастерством запечатлённой в романе «Робинзон Крузо», — непреходящее всечеловеческое значение гениального творения Дефо, разгадка того обаяния, которое на протяжении почти трёх столетий сохраняет его книга для мировой читательской аудитории.

За первой частью «Робинзона Крузо» последовали вторая и третья части, но они уже не представляют захватывающего интереса, так как труженик Робинзон превращается в ограниченного обывателя, лавочника и моралиста. Роман о Робинзоне полтора века считался образцовым произведением для детского чтения, хотя в нём заключён глубокий философский смысл: в образе главного героя воплощена иллюзия буржуазной идеологии XVIII в. о том, что производство обособленных индивидов является естественным состоянием общества. Характерное для просветителей изображение одиночки, отдельного индивида вне социальных связей, стало определяться понятием «*робинзонада*» (Ж. Маркс).

Шумный успех «Робинзона Крузо» побудил Дефо продолжать работу в этом роде литературы. Он написал ряд приключенческих, уголовных и исторических романов — «Молль Флендерс», «Капитан Сингльтон», «Полковник Жак», «Роксана» и другие, — заметно уступающих в художественном отношении его шедевр. Специфика реалистического метода Дефо проявляется в форме автобиографии или мемуаров вымышленных лиц, что создаёт впечатление полной правдивости изображаемых в них событий. Язык романов Дефо отличается удивительной простотой и ясностью, проявляя близость к живому разговорному языку его времени. «Отец английского и европейского

романа», он оказал большое влияние на развитие реализма в английской литературе.

Современник Д. Дефо — другой выдающийся деятель раннего английского Просвещения великий писатель-сатирик и публицист **Джонатан Свифт** (1667–1745) — занимал особое место в радикально-демократическом направлении в английской просветительской литературе. В отличие от своих единомышленников — просветителей Филдинга, Смоллета и других, не поднимавшихся до отрицания частнособственнического общества, Свифт в результате глубокого и всестороннего изучения современной ему английской действительности пришёл к отрицанию буржуазного государства и буржуазного прогресса. С 1714 г. и до конца 1730-х гг. он становится одним из вождей ирландского национально-освободительного движения. В сатирических памфлетах и стихотворениях, в наиболее значительных произведениях ирландского периода — в поэзии середины 1720-х гг., в «Письмах суконщика» (1724), в самом значительном из его творений — романе «Путешествия в некоторые отдалённые страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей» (1726) Свифт гневно протестовал против колониальной политики Англии.

«Путешествия Гулливера» — одна из величайших сатирических книг в мировой литературе. С литературным блеском Свифт обнажил здесь не только ненавистные ему феодальные пережитки, но и уродливые, отвратительные черты нового буржуазного общества, увиденные им с впечатляющей прозорливостью. Острая антибуржуазная тенденция делает роман одним из предшественников литературы критического реализма XIX в. Первая часть из четырёх частей романа — «Путешествие в Лилипутию» — содержит в себе множество очевидных и скрытых намёков на современную писателю английскую действительность. Свифт иронически относится к своему герою — судовому врачу Лемюэлю Гулливеру, который попал в Лилипутию, страну маленьких людей, и ощущает своё превосходство над ними, не догадываясь, что нелепые и смешные обычаи и нравы лилипутов, весь их государственный строй — это

всего лишь доведённые до логического конца английские порядки, а сама Лилипутия — не что иное, как Англия в миниатюре. Смехотворные размеры лилипутов делают ничтожными их государственный порядок, их политику, дела и принципы. Император Лилипутии всего на один ноготь Гулливера выше своих подданных, но его величают повелителем вселенной, голова которого достигает небес.

Государственные должности в Лилипутии раздаются в зависимости от акробатических способностей — кто прыгнет выше, у того и высшая должность. Двухпартийная система в Англии представлена Свифтом как борьба двух враждующих в Лилипутии политических партий — высококаблучников (виги) и низкокаблучников (тори), разногласия между которыми иронически уподобляются лишь размеру каблучков на башмаке. Лилипуты также изображены спорящими по вопросу: с какого конца разбивать яйцо — с тупого или острого. Эти споры, приводящие к кровопролитным конфликтам, — намёк на религиозно-церковные распри английских католиков и протестантов.

Если в первой части романа Гулливер, сын новой, буржуазной Англии, чувствует своё преимущество перед лилипутами, то попав в страну мудрых и рассудительных великанов, он оказывается сам в роли лилипута («Путешествие в Бробдингнэг»). Просветитель Свифт на протяжении всей своей жизни настойчиво искал положительный идеал. Он нашёл его в идеальной просвещённой монархии, по сравнению с которой Англия и её история представляются сплошным насилием и торжеством низменных страстей. Патриархальные и мудрые великаны во всём противоположны людям. Они заняты мирным созидательным трудом, им чужды войны. Законы в их государстве отличаются справедливостью, ясностью и простотой, наука поставлена на службу всеобщему делу.

Весьма богато содержание третьей части романа «Путешествие в Лапуту, Бальнибарби, Лаггнegg, Глаббдоббриб и Японию», свидетельствующей о дальнейшей эволюции социально-философских взглядов Свифта. Прежняя идеализация просвещённой монархии уступает здесь место прославлению республиканской формы правления.

В стране магов и волшебников Гулливер склоняется перед республиканцем Брутом, убившим диктатора Цезаря.

Сатирическая аллегория Свифта приобретает максимально обобщённый характер в эпизоде третьей части романа, где изображается пребывание Гулливера на Лапуте. Летающий остров, лишаящий дождя и солнечного света расположенные под ним города и страны — это символическое воплощение любого реакционного режима, враждебного народу. Нарисованная Свифтом Великая Академия Прожектёров в Лагадо, столице Лапуты, воспринимается как блестящая сатира на лженауку, оторванную от живой жизни, лишённую всякой связи с практической жизнью человечества.

Четвёртая, заключительная часть романа — «Путешествие в страну гуингимов» — представляет собой беспощадно-суровое осуждение буржуазного общества в целом. Населяющие страну разумные и говорящие лошади, ведущие благородный, добродетельный, патриархальный образ жизни, противопоставлены отвратительным человекоподобным существам йеху, воплотившим в себе все пороки буржуазно-дворянской Англии: алчность, эгоизм, развращённость, трусость, зависть, угодничество и т. п. Свифт не верит в возможность создания йеху (для него это «естественный буржуа») того идеального общественного строя, о котором мечтали просветители. В то же время он понимает ограниченность патриархальной жизни гуингимов и сомневается в возможности осуществления этой чисто просветительской утопии. Отсюда прослеживается определённый пессимизм, окрашивающий последнюю часть великого романа. Свифт убеждён в том, что человек буржуазного общества далёк от совершенства. «Он был последователен в своей ненависти ко всем формам зла и несправедливости, и в этом главная ценность его книги»¹.

Центральный герой романа — Гулливер — рядовой, скромный, трудолюбивый англичанин, человек, наделённый пытливым умом и честным сердцем. Этот образ, играющий важную роль в идейном и художественном планах

¹ Аникст А. А. История английской литературы. М., 1959. С. 152.

произведения, дан Свифтом в постоянном развитии. Образ героя и рассказчика романа — во многом плодотворная попытка великого сатирика запечатлеть черты настоящего человека своего времени, напоминающем самого Свифта. Сатира его, облечённая в фантастическую форму, глубоко реалистична, рациональна, отражает противоречия и пороки реальной жизни. В художественной системе Свифта — сатирика большое место занимает *смех*, его главное оружие, когда дают себя знать разнообразные оттенки смешного — от добродушного юмора и мягкой иронии до гневного сарказма и язвительной, ядовитой насмешки. Творчество Свифта оказало огромное влияние на всё последующее развитие мировой сатирической литературы — от Вольтера и Филдинга до Чапека и Веркора.

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Просветительское движение во Франции тесно связано с аналогичным феноменом в других странах, прежде всего в Англии. Если английское Просвещение развивалось в послереволюционную эпоху и потому носило отпечаток компромисса, французское Просвещение оформлялось и крепло в период обострения борьбы передовых общественных сил против феодально-абсолютистского строя и имело конечной целью идейную подготовку буржуазной революции. Участие широких народных масс обусловило более демократический и революционный характер французского Просвещения. И французская литература эпохи характеризуется боевым духом, крайней революционностью своих политических, философских и эстетических идей.

В истории французского Просвещения и его литературы выделяются два периода. *Раннее Просвещение* (1715–1750) представлено его идейными вождями *Монтескье и Вольтером*. На этом этапе оно имело умеренный характер и несло на себе заметную печать английского влияния. Идеалы просветителей не простирались дальше деизма и политического конституционализма. В зрелом *Просвещении* (1751–1794) публиковались издания

«Энциклопедии», а Вольтер уступил роль вождя Дидро. В философских и эстетических взглядах просветителей преобладали элементы атеизма и материализма, их политические идеалы — просвещённая монархия и даже республика. Вся литература пропитывалась революционными, просветительскими идеями. В художественном отношении она неоднородна. Просветители выработали свои литературные стили, которые оформлялись в такой последовательности: *классицизм* (Монтескье, Вольтер), *просветительский реализм* (Вольтер, Дидро), *сентиментализм* (Руссо).

Франсуа Мари Аруэ (1694–1778), прославившийся под псевдонимом **Вольтер**, явился главой старшего поколения французских просветителей. Поэт, прозаик, он оставил блестящий, неизгладимый след в самых различных областях творчества как смелый борец за обновление мира. Разнообразная литературно-общественная деятельность Вольтера развёртывалась на фоне исключительно содержательной, богатой разнообразными фактами и событиями жизни. Его литературная деятельность продолжалась почти 70 лет, что и стало причиной противоречивости художественного и философского наследия.

Вольтер стал выразителем интересов и настроений буржуазной верхушки третьего сословия, а не его плебейских, демократических низов. Данное обстоятельство явилось причиной того, что взгляды Вольтера в области философии, политики и искусства более умеренны, чем у представителей младшего поколения французского просветительского движения (Дидро, Руссо), сосредоточены преимущественно на моральных и нравственных проблемах, религии. Он был противником революционных методов борьбы, врагом народовластия, а идеалом для него являлся *просвещённый монарх*. Перу Вольтера принадлежит много исторических трудов, интересных с научной и художественной стороны, среди которых «История Российской империи при Петре Великом».

Принципиальный сторонник классицизма, он вместе с тем вводил в свои произведения реалистические элементы. В литературном наследии великого просветителя

значительное место занимает *драматургия*, так как театр был для него серьёзным увлечением и Вольтер на протяжении жизни отдал дань драматургии: «Эдип» (1718), «Ирина» (1779) и ещё 50 пьес (трагедии, прозаические драмы, комедии, оперы). Вслед за Корнелем и Расином он является величайший трагическим поэтом французского классицизма. Им написаны эпические поэмы «Генриада» и подлинный поэтический шедевр — «Орлеанская девственница» (высоко оценённая А. Пушкиным, Ф. Шиллером, М. Твенем, А. Франсом, Б. Брехтом), дидактические поэмы, анакреонтические эпиграммы. В своём творчестве Вольтер обратился также и к художественной прозе — это «*Философские повести*», каждая из которых написана для иллюстрации определённой общественно-философской идеи: «Кандид, или Оптимизм», «Задиг, или Судьба», «Мемнон, или Человеческая мудрость» и другие. Мировое значение творческого наследия Вольтера огромно. Его многосторонняя титаническая личность наложила властный отпечаток на весь XIX в. «Он был больше, чем человек — он был эпоха» (В. Гюго).

Высшим достижением драматургии французского Просвещения явилось комедийное творчество **Пьера Огюстена Карона**, писавшего под псевдонимом **Бомарше** (1732–1799). Он — крупнейший после Мольера французский комедиограф. Его комедии «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро» заслуженно вошли в золотой фонд мировой драматургии. Бомарше как творческая личность типичен во многих отношениях для третьего сословия: вступив в смелую, отчаянную борьбу против привилегированных классов, он стремился сломать сословные перегородки, утвердить своё личное достоинство и занять надлежащее место под солнцем.

Жизнь Бомарше, полная многочисленных превратностей, подобна удивительному пёстрому, причудливому роману. Сын часовщика и сам вначале бедный часовщик, он совершил головокружительную карьеру, позволившую ему стать всесильным миллионером, человеком, оказывавшему огромное влияние на судьбы общества и государства. К сочинению своих бессмертных комедий он пришёл

зрелым автором, имеющим за плечами большой жизненный и литературный опыт. К тому времени он уже опубликовал свои первые пьесы в духе «мещанской драмы» и приобрёл громкую известность и репутацию выдающегося сатирика, автора «Мемуаров против советника Гезмана» (1773–1774). Они — гениальная сатира не только на французский суд, но и на весь социально-общественный порядок абсолютистской Франции. Выпавший на долю его сатиры успех убедил Бомарше в истинном — комедийном — характере его дарования: он решил обратиться к новому для себя жанру общественно-политической комедии.

Действие знаменитых комедий «*Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность*» (1775) и «*Безумный день, или Женитьба Фигаро*» (1784) происходит в Испании, но маскарад не может никого ввести в заблуждение: перед зрителем и читателем Франция XVIII в. с её нравами, обычаями и пороками. Вторая комедия о Фигаро — «Безумный день, или Женитьба Фигаро» — своеобразно продолжает линию «Севильского цирюльника», и здесь развязка знаменует второе поражение графа Альмавивы: представители третьего сословия, как бы говорит Бомарше, могут и должны бороться с несправедливыми притязаниями дворянства, так как при достаточном умении и необходимой энергии они могут и должны одержать победу.

Подлинным героем обеих комедий Бомарше выглядит талантливый сын народа Фигаро — ловкий, изобретательный, всегда готовый постоять за себя. Этот образ имеет свою предысторию: предками Фигаро являются ловкие, продувные рабы из античных комедий Плавта и Теренция, слуги из комедий Лопе де Вега, Мольера и Гольдони, вполне вероятно, Панург из бессмертного романа Рабле. Фигаро — живое воплощение лучших черт человека из народа. Подстать ему и его возлюбленная Сюзанна, «Фигаро в юбке» (К. С. Станиславский).

Комедии Бомарше прозвучали в условиях феодальной абсолютистской Франции как прямой призыв к революции, о чём догадался и король Людовик XVI. Сыграв существенную роль в её подготовке, Бомарше отшатнулся от

неё, что проявилось в завершающей трилогии о Фигаро — комедии «Преступная мать», не прибавившей ничего к добытой драматургом славе. Комедиография Бомарше явилась высшей точкой не только в развитии французского театра XVIII в., но и во всей французской литературе. Его комедии обрели долгую и прочную жизнь на сценах театров всего мира, в том числе и России. На сюжеты комедий написаны оперы: «Севильский цирюльник» Россини и «Женитьба Фигаро» Моцарта.

ЛИТЕРАТУРА НЕМЕЦКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Историческая обстановка обусловила и специфические особенности немецкого Просвещения. Если во Франции основная задача просветителей сводилась к подготовке общества к буржуазной революции, то в экономически отсталой и политически раздробленной Германии об этом пока не могло быть и речи. Первоочередной задачей немецких просветителей представляла *борьба за национальное объединение*, решённая лишь при канцлере О. Бисмарке во второй половине XIX в. Вместе с тем немецкое Просвещение имеет серьёзные заслуги перед немецким народом, его культурой и литературой, породив таких выдающихся деятелей, как Лессинг, Гёте, Шиллер, Кант, Фихте, деятелей «Бури и натиска» («Sturm und Drang») и др. Именно они дали немецкому народу сознание национального единства, вложили в него энергические стремления, уверенность в своих силах. Отличительная особенность немецкого (как и французского) Просвещения заключалась в том, что его лидеры выступали более радикально в своих художественных, особенно драматических, произведениях и гораздо умереннее в философских и эстетических трактатах.

Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (1759–1805) — величайший поэт и драматург, навсегда вошедший в историю немецкой и мировой литературы — весьма рано почувствовал своё творческое призвание. Будучи ещё воспитанником военной школы, он написал свою первую, прославившую его драму «Разбойники» (1781). Она имела

отчётливо выраженное социальное звучание и сопровождалась девизом «на тиранов!». Шиллер взял эпиграфом изречение древнегреческого врача Гиппократ: «Чего не исцеляет лекарство, исцеляет железо; чего не исцеляет железо, исцеляет огонь». В предисловии к драме он с юношеской запальчивостью заявлял о своём намерении искоренить порок.

Герой «Разбойников» — Карл Моор, сын эпохи «бурных гениев», человек с благородной, пылкой, но необузданной душой, восстаёт против всеобщего зла, олицетворением которого в пьесе является его младший брат Франц Моор. Оклеветанный своим братом, отвергнутый отцом, разлученный с невестой, Карл Моор ожесточается и решает сам исправить зло жестокостью. Возглавив шайку разбойников, он чинит суд и расправу над богачами, деспотами и тунеядцами, берет под защиту обездоленных. Карл презирает свой век — век посредственности, ничтожества и лицемерия — и пламенно мечтает о свободе, об установлении республики, «перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями». Таким образом, Карл Моор не простой разбойник: это бунтарь, политический мятежник. Но бунт и протест его непоследовательны. Он разуверился в возможности при помощи избранного им пути уничтожить всеобщее зло и добровольно отдаётся в руки властей, что означает нравственный крах Карла Моора, крушение его идеалов, капитуляцию перед жалкой немецкой действительностью. Вместе с тем при всей своей компромиссности драма «Разбойники» сыграла в условиях феодальной Германии огромную прогрессивную роль: она прозвучала как призыв к борьбе. Неслучайно Шиллер подвергался гонениям со стороны княжеской власти.

К штюрмерскому периоду творчества Шиллера среди других пьес относится «Коварство и любовь» (1784), принадлежащая к числу лучших его драматургических произведений. Порочному и жестокому миру вельмож и придворных противопоставляется в ней семья скромного музыканта Миллера, человека достойного и гуманного. Его дочь Луиза и молодой человек Фердинанд фон Вальтер, сын влиятельного придворного, честолюбца и карьериста,

любят друг друга. Оба они — люди новых общественных взглядов, чуждые сословным феодальным предрассудкам, целиком захваченные большим чувством. Но против них ополчается весь герцогский двор с его подлыми интригами и преступлениями, что в финале приводит благородные и возвышенные сердца к гибели. «Коварство и любовь» — пьеса о реальной немецкой действительности, в которой гневно обличаются феодальные нравы, роскошь и разврат герцогского двора, в противовес им показываются высокие душевные качества людей из народа. Эта пьеса стала первой немецкой политически тенденциозной драмой.

Понятие «веймарский классицизм», связанное с именами Гёте и Шиллера, прочно утвердилось в литературной науке. Оба писателя в один и тот же период и в одних и тех же условиях прошли сложный эволюционный путь. Шиллер, как и Гёте, в условиях наступившей после Великой французской буржуазной революции политической и идеологической реакции пересмотрел свои штурмерские политические и эстетические позиции и в поисках неревolutionных путей преобразования действительности пришёл к *просветительскому классицизму*. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795) он стремился доказать, что только с помощью искусства можно перевоспитать людей и тем самым изменить существующий общественный строй. В работах по эстетике, стремясь теоретически обосновать принципы веймарского классицизма, он во многом шёл вслед за Кантом, развивая взгляд на красоту как на «чистую форму» и требуя *незаинтересованности искусства*. Признавая полезность искусства, его утилитарную роль, он вместе с тем объявил его «чистой игрой разума». Шиллер стремился перенести формы античного искусства в современную литературу, видя в нём образец прекрасного (см. «Боги Греции»).

Хотя талант Шиллера всего полнее проявился в области драматургии, он оставался одним из величайших поэтов Германии («Антология на 1782 год», «Дурные монархи», «Спиноза», «Руссо»). *Баллады* занимают видное место в его поэтическом наследии; их сюжеты поэт заимствовал

из народных легенд, из истории древних греков, Средневековья, Возрождения, создавая с особым литературным блеском «Кубок», «Перчатку», «Поруку», «Ивиковых журавлей».

В последние годы жизни Шиллер обращается к жанру «высокой трагедии»: трилогия «Валенштейн» (1797–1799), «Мария Стюарт» (1800), «Орлеанская дева» (1802), «Мессинская невеста» (1803), «Вильгельм Телль» (1804). Несмотря на историческую тематику, они сохраняют тесную связь с политической борьбой его времени. Благодаря наследию Шиллера, Гёте и Гейне, немецкая литература вошла в число великих литератур мира. Большой интерес к ней проявляли в России Пушкин, Жуковский, Белинский и многие другие.

Венцом немецкого Просвещения является **Иоганн Вольфганг Гёте** (1749–1832) — гениальный поэт, глубокий мыслитель, выдающийся учёный, естествоиспытатель — национальная гордость немецкого народа. Гёте воплотил единство немцев в области духовной жизни и языка, он внёс решающий вклад в дело формирования немецкого национального сознания. В значительной мере благодаря ему немецкая литература возвысилась до уровня развитых национальных литератур и вошла в сокровищницу мировой классики.

Гёте — одно из наиболее сложных явлений в истории немецкой и мировой литературы. Его мировоззрение и творчество весьма противоречивы, и это не просто индивидуальные противоречия. Гёте — суть противоречия эпохи, в которой многообразие проявляется в его силе и слабости, в колоссальной величии и одновременно филистерской ограниченности. Он — крупнейший лирик, замечательный романист, плодовитый драматург, оставивший заметный след в истории философии, эстетики, естествознания, педагогики.

Лирика Гёте жизнерадостна и жизнелюбива, проникнута светлыми, гуманистическими чувствами, где человек и природа в единении — её главные герои. За свою долгую жизнь он написал около 1600 стихотворений в различных поэтических жанрах. Красоту и богатство его лирики

впечатляюще передали в своих переводах В. А. Жуковский, М. Ю. Лермонтов, А. К. Толстой.

Благодаря своим первым произведениям, получившим всеобщее признание, Гёте сразу стал во главе движения «Буря и натиск». В своих штюмерских произведениях — философской драме «Прометей» (1773), «Пра-Фауст» (1775), драме «Гёц фон Берлихинген» (1773) — Гёте выразил бурный протест, волновавший всех штюмеров: герои его — сильные личности, непокорные бунтари против существующих порядков.

Роман Гёте «*Страдания молодого Вертера*» (1774) произвёл огромное впечатление на читателей всей Европы. Трагический финал классической любовной истории воспринимался как страстный протест против жизненной несправедливости. Во Франции он был воспринят как проникнутое революционным духом произведение, как история человека с гордой и чистой душой, не способного ни на какие компромиссы. Более глубокому раскрытию мира чувств и сердечных переживаний героя помогает выбранная Гёте оригинальная эпистолярная форма романа.

Прозаическое наследие Гёте весьма обширно. Кроме «Вертера», им написан «Вильгельм Мейстер» («Годы учения», «Годы странствий», «Театральные годы») — роман о воспитании личности под влиянием сложных жизненных отношений и окружающей среды и о путях преобразования современного общества. Его перу принадлежат также многочисленные очерки, дневники, статьи о литературе, искусстве, науке. Сохранилось 15 тысяч писем Гёте. В период «веймарского классицизма» он создаёт трагедии «Ифигения в Тавриде» (1787) и «Эгмонт» (1787), знаменитые «Римские элегии» (1790), балладу «Коринфская невеста» (1790), эпическую поэму «Герман и Доротея» (1791) и др.

Вершиной художественного творчества Гёте явилась знаменитая трагедия «*Фауст*» (1831), над которой он трудился свыше 60 лет. «Фауст» есть величайшее создание поэтического духа, он служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности» (А. Пушкин). Образ доктора-

чернокнижника Фауста, героя народной легенды, а затем и народной книги, пленил Гёте ещё в юности и стал пожизненным его «спутником». К образу Фауста обращались писатели различных эпох и народов. Но только Гёте удалось создать образ большой поэтической силы и философской глубины. Его доктор Фауст — бесстрашный искатель истины, никогда ничем не удовлетворяющийся, настоящий гуманист, выражающий просветительские искания эпохи, современник и единомышленник Гёте по духу. Грандиозная национальная эпопея, созданная им на материале народной легенды, в образно-поэтической форме наносила могучий удар по средневековой схоластической идеологии, утверждала всемогущество человеческого разума, его способность разгадать тайны природы, постичь законы мироздания. В трагедии есть строки, ставшие знаменем для людей эпохи Просвещения: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идёт на бой!»

«Фауст» — одно из наиболее сложных произведений в мировой художественной литературе, где предстаёт вся мировая история, история научной, философской и поэтической мысли прошлого и настоящего, с обилием библейских, мифологических и аллегорических персонажей. «Театральное вступление» и «Пролог на небесах» в трагедии имеют решающее значение для развития её идейного замысла. Мефистофель — скептик и циник — отказывается видеть какой-либо смысл в деятельности человека. Бог выдвигает в противовес жалким, погрязшим в ничтожестве и невежестве людям, о которых говорит Мефистофель, ревностного искателя истины доктора Фауста. Мефистофель удивлён — в мучительных исканиях и сомнениях Фауста, в его раздвоенности он видит тем более верный залог его гибели. Он считает Фауста таким же ничтожным и беспомощным, как и всех остальных людей. Спор Мефистофеля с Богом есть спор о человеческом достоинстве, о призвании человека и смысле его существования. Уверенный в своей правоте, Мефистофель заявляет Богу, что берётся отбить у него этого «сумасброда». Бог принимает этот вызов, соглашаясь на испытание Фауста, и отдаёт его во власть Мефистофеля, так как верит в человека,

в могущество его разума, в его неограниченные возможности познания тайн природы.

Пытливый ум учёного, непрестанные поиски истины, неуёмная жажда практической деятельности отличают доктора Фауста от его ученика и помощника Вагнера, философа учёного мира, «несносного ограниченного школяра». В противопоставлении двух названных характеров выявилась вся ненависть Гёте-просветителя к тупой, самодовольной, схоластической учёности, к мнимой науке. Переводя на «свой любимый немецкий язык» строку из Евангелия «В начале было Слово» как «В начале было Дело», Фауст не только подчёркивает материальный характер мира, но и заявляет о собственной решимости действовать, познавать этот богатый, многокрасочный, реальный мир. Увлечённый смелой мыслью развернуть с помощью Мефистофеля активную деятельность, Фауст заключает с ним договор: Мефистофель обязывается взамен его души верно служить ему на этом свете и доставить то, чего ещё никто не ведал из людей. Фауст согласен даже на то, что станет «добычей» при своём возгласе «Остановись, мгновение, ты прекрасно!». Отныне Фаусту доступно всё: возвращённая молодость, любовь невинной Маргариты, общение с тенями античных героев, блестящая служебная карьера при дворе императора, власть и богатство, любовь прекрасной Елены. Но ничто из всего достигнутого не удовлетворяет Фауста.

Пройденный Фаустом путь — аллегорический путь человечества. В последнем, предсмертном монологе Фауста, пережившего и преодолевшего все заблуждения и соблазны, Гёте раскрывает высший смысл жизни — служение людям, неутомимая жажда знаний, борьба за счастье. Фауст произносит роковую фразу — он готов возвеличить каждый миг этого осмысленного великой целью труда. Но торжество Мефистофеля мнимое: Фауст не побеждён, так как его упоение миготом не куплено ценой отказа от бесконечного совершенствования человека и человечества.

Трагедия Гёте «Фауст» явилась высшим философским и художественным достижением немецкой литературы Просвещения, квинтэссенцией духовных исканий эпохи, открывающей новую страницу в истории мировой культуры.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Особенности развития просветительского движения в Англии. Значение романов «Робинзон Крузо» Д. Дефо и «Путешествия Гулливера» Д. Свифта.

2. Социальные, философские и эстетические учения французских просветителей. Два этапа в развитии французского Просвещения. Творческая личность Вольтера.

3. Творческая личность Бомарше, демократические и реалистические тенденции в его драматургии. Общая характеристика трилогии о Фигаро.

4. Особенности немецкого Просвещения и его литературная программа.

5. Образы Фауста и Мефистофеля в художественно-философском контексте трагедии «Фауст».

ГЛАВА 8

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Данная тема, определяемая событиями, оказавшими существенное влияние на поступательный ход развития общества, хронологически охватывает период от Великой французской буржуазной революции 1789 г. до Парижской Коммуны 1871 г. На социокультурную жизнь Европы значительное влияние оказали также завершение промышленного переворота в Англии и война за независимость в США, результаты которой продемонстрировали право народов на свободу, что проявилось в усилении революционного движения. Литературный XIX в. внёс неоценимый вклад в сокровищницу всей мировой культуры.

В последствиях Французской революции и подготовившего её Просвещения дало знать себе разочарование её сторонников, поверивших в идеалы просветителей. Новый общественный строй оказался злой карикатурой на них. Определяющей чертой духовной атмосферы в европейском обществе стала *антибуржуазная, антипросветительская реакция*, имевшая вместе с тем различную социально-идеологическую устремлённость (романтики, реалисты, социал-утописты и др.). Литературные движения в европейских культурах той поры — романтизм, прежде всего — отражали эти настроения эпохи. Результатом осмысления итогов Французской революции в литературе и искусстве явилось утверждение в творчестве крупных художников *темы утраченных иллюзий*. Периодизация историко-литературного процесса XIX в. в европейских странах выглядит следующей: первый этап с 1789 по 1830 г., второй этап — 1830 по 1871 гг.; в свою очередь, второй этап делится на два периода: 1830–1848 гг.

и 1848–1871 гг. Стоит отметить, что универсальной эту и подобные периодизации считать нельзя, поскольку невозможно установить чёткие временные границы возникновения и угасания тех или иных направлений в искусстве и литературе.

Возникновение и развитие *романтизма* — нового направления с весьма широкой амплитудой проявления (от моды до философии и медицины) — связано с Великой французской буржуазной революцией 1789–1794 гг. Романтизм в широком смысле слова — художественный метод (направление, стиль), в котором доминирующее значение имеет субъективная позиция писателя по отношению к изображаемым явлениям жизни, вплоть до «пересоздания» действительности.

Однако романтизм не представлял собой единого течения в литературе и искусстве. В нём различались две различные тенденции, противоположные друг другу в своей основе: «мировая скорбь» и «энтузиазм» романтиков (Н. Я. Берковский). Интерес представляют высказывания А. М. Горького об «активном» (революционном) и «пассивном» (реакционном) романтизме, о социальном значении каждого из них. Причиной возникновения пассивного романтизма стало неверие в социальный, политический, промышленный и научный прогресс, принёсший новые контрасты и антагонизмы, нивелировку и духовное опустошение личности, разочарование в обществе постепенно разрасталось до «космического пессимизма». Принимая общечеловеческий, универсальный характер, они сопровождались настроениями безнадёжности, отчаяния, «мировой скорби» («болезнь века», свойственная героям А. Шатобриана, А. Мюссе, А. Виньи, А. Ламартина, лирике Г. Гейне и др.).

Активному романтизму присуще чувство сопричастности к стремительно развивающемуся и обновляющемуся миру, чувству включённости в поток жизни, в мировой исторический процесс, ощущение скрытого богатства и беспредельных возможностей бытия. Энтузиазм, основанный на вере во всемогущество свободного человеческого духа, по определению Н. Я. Берковского, — одна из

характернейших особенностей романтического жизнеощущения¹.

Разочарованию в действительности, в возможностях цивилизации и прогресса полярно противопоставляется романтическая тяга к «бесконечному», к абсолютным и универсальным идеалам. Романтики мечтали не о частном усовершенствовании жизни, а о *целостном разрешении всех её противоречий*. Разлад между идеалом и действительностью приобретает в романтизме необычайную остроту и напряжённость, составляя сущность *романтического двоемирия*. При этом в творчестве одних романтиков преобладала мысль о господстве в жизни непостижимости и загадочных сил, о необходимости подчиняться судьбе (поэты английской «Озёрной школы», Ф. Шатобриан, В. А. Жуковский), в творчестве других (Д. Байрон, П. Б. Шелли, А. Мицкевич, М. Ю. Лермонтов) преобладали настроения борьбы и протеста против мирового зла.

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Ранний, наиболее характерный романтизм — *немецкий* — сформировался в канун нового века (1795–1799), существовал до 1820-х гг., а в 1830-х гг. почти сошёл на нет. К началу XIX в. определяется романтизм и в Англии, а настоящий его подъём пришёл позднее. Немецкий романтизм *развивался школами* (иенская, гейльдербергская, берлинская).

Литературный процесс с конца XVIII столетия до начала 1830-х гг. формировался под влиянием трёх основных факторов: Великой французской буржуазной революции, раздробленности страны и освободительного движения 1809–1813 гг. Сложившаяся в Германии общественно-экономическая и политическая ситуация ограничивала для немцев сферу практической деятельности, поэтому вся интеллектуальная энергия нации сконцентрировалась в философско-эстетических исканиях и в художественном творчестве. В связи с этим и ранний немецкий

¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

романтизм получает ярко выраженный *теоретический характер*. Одна из особенностей литературного процесса в Германии заключается также в том, что в пору возникновения романтизма оставались живы почти все выдающиеся немецкие писатели-просветители. Поэтому авторитет и общеэстетическая значимость *Просвещения сохраняли своё значение* и в XIX в. Не менее важным явился и тот факт, что почти все значительные философские системы Германии на рубеже веков имели своим существенным компонентом *вопросы эстетики*. Одной из характерных особенностей эстетической программы ранних немецких романтиков выглядит её тесная *связь с немецкой классической философией*.

Первый этап немецкого романтизма (со второй половины 1790-х гг. до 1806 г.) связан с творчеством *иенской школы романтиков*. Их эстетическая система характеризуется субъективным видением мира, стремлением уйти от изображения реальной конкретно-исторической действительности. Новалис, Тик, Ф. Шлегель в центре художественного назначения поставили отдельную *личность*. В своих философских исканиях иенцы обратились к Канту, Фихте, Шеллингу. Ведущим теоретиком иенского романтизма становится Ф. Шлегель. В его программе отчётливо выразилось чувство историзма, в соответствии с которым возникновение романтической поэзии определяется им как *новый этап* в развитии литературного процесса. Существенной особенностью новой литературы Ф. Шлегель полагает её *универсальность*, т. е. создание *синкретического жанра* литературы, который бы включал в себя не только все существующие литературные жанры, но и философию с риторикой. В «Алкейских фрагментах» Ф. Шлегель, полемизируя с просветительской эстетикой, утверждал *принцип незаинтересованности искусства*, отвергая мысль об искусстве как средстве нравственного воздействия на человека.

Второй этап развития немецкого романтизма (1806–1815 гг.) связан с деятельностью *гейдельбергской и берлинской школ*, а также с творчеством Г. Клейста и Э. Т. А. Гофмана. После разгрома Пруссии (1806) французскими

войсками философско-эстетические проблемы, волновавшие иенских романтиков, отходят на второй план. Романтизм второго периода отражает внимание к восприятию объективных явлений действительности. Одним из важнейших моментов, определяющих развитие литературного процесса, становится *обращение к немецкой национальной традиции*. А. фон Арним, К. Брентано, братья Гримм обращаются к изучению фольклора. Однако национальная ориентация иногда порождала националистические тенденции, идею своеобразной национально-патриархальной народности.

Особое место в истории немецкого романтизма принадлежит **Эрнсту Теодору Амадею Гофману** (1776–1822). Создавая свои произведения в драматический период немецкой истории, он критически относился к филистерской Германии. Сатирическими красками великий писатель-романтик обрисовывает затхлую придворную обстановку в небольших немецких княжествах и душную, гнетущую атмосферу бюрократизма и немецкого мещанства (филистерства). В своих лучших произведениях — «Золотой горшок», «Крошка Цахес», «Житейские воззрения кота Мурра» и других — Гофман раскрылся как блестящий мастер сатиры. На противопоставлении мира «призраков и мечтаний» (В. Г. Белинский) реальной действительности создано большинство произведений Гофмана.

Третий период немецкого романтизма (1815–1830) определяется творчеством Г. Гейне, Ф. Гельдерлина. Ж.-П. Рихтера, А. Шамиссо, занимающих демократические позиции. Вместе с тем важно отметить, что наследие Гейне и Шамиссо включает в себя и определённые романтические тенденции.

Революция во Франции — праматерь романтизма. И романтики, хулившие впоследствии революцию, хотели они того или нет, были её детищами. Романтизм был обобщённым отражением революции, а романтики выразили её. Весьма часто «выразить» — более высокая задача, чем «изобразить». Романтики стремились к данной цели: выразить непрерывно, неутолимо творимую жизнь. Мир, по Ф. В. Шеллингу, вечно созидает самого себя. Жизнь есть

творчество, которое никогда ни на чём не успокаивается, не может иметь ни начала, ни конца. Романтизм — эпоха чрезвычайно напряжённого *культа музыки*, которая, по мнению романтиков, больше всего способна передать творимую жизнь. В Германии XVII–XVIII вв. творили великие композиторы: Бах, Гендель, наконец, Моцарт. Романтиками были Вебер, Шуберт, Шуман.

Любимые темы и мотивы романтиков: ночь, сквозь которую бежит почтовая карета, и почтальон, который всю ночь гонит лошадей; дорога, которая не имеет конца; деревья и вечер с голубой далью, к которой едут и не могут приблизиться... Почтовая карета и почтовый рожок — любимый мотив, который переходит из стихотворения в стихотворение, из романа в роман, — важны не как вещи; смысл их — в особом *движении жизни*, связанной с ними. Даль тем хороша, что она никогда не овеществится и не приблизится. То, что она приближается, — иллюзия, которая рассеивается...

Романтики высоко ценили Гёте, заложив основы его культа. А. Шлегель, мэтр иенских романтиков, писал, что Гёте — это Поэзия на земле, заместитель Господа Бога на земле. Они (а за ними и англичане) создали культ Шекспира. Именно романтики заявили своим современникам, что Шекспир — поэт поэтов. Они очень многое сделали для интерпретации Шекспира (А. Шлегель). Лучшим романом мировой литературы они считали «Дон Кихота» Сервантеса, оценив в нём то, что они называли музыкальностью.

Романтикам был присущ хорошо разработанный *юмор* — как у Шекспира в «Двенадцатой ночи» или в «Много шума из ничего», у итальянского поэта и драматурга К. Гоцци. Юмор в их понимании — лишённый всякой назидательности смех как таковой, существующий только для того, чтобы посмеяться, а не осмеять, комедия «чистой радости». Романтический юмор — это игра, дерзкая забава, шутка. Такой юмор романтик находили и в комедиях Аристофана (А. Шлегель). Юмор присутствует в поэзии и прозе Г. Гейне, В. Гюго, Дж. Байрона и других.

Многие художественные открытия и достижения немецких романтиков (в частности, тема двойничества,

кукла-автомат; волшебная сказка, мастерское использование гротеска и т. д.) стали достоянием мировой литературы.

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

Английский романтизм, возникший на рубеже XVIII–XIX вв., являлся кульминацией процесса, который происходил в литературе, искусстве, философии и эстетике Англии во второй половине XVIII в. Особенности её общественно-политической жизни обусловили более длительное, чем в других культурах, существование романтического движения. Его начало связано с предромантизмом XVIII столетия, а завершающая стадия относится к концу XIX в. Такая протяжённость во времени объясняется тем, что буржуазная революция произошла в Англии значительно раньше, чем в других европейских странах — в XVII в. Разочарования в её результатах, а также потрясения, порождённые аграрной революцией и промышленным переворотом XVIII столетия, стали мощным толчком для развития капитализма и сформировали истоки английского романтического движения. Как особое явление оно сложилось под воздействием Великой французской революции. Своеобразие английского романтизма определилось переходным характером эпохи, сменой феодального общества буржуазным, утверждением буржуазных отношений, решительно осуждаемых романтиками. В Англии, представлявшей страну капитализма со всеми вытекающими последствиями, романтизм с особой силой отразил отчуждение личности, разорванность сознания индивида, живущего в условиях переходного, неустойчивого времени, полного трагических противоречий.

Ранний английский романтизм связан с творчеством поэтов «Озёрной школы» — У. Вордсворт, С. Т. Кольридж, Р. Саути. Вордсворт и Кольридж выпустили сборник «Лирические баллады» (1798), а предисловие ко второму изданию этих баллад (1800) стало *эстетическим манифестом* английской романтической поэзии. Подвергая резкой критике поэзию классицизма, представители «Озёрной

школы» (The Lake School of poets) провозгласили новые принципы творчества. Они требовали от поэта изображения не великих исторических событий и крупных личностей, а повседневного быта простых людей. Лейкисты обратились к внутреннему миру человека, интересовались диалектикой его души. Одним из важнейших принципов романтической эстетики становится *поэтическое воображение*. В их творчестве возрождается интерес к фольклорным жанрам. В противовес универсальным классическим канонам поэты-лейкисты подчёркивают оригинальное, самобытное в английской литературе и шире — культуре.

Крупнейшим представителем западноевропейской и мировой поэзии является **Джордж Гордон Нозль Байрон** (1788–1824) — «Прометей XIX века» (В. Г. Белинский). Его поэзия породила такие понятия, как *байронизм*, *байронический герой*. В новаторских лиро-эпической поэме «Паломничество Чайльд Гарольда», в цикле «Восточных поэм» он изображает героя индивидуалиста, чей пессимизм и разочарование отразили настроение целого поколения интеллигенции Западной Европы после Великой французской революции. В позднем творчестве Байрона — поэма «Бешпо», роман в стихах «Дон Жуан» — отчётливо намечаются реалистические тенденции, стремление изобразить типические явления современной общественной жизни.

Эстетические принципы английского романтизма наиболее полно изложены в трактате **Перси Биши Шелли** (1792–1822) «Защита поэзии». Утверждая идею великого значения поэзии в истории человечества, он ставит вопрос о сущности поэтического творчества. Для него прекрасным является то, что находится в движении, в стремлении к идеалу. Обращаясь к наследию Гомера, Данте, Шекспира, Мильтона, он акцентирует внимание на историческом развитии искусства. Шелли утверждает *связь этического и эстетического начал* в поэзии и подчёркивает общественную роль искусства. В отличие от Байрона поэт тяготеет к изображению символических космических образов, посредством которых стремится осмыслить жизнь человечества («Освобождённый Прометей» и другие произведения).

В историю литературы **Вальтер Скотт** (1771–1832) вошёл как *родоначальник исторического романа* нового времени. Он соединил изучение истории с её философским осмыслением. Основные положения своей теории романа Скотт изложил в первой главе романа «Уэверли» (1814) и в предисловии к роману «Айвенго» (1820). Он выдвинул требование рассматривать историю с позиций современности, обратился к вопросу о роли достоверности и воображения в излюбленном им жанре. В своих романах из истории Англии, Шотландии, Франции Скотт обратился к крупным историческим событиям, показал столкновение сил в различные эпохи: «Роб Рой», «Пуритане», «Ричард Львиное Сердце» и другие. Историзм его творчества сыграл важную роль в развитии реалистического романа XIX в.

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

На рубеже XVIII–XIX вв. французское общество подверглось грандиозной ломке, кульминационным моментом которой стала Великая французская революция. На протяжении трёх десятилетий Франция переживает бурные события (свержение династии Бурбонов, гражданская война, падение Республики, возвращение Бурбонов), которые оказали глубокое влияние и на развитие литературы. И для публицистики, и для художественных произведений ведущее значение имело осмысление результатов и последствий французской революции.

Ранний этап в развитии французского романтизма определяется творчеством **Ф. Шатобриана** и **Ж. де Сталь**. В основу французской романтической эстетики легла идея прогрессивной эволюции в общем русле поступательного движения истории. Ж. де Сталь в трактате «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными учреждениями» (1800) выдвигает идею эволюции искусства и литературы в зависимости от развития общества; аналогичную мысль высказывает и Ф. Шатобриан в «Гении христианства» (1802). В его трактате «Опыт о революциях» (1797) содержатся размышления о том, каким

должен быть облик романтического героя. Революции, утверждает он, заложены в самой природе человека, в его неспособности удовлетворяться существующим, в «смутном беспокойстве». Особое значение для Ф. Шатобриана приобретает усвоенное у Ж. Ж. Руссо учение о цивилизации и природе. Человек свободен лишь в своём природном состоянии, однако бегство от цивилизации у Ф. Шатобриана приобретает исключительно индивидуалистический оттенок. Так возникает концепция *одинокой, страдающей личности*, нигде не находящей покоя и утешения. Одним из первых в мировой литературе образов, ставшим классическим для романтизма *воплощением мировой скорби*, является образ Рене из одноимённой повести Ф. Шатобриана.

Второй этап французского романтизма связан с эпохой Реставрации (1815–1830). Наступление реакции отразилось и в литературной борьбе. Основным фактором, определяющим литературную политику, становится *антитеза «классицизм-романтизм»*. Классицизм стал официально признанным искусством, превратился в оружие политической борьбы; романтизм, напротив, отождествлялся с обновлением, с будущим, но в рамках романтизма оживляются в первые годы реставрации и религиозно-мистические тенденции. В 1820-е гг. во Франции начинают издаваться журналы, на страницах которых выступают теоретики новой романтической литературы. Группа «Сенекаль» объединяет в 1827 г. всё самое значительное, что было тогда во французской литературе. В. Гюго, А. де Виньи, А. де Ламартин, А. Мюссе и другие сплотились вокруг понятия «романтизм» как символа нового искусства, искусства правды и свободы. Блестящий период расцвета переживает *историография* (О. Тьерри, Ф. Гизо, А. Тьер, Ф.-О. Менье), которая утверждает *идею исторической закономерности*. Миропонимание французских романтиков складывалось в свете новой философии истории. Именно в 1820-е гг. происходит *зарождение французского исторического романа* и даёт себя знать расцвет драмы. Своеобразным манифестом романтиков стало написанное В. Гюго пре-

дисловии к драме «*Кромвель*» (1827). В нём он изложил основные принципы новой драмы и чётко сформулировал пять основных принципов романтизма: о праве соединять в одном произведении трагическое с классическим, прекрасное с безобразным, возвышенное с низким (ссылаясь на опыт Шекспира); возражал против обязательного применения в драме пресловутого правила «трёх единств»; требовал предоставить писателю полную свободу в выборе художественных средств и приёмов: выдвинул требование к художнику отражать в своих произведениях местный колорит и локальность; призывал соблюдать в литературе и искусстве историческую правду.

Третий этап в развитии французского романтизма связан с творчеством В. Гюго и Жорж Санд. Именно **Виктор Гюго** (1802–1885), глава французских романтиков, великий поэт и романист, драматург и публицист, сыграл выдающуюся роль в развитии литературы и общественно-го движения во Франции.

Творческий взлёт Гюго приходится на 1820–1830-е гг., когда им были созданы стихотворные сборники, знаменитые драмы, первые романы с их социальными мотивами. Он выступает как реформатор французского стиха, предлагая новые ритмы и рифмы, дающие больше свободы от формальных правил. Его теория романтической драмы, высказанная им в предисловии к драме «*Кромвель*», послужили писателю основой для создания новаторских произведений. Схема развития разрушала основу эстетики классицизма — представления о неизменности эстетического идеала и выражающих его художественных форм. Тем самым Гюго смог доказать, что появление романтизма закономерно. Великий образец такого искусства, свободного от условных правил, давал ранее Шекспир в своих драмах. Самому Гюго вместе с тем ближе национальные традиции в творчестве Мольера.

В драмах Гюго «*Мария Делорм*» (1829), «*Эрнани*» (1830) складывался тип романтического характера и конфликта, проблематика, композиция и язык, определившие лик французской романтической драмы. Её развитие триумфально проявилось в постановках «*Король забавляется*»

(1832) и «Рюи Блаз» (1838)¹. Но особенно он блистает в романах «Собор Парижской Богоматери» (1831), «Отверженные» (1861), «Труженики моря» (1866), «Человек, который смеётся» (1869), «Девяносто третий год» (1874), в которых впечатляюще проявились эстетические принципы художника-романтика в сочетании с реалистическими тенденциями. При всей временной, тематической и проблемной специфике его романы, кроме «Тружеников моря», являются *историческими*. События, составившие основу их сюжета, Гюго-романтик рассматривает сквозь призму таких всечеловеческих понятий, как «добро и зло», «любовь и ненависть», «жестокость и милосердие». Передавая с помощью исторического колорита живой облик каждой эпохи (от Средневековья до современности), он искал в них нечто *вечное*, в чём все эпохи объединяются. Так, на первый план в самом знаменитом романе «Собор Парижской Богоматери» выдвигается образ собора, создававшегося народом веками, — символа не столько религиозного, сколько философского и исторического. Народным началом определяется в романе отношение к каждому из действующих лиц. В системе персонажей главное место занимают три героя: уличная плясунья Эсмеральда, архидьякон собора Клод Фролло и звонарь Квазимодо. В образе Эсмеральды ярче всего проявляется возрождение интереса к человеку, которое станет определяющей чертой новой эпохи — Ренессанса. Гюго использует *романтический контраст*, оттеняя красоту девушки образами представителей социального низа общества, в обрисовке которых используется *гротеск*. Эсмеральде противостоит в романе архидьякон Клод Фролло с ярко выраженным индивидуализмом — средневековый аскет, презирующий радости жизни и желающий подавить в себе все земные чувства. Но любовь к Эсмеральде опрокинула его жизненную позицию. Не в силах справиться с собой, он становится на путь преступления, обрекая девушку на мучения и гибель. Возмездие приходит к архидьякону в лице его слуги, звонаря собора Квазимодо, в образе кото-

¹ Драммы В. Гюго по достоинству оценил Дж. Верди, создав знаменитые оперы «Риголетто» и «Эрнани».

рого романист особенно широко использовал гротеск. Передавая страшную уродливость лица и фигуры, вызывающие страх и смех у окружающих, Гюго в то же время сумел показать контраст между внешним и внутренним миром этого несчастного, который осмелился полюбить Эсмеральду, но не за красоту, а за доброту. Его душа, пробуждающаяся от длительного сна, оказывается прекрасной. Зверь по своему внешнему облику, Квазимодо ангел в душе. Финал романа напоминает конец трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»: Квазимодо, проникнув в подземелье собора, умирает, обнимая тело своей любимой.

Главная цель Гюго как автора исторического романа — передать дух истории, её атмосферу. Но в отличие от «отца исторического романа» В. Скотта, он не делает центром повествования какое-либо крупное историческое событие, исторические персонажи оттеснены на второй план вымышленными, автор находит в каждом из них, даже второстепенном, средоточие противоречий эпохи, движение от прошлого к будущему. В «Соборе Парижской Богоматери» писатель показывает борьбу человека с «ананке догмы» (от *греч.* — рок, неумолимая судьба). Но талант Гюго позволяет создать произведение, значительно более богатое содержанием, чем это вытекает из схематичной идеи, положенной в основу романа. Во многом это расширение замысла связано с введением *образа народа*, пёстрой и многоликой толпы, описанной с поразительным мастерством.

Находясь в изгнании после прихода к власти императора Наполеона III, Гюго создаёт свой лучший роман «Отверженные» (1862), которому посвятил почти двадцать лет. Социальный роман-эпопея синтезирует романтические тенденции с влиянием достижений современного критического реализма. Данное влияние сказалось в попытке писателя всесторонне осветить образ той эпохи. Он показывает беспощадность эксплуатации человека, несправедливость суда, рисует политические катастрофы и революции, жизнь различных слоёв общества. Каждое значительное событие рассматривается с народной точки зрения, что вместе с масштабным воспроизведением эпохи делает роман эпопеей.

Гуманизм и демократизм авторской позиции сближают её с народной точкой зрения. Так как, по мысли Гюго, искусство — не простое, а *концентрирующее зеркало*, то автор полнее всего проявляет себя в самом методе изображения характеров и событий. Среди главных персонажей — отверженные люди общества: бывший каторжник Жан Вальжан, уличная женщина Фантина, бедный юноша Мариус, покинувший богатый отчий дом, обездоленная маленькая Козетта, бездомный мальчишка Гаврош... Их враги — семья Тенардьё, полицейский инспектор Жавер — тоже не занимают видного социального положения. В романе действуют «святые» (епископ Мириэль, Жан Вальжан) и «дьяволы» (Тенардьё, Жавер), не уступающие друг другу в масштабах творимого добра и зла.

Всем ходом своего идейного развития Гюго приходит к принятию социальной революции: с восхищением описывает революционеров на баррикадах 1830–1832 гг., давая портретные зарисовки республиканца Анжольраса и маленького героя Гавроша. Вместе с тем романист считает, что есть революция более важная, чем социальная, — *революция духа*. По убеждению писателя, человек — добр. Увидев свет романтической истины так называемого события-откровения, даже закоренелый злодей способен переродиться (каторжник Жан Вальжан, полицейский инспектор Жавер).

«Отверженные», как и «Собор Парижской Богоматери», — роман о борьбе человека с роком, с «ананке закона». Над законом буржуазного общества, воплотившим в себе несправедливое социальное устройство, торжествует высшая справедливость — нравственный закон добра.

«Труженики моря» (1866), третий роман о борьбе с иным проявлением «ананке» — стихийными силами природы. В нём изображены два полярных мира: мир корыстолюбия, воплощённый в образах Клюбена и Рантена, и мир труда, олицетворённый рыбаком Жильятом. Значительное внимание автор уделяет мужественной борьбе честного и благородного Жильята с морской стихией и её обитателями. Писатель воспевае труд как высшее предназначение человека.

Поздний Гюго создаёт роман «Человек, который смеётся» (1869), написанный им полностью в романтических традициях: на всех уровнях повествования используется романтический контраст; сюжет строится на тайнах и загадках и полон неожиданных поворотов действия; злоеющие предзнаменования и совпадения определяют судьбы героев. Действие романа разворачивается в феодальной Англии. Как часто бывает в романах Гюго, система образов подразделяется на два полярных мира. На одном полюсе — бродячий комедиант Гуинплен, лицо которого в детстве было изуродовано преступниками, став вечно смеющейся маской, и гордая, чистая, добрая Дея, слепая дочь нищенки. Они — два существа, живущие друг для друга и составляющие единое целое. Гуинплен — символ человеческих страданий, «совокупность человеческих несчастий» (Гюго). Как ему изуродовали лицо, так у всего человеческого рода изуродованы разум, чувства, понятия справедливости и истины. Но автор винит в их судьбах не рок, а конкретные социальные обстоятельства. На другом полюсе Гюго помещает мир аристократии, мир порока, коварства и жестокости (герцогиня Джозиана). Эти два мира ведут бескомпромиссную борьбу, в которой даже природа становится активным элементом действия, усиливая накал происходящих событий или контрастируя с человеческими судьбами. При этом романтические герои Гюго погибают, но их гибель знаменует собой протест против несправедливости мира и нравственную победу.

Исторический роман «Девяносто третий год» (1874), последнее крупное произведение Гюго, был задуман им как часть большого эпического полотна, посвящённого революционной эпохе конца XVIII в. В нём он коснулся проблем, над которыми постоянно размышляли философы и историки на протяжении нескольких веков: о революции, правомерности насилия ради благой цели, о прогрессе, исторической закономерности, о нравственном категорическом императиве, судьбах народов и отдельного человека. События, описанные в романе, ограничены коротким промежуток времени — летом 1793 г., ознаменованным контрреволюционными мятежами в Бретани и Вандее. Внимание

автора целиком сосредоточено на событиях революции, символом которой являются Париж и Конвент, где концентрируются как идеи общественного преобразования, так и идеи террора. Гюго полагал, что революционное насилие как аспект исторический и нравственный вызвано сопротивлением старого мира новым идеям. Вожди революции руководствуются принципом «государственной необходимости», ради светлого будущего они готовы пользоваться любыми средствами, нарушая нравственные каноны. Но, по убеждению Гюго, именно милосердие и должно быть истинным содержанием революции. Роман «Девяносто третий год» подводит итог эволюции политических взглядов Гюго. Приверженец «законной монархии» в начале своего творческого пути, с середины 1820-х гг. поклонник Наполеона I, в котором видит монарха нового типа, Гюго после двух десятилетий правления Наполеона III становится убеждённым и последовательным республиканцем. Его творчество — масштабная и яркая глава мировой литературы, отразившая почти весь XIX в. с его литературными исканиями и потрясениями.

РОМАНТИЗМ В США

По сравнению с европейским романтизмом американский имел иные исторические условия развития. К последней четверти XVIII в. литература США насчитывала только около полутора столетий существования, хотя потребность колонистов в чтении удовлетворялась главным образом за счёт книг, привезённых и привозимых из европейских стран. Американская революция 1776–1783 гг. дала серьёзный импульс развитию художественной, политической и философской мысли. *Своеобразие развития романтизма в США* во многом определялось тем, что в нём отразилась неудовлетворённость более ранней, чем европейские, буржуазной революцией. Довольно рано существенным мотивом творчества американских романтиков стала критика развивающихся буржуазных отношений, зачастую соседствовавшая с идеализацией патриархальных форм жизни (Ф. М. Френо, В. Ирвинг). В 1830-е гг.

американские романтики решительно выступили против рабства (Г. У. Лонгфелло, Г. Д. Торо).

Ранний этап развития романтизма в наибольшей степени обнаружил отличие американских писателей от европейских романтиков. *В отличие от европейских романтиков* американские писатели в своём оптимизме относительно настоящего и будущего страны сближались с просветителями: у них нет столь резкого отхода от просветительских идеалов, нет последовательного противопоставления разума и чувства.

Иную картину представлял собой *зрелый романтизм*. В своём роде переходным явлением оказывается творчество **Ф. Купера** («Пионеры», «Последний из могикан», «Прерия», «Следопыт», «Зверобой»): многое роднит его произведения с реалистическим просветительным романом, вместе с тем в них чувствуется традиционный для романтизма налёт экзотичности, присутствует драматическая напряжённость и необычность изображаемых событий. Наиболее последовательными в своей верности романтизму как художественному методу оказались *Э. Аллан По* и *Г. Мелвил*.

Эдгар Аллан По (1809–1849) — выдающийся романтический поэт и новеллист, более популярный в Европе, чем у себя на родине. Американская критика всячески поносила писателя за его страстное неприятие бездуховности буржуазного общества или ханжески замалчивала его *новаторское творчество* в поэзии и прозе. Эстетика, поэтические принципы, художественный стиль *Э. Аллана По* столь своеобразны, что он во многом поднимался над романтическими постулатами, даже их пародировал. *Э. По* — прозаик создал более шестидесяти рассказов, две повести, демонстрируя новаторство в области «малой формы» — тщательно разрабатывал жанры рассказа: «страшные», детективные, сатирические и фантастические рассказы. Красота и гармоничность стихов *Э. Аллана По* создавалась за счёт строгого подчинения художественных средств поэтическому замыслу. Они приводили в восхищение французского поэта-символиста *Ш. Бодлера*, заставляли русского композитора *С. Рахманинова* перекладывать

«Колокола» Э. Аллана По на музыку, а русских поэтов-символистов К. Бальмонта и В. Брюсова — превосходных переводчиков его стихов — братья за исследование «величайшего из поэтов новой Америки», которого считали «неисправимым реалистом».

РЕАЛИЗМ

К концу 1820-х гг. в литературном процессе крупнейших стран Европы начинаются существенные сдвиги. Расцветала наука, отчётливо обозначились социальные противоречия, в духовной жизни возникали новые ориентиры. Именно к этому времени заявляет о себе *реализм*, динамично становясь *ведущим методом* изображения действительности. Романтизм по-прежнему играет значительную роль в историко-литературном процессе. Выдвижение на передовые позиции критического реализма в европейских странах проходило в различных хронологических рамках; тем не менее, рубеж начала 1830-х гг. в большей или меньшей степени определил себя почти в каждой национальной литературе. Творческая сила писателей-реалистов XIX в. проявлялась, прежде всего, в *правдивом, объективном анализе жизни* современного общества, приводившем их к критике этого общества: реализм приобретал *критический характер*.

Критический реализм XIX в. унаследовал лучшие традиции литературы прошлого — реалистические традиции Возрождения и Просвещения. В сложных отношениях находился он с романтизмом. Сложность усугублялась тем, что оба литературные направления развивались *почти одновременно*.

Критический реализм вобрал в себя лучшие традиции романтизма, в частности, образ положительного героя, переосмыслив его в новых условиях в ином художественном плане. Но он не ограничился этой трансформацией, различия между реализмом и романтизмом (по мере мужания первого) становились всё более значительными. *Жизненная правда* является основным критерием для реалистической литературы, утверждая её значение как средства

познания человеком себя и окружающего мира. Реализм стремится к широкому охвату действительности с присущими ей противоречиями, признаёт право художника освещать все стороны жизни без ограничения. Искусство реализма показывает взаимодействия человека со средой, воздействие общественных условий на человеческие судьбы, влияние социальных обстоятельств на нравы и духовный мир людей, активную преобразующую роль общественных движений. Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое *воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах*, что позволило ему вписать содержательнейшую страницу в историю мирового искусства и культуры.

Периодизация историко-литературного процесса, определяемого развитием критического реализма, выглядит следующим образом:

- I этап — 1830–1848 гг.;
- II этап — 1848–1871 гг.

Событиями, определяющими внутренние рубежи данного периода, стали Июльская революция 1830 г. во Франции, европейская революция 1848–1849 гг. и Парижская коммуна 1871 г.

ФРАНЦУЗСКИЙ РЕАЛИЗМ

Литература Франции 1830-х годов отражала те новые особенности общественного и культурного развития страны, которые сложились в ней после Июльской революции. Ведущим направлением во французской литературе становится *критический реализм*. В 1830–1840-х гг. появляются все значительные произведения О. Бальзака, Ф. Стендаля, П. Мериме. На данном этапе писателей-реалистов объединяет общее понимание искусства, сводящееся к объективному *отображению процессов, происходящих в обществе*. При всех индивидуальных различиях их характеризует критическое отношение к буржуазному обществу. На ранних этапах творческого развития художников явно прослеживается их *тесная связь с эстетикой романтизма* (зачастую называемая «остаточным романтизмом»

в «Пармской обители» Ф. Стендаля, в «Шагреновой коже» О. Бальзака или в «Кармен» П. Мериме).

Значительную роль в формировании эстетики критического реализма сыграли теоретические работы *Фредерика Стендаля* (псевдоним Анри Бейля, 1783–1842). В эпоху Реставрации развернулись ожесточённые споры между романтиками и классицистами. Он принял активное участие в них, напечатав две брошюры под одним названием — «*Расин и Шекспир*» (1823, 1825), где изложил свои взгляды на литературу, которая, по его мнению, является выражением интересов существующего на данный момент общества, и эстетические нормы должны меняться вместе с историческим развитием общества. Для Стендаля эпигонский классицизм, официально поддерживаемый правительством и насаждаемый французской Академией наук, является искусством, потерявшим всякую связь с жизнью нации. *Задача истинного художника* в том, чтобы «давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение». Такое искусство Стендаль, не зная ещё термина «реализм», назвал «романтизмом». Он считал, что подражать мастерам предшествующих веков — значит лгать современникам. Сближаясь с романтиками в своём неприятии классицизма и почитания Шекспира, Стендаль вместе с тем под термином «романтизм» понимал нечто иное, чем они. Для него классицизм и романтизм — два творческих принципа, существующие на протяжении всей истории искусства. «В сущности, все великие писатели были в своё время романтиками. А классики те, которые через столетие после их смерти подражают им, вместо того, чтобы раскрыть глаза и подражать природе». Исходный принцип и *высшее назначение нового искусства* «*правда, горькая правда*». Художник должен *стать исследователем жизни*, а литература — «зеркалом, с которым идёшь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы». По сути, «романтизмом» Стендаль называл формирующееся направление французского критического реализма.

В художественном творчестве Стендаля впервые в литературе XIX в. провозглашается *новый подход к человеку* в форме центристского романа. «Красное и чёрное» (1830), «Пармская обитель» (1839), «Люсьен Левиен», «Итальянские хроники» (1828–1839) полны глубокого психологического анализа с внутренним монологом и размышлениями о нравственных проблемах. В психологическом мастерстве Стендаля возникает новая проблема — *проблема подсознания*. Его творчество представляет собой и первую попытку *художественного обобщения национального характера* («Итальянские хроники», «Пармская обитель»).

Общепризнанной вершиной критического реализма во Франции стало творчество **Оноре Бальзака** (1799–1850). *Ранний этап* его творчества (1820–1828) проходит под знаком близости к романтической школе «неистовых». В то время в некоторых его произведениях своеобразно претворялись уроки «готического романа». Первое значительное произведение — роман «Шуаны» (1829), где романтическая исключительность героев, драматическое развитие действия сочетается с предельной объективностью изображения, был впоследствии включён автором в «Сцены военной жизни».

Второй период творчества Бальзака (1829–1835) отмечен становлением и развитием *реалистического метода* писателя. В это время он создаёт такие значительные произведения, как «Гобсек», «Шагренова кожа», «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Утраченные иллюзии» и многие другие. Господствующим жанром в его творчестве являлся социально-психологический роман сравнительно небольшого объёма. Существенные изменения претерпевает в это время поэтика данных романов, где в органическое целое соединяются социально-психологический роман, роман-биография, очерковые зарисовки и многое другое. Важнейшим элементом в системе художника стало последовательное применение *принципа реалистической типизации*.

Третий период начинается в середине 1830-х гг., когда у Бальзака окончательно созревает замысел «Человеческой

комедии». В памятном для истории создания цикла 1842 г. он предпослал первому тому нового издания своих произведений, выходявшему под общим названием «Человеческая комедия», предисловие, ставшее манифестом реалистического метода писателя. В нём Бальзак раскрывает свою титаническую задачу: «Мой труд имеет свою географию, так же как и свою генеалогию, свои семьи, свои местности, обстановку, действующих лиц и факты; также он имеет свой гербовник, своё дворянство и буржуазию, своих ремесленников и крестьян, политиков и денди, свою армию — словом, весь мир»¹. В этот монументальный цикл, который приобрёл свою законченную структуру — как своего рода параллель и одновременно оппозиция «Божественной комедии» Данте с точки зрения современного (реалистического) понимания действительности, вошли лучшие из уже написанных и все новые произведения. Стремясь соединить в «Человеческой комедии» достижения современной науки с мистическими взглядами Э. Сведенборга², исследовать все уровни жизни народа от быта до философии и религии. Бальзак демонстрирует впечатляющую масштабность художественного мышления.

Один из родоначальников французского и европейского реализма, он мыслил «Человеческую комедию» как *единое произведение* на основе разработанных им принципов реалистической типизации, поставив перед собой величественную задачу создания социально-психологического и художественного аналога современной ему Франции. Разделив «Человеческую комедию» на три неравные части, автор создал своего рода пирамиду, основанием которой служит непосредственное описание общества — *«этюды о нравах»*. Над этим уровнем располагаются немногочисленные *«философские этюды»*, а вершину пирамиды составляют *«аналитические этюды»*³. Называя свои романы, пове-

¹ Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. М., 1951–1955. Т. 1. С. 15–16.

² Сведенборг Эммануэль (1688–1772) — шведский философ. В 1729–1745 гг. создал теософское учение о «потусторонней» жизни и о поведении бесплотных духов. Оказал значительное влияние на романтиков.

³ В те годы термин «этюды» имел два значения: школьные упражнения и научные исследования.

сти и новеллы, входящие в цикл, «этюдами», писатель-реалист считал свою деятельность именно исследованием. «Этюды о нравах» составили шесть групп «сцен» — сцены частной жизни, парижской, провинциальной, политической, военной и сельской. Бальзак считал себя «секретарём французского общества», изображающего «современную историю». Не только сама труднообозримая тема, но и методы её воплощения внесли огромный вклад в формирование новой художественной системы, благодаря которому Бальзака считают «отцом реализма».

Образ ростовщика Гобсека — «властителя жизни» в одноимённой повести (1842) становится нарицательным для обозначения скупца, олицетворяющего господствующие в обществе силы и превосходящего Гарпагона из комедии Мольера «Скупой» («Сцены частной жизни»).

Первым произведением, в котором Бальзак последовательно воплотил черты критического реализма как целостной эстетической системы, стал роман «Евгения Гранде» (1833). В выведенных в нём характерах реализован принцип становления личности под влиянием обстоятельств. Автор выступает как выдающийся психолог, обогащая психологический анализ приёмами и принципами реалистического искусства.

Для «Сцен парижской жизни» весьма показателен роман «Отец Горио» (1834), ставший ключевым в цикле «этюдов о нравах»: именно в нём около тридцати персонажей предыдущих и последующих произведений должны были «сойтись» вместе, что послужило причиной создания совершенно новой структуры романа: многоцентральной и полифонической. Не выделив ни одного главного героя, писатель сделал центральным образом романа, как бы в противовес образу собора Парижской Богоматери в романе В. Гюго, современный парижский дом-пансион мадам Воке — *модель* современной Бальзаку Франции.

Один из центров по нисходящей линии формируется вокруг образа отца Горио, чья история жизни напоминает судьбу шекспировского короля Лира. Другая, восходящая, линия связана с образом Эжена Растиньяка, выходящего из знатной, но обедневшей провинциально дворянской

семьи, приехавшего в Париж, чтобы сделать карьеру. Образом Растиньяка, являющегося действующим лицом и в других произведениях «Человеческой комедии», писатель заложил актуальную для французской и европейской литературы тему судьбы молодого человека в обществе, а в дальнейшем имя персонажа стало нарицательным для выскочки, добившегося успеха. Исходя из принципа *«разомкнутости»* цикла, «перетекания» персонажей из романа в роман, автор изображает поток жизни, движение в развитии, что создаёт полную иллюзию достоверности происходящего и формирует целостность картины французской жизни. Бальзак нашёл композиционное средство соединения героев не только в финале, но и на протяжении всего романа и последующих произведений, сохраняя его *полицентричность*.

В романах «Человеческой комедии» проявились разные грани колоссального по мощи таланта Бальзака, в том числе беспрецедентного *богатства словаря*. Проницательная аналитическая мысль, стремление систематизировать наблюдения над окружающей жизнью, выразить её закономерности исторически и социально через типизацию персонажей воплотились в бессмертном цикле — целом мире, построенном на основе серьёзного научно-эстетического изучения общества, пристального наблюдения и синтезирующей работы мысли, которая объясняет многоликую и одновременно единую панораму. Творчество Бальзака — высшая точка разносторонних возможностей реализма как художественного метода.

В значительной мере определяет характер развития литературного процесса во Франции поражение революции 1848 г., на которую творческая интеллигенция возлагала много надежд. *Атмосфера безвременья*, трагической безысходности привела к распространению теории *«чистого искусства»*. Во французской литературе складывается поэтическая группа под названием *«Парнас»* (1866). Представители этой группы (Г. Готье, Л. де Лиль, Т. де Бамвиль и другие) выступили против социальной тенденциозности романтизма и реализма, предпочитая бесстрастие «научного» наблюдения, аполитизм «чистого искусства».

Пессимизм, уход в прошлое, описательность, увлечение тщательной отделкой скульптурного, бесстрастного образа, превращающегося в самоцель при внешней красивости и благозвучии стиха, характерен для творчества поэтов-парнасцев. Противоречия и переходность эпохи по-своему отразились в трагическом пафосе стихов большого поэта 1850–1860-х гг. **Шарля Бодлера** (1821–1867) — сборниках «*Цветы зла*» (1857) и «*Обломки*» (1866).

Крупнейшим писателем французской литературы второй половины XIX в. являлся **Гюстав Флобер** (1821–1880), несмотря на глубокий скептицизм и трагический пессимизм его мировосприятия. Утверждая принципы безличного и бесстрастного искусства, его эстетическая программа была близка теории «искусства для искусства» и отчасти теории Золя-натуралиста. Тем не менее, мощный талант художника позволял ему, несмотря на классический образец «объективной манеры» повествования, создать романские шедевры «*Госпожа Бовари*» (1856), «*Саламбо*» (1862), «*Воспитание чувств*» (1869).

АНГЛИЙСКИЙ РЕАЛИЗМ

Английский реалистический роман первой половины XIX в. складывался в трудные для Англии годы. Избирательная реформа 1832 г., «закон о бедных», отменивший пособие по безработице, 1840-е гг., которые сами англичане называли «голодные сороковые», предельно обострили общественную жизнь.

Литературный процесс в Англии имеет свою специфику по сравнению с аналогичными процессами в других европейских странах. В литературной традиции явственно проявляется *реалистическая доминанта*. Даже Д. Байрон отдавал в своём искусстве дань реализму, не говоря уже о В. Скотте и Д. Остин. У истоков английского реализма находится творчество **У. Гудвина** (1756–1836), в романе которого «*Калеб Вильямс*» (1794) заложена основа социального романа нового типа. Следовательно, в английской литературе классической *реализм формируется практически одновременно с романтизмом*, что объясняет присутствие

романтического начала в творчестве английских реалистов. Хотя они не раз выступали против подражания романтической традиции (У. Теккере́й), тем не менее, романтические образы и ситуации имеются в произведении Ч. Диккенса, Э. Гаскелл, сестер Э. и Ш. Бронте.

Для английского романа 1850–1860 гг. характерно сужение диапазона изображаемого, социальные конфликты уступают место нравоописанию, акцент делается на занимательность сюжета. Вместе с тем всё большее внимание писателей привлекало *исследование характеров и психологии* персонажей, возросла роль символики и подтекста. Д. Элиот, Э. Тrollop создавали типичные для эпохи произведения нравоописательного характера, отличающиеся большой психологической глубиной. Одновременно в английской литературе складывается «школа сенсационного романа» (У. Коллинз).

В 1850-е гг. возникает в Англии содружество поэтов и художников, принявших название «*прерафаэлиты*». Подобно романтикам они противопоставили современности Средневековье как некую поэтическую утопию.

Выдающийся представитель английского критического реализма — **Чарльз Диккенс** (1812–1870). На первом этапе творческой деятельности (1834–1842) он создаёт юмористические рассказы и очерки, комическую эпопею «Записки Пикквикского клуба» (1837), а также первые социальные романы «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839), «Лавка древностей» (1841), в которых прослеживается формирование творческой манеры писателя-реалиста. В романах ещё осуществляется зависимость от романтической традиции: важным композиционным элементом становится *мотив «тайны»*. Стиль Диккенса формирует переплетение юмора, дидактики, приподнятого морализирования. В расстановке персонажей подчёркнуто деление *на положительных и отрицательных героев* («добрых и злых»), причём, основа принципа — моральная норма.

Усиление сатирического начала характеризует второй период творчества Диккенса — 1843–1848 гг. Центральное произведение — один из лучших его романов «Домби и сын»

(1848), в котором почти неощутима присущая ранним произведениям писателя зависимость от образцов просветительского романа XVIII в. Главное место в нём начинает занимать *углублённый психологический анализ*, реалистические портреты главных действующих лиц, подаваемых более полно, исчезает схематизм и однолинейность изображения. Его новаторство самому писателю видится в точности, реалистической передаче человеческих чувств.

1850-е гг. (третий период творчества) отмечены созданием романов, изображающих *широкую картину социальной жизни* Англии: «Холодный дом» (1853), «Тяжелые времена» (1854), «Крошка Доррит» (1857). Одновременно в творчестве Диккенса усиливается *внимание к запутанной интриге*, необычным психологическим ситуациям. Существенное место в поэтике его романов занимает *символика*.

В последний период творчества, 1860-е гг., художник постепенно отходит от изображения социальных конфликтов, сосредоточив основное внимание на раскрытии психологии героев (незаконченный роман «Тайна Эдвина Друда», 1870).

Другим крупнейшим представителем критического реализма XIX в. предстаёт **Уильям Теккерей** (1811–1863). Его литературно-критические статьи сыграли значительную роль в становлении английского реализма. Полемизуя с романтиками, он требует от художника *строгой правдивости*: «Пусть правда не всегда приятна, но лучше правды нет ничего». Как романист Теккерей выступил *продолжателем просветительской сатирической традиции* Филдинга и Смоллетта. Данное качество наиболее ярко проявилось в «Книге снобов» (1847) и «Ярмарке тщеславия» (1848). Автор использует панорамный принцип изображения действительности в сочетании с драматизацией, переплетением острой иронии с лиризмом, подачей характеров в диалектической сложности: даже такая хищница, как Бекки Шарп, не лишена своеобразного обаяния изворотливого ума. В отличие от Диккенса, он *избегал счастливых концовок*. Сатира Теккереева пронизана скептицизмом: писатель не верит в возможность изменения жизни.

Он, представляя вместе с Диккенсом блестящую школу романистов, обогатил английский реалистический роман *введением авторского комментария*.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Особенности формирования английского романтизма. Творческая личность Д. Байрона.

2. Общая характеристика немецкого романтизма, его школ и этапов, влияние немецкой классической философии на теорию и художественную практику романтиков.

3. Социальные, философские и эстетические предпосылки возникновения и развития реализма в западных литературах XIX в. Основные эстетические положения реализма.

ГЛАВА 9

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Несмотря на сравнительно небольшие хронологические рамки (1870-е гг. — 1914 гг.) данная эпоха является качественно *новым этапом* культурного развития человечества. Многими деятелями культуры, западными и русскими философами, поэтами и писателями, музыкантами и художниками эпоха расценивалась как *кризисная*. Об апокалиптическом характере современности говорили как западные (Ницше, Шпенглер, Ортега-и-Гассет), так и русские мыслители (Розанов, Бердяев, Белый, Флоренский).

Эпохальный труд А. Шопенгауэра (1788–1860) «Мир как воля и представление» (1819) оказал влияние на мировоззрение многих писателей (Т. Манн, Т. Гарди и др.). В своих воззрениях он шёл вслед за И. Кантом (1724–1804), чья теория познания, её эстетика и этика во многом определили его философско-эстетическую доктрину. Шопенгауэр создаёт своё учение о мире как мятущейся, стремящейся к воплощению воле. К познанию этого мира может приблизиться только художник, человек, в котором эстетическая интуиция преобладает над рациональным началом.

Одной из знаковых фигур рубежа веков стал Ф. Ницше (1844–1900), становление философии которого происходило под несомненным влиянием идей Шопенгауэра. Ф. Ницше одним из первых попытался проанализировать суть эпохи, за которой в определенное время закрепилось название «декаданс».

Помимо Шопенгауэра на духовную эволюцию Ф. Ницше оказал влияние композитор Р. Вагнер. Музыка, по

мнению Вагнера, — это прямое выражение мировой воли. Идея Вагнера стала основополагающей для труда Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Несомненный отзвук этих идей обнаруживается в творчестве Т. Манна, Р. Роллана. Работы Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1883–1885), «По ту сторону добра и зла» (1886), «Человеческое, слишком человеческое» (1878), «К генеалогии морали» (1887), «Сумерки идолов» (1888) и другие наложили отпечаток на творчество Дж. Лондона. Блестящая художественная манера Ницше является поистине уникальной.

Результатом кризиса общественного сознания, ощущения переломности исторического момента и является переосмысление духовных ценностей. Деятели культуры и литературы рубежа веков объединяет потеря веры в незыблемость прежних идеалов. Так формируется *декаданс как тип трагического мироощущения рубежа веков*. Ницше одним из первых запечатлел характерное для этого времени ощущение «великого внутреннего распада и упадка»: его главную причину он усматривает в христианстве («Весёлая наука», 1882). Следует сказать, что декаданс присутствует и в творчестве самого Ницше, в его взглядах на историю, религию и общество.

Необходимо разграничивать понятия «декаданс» и «модернизм». Модернизм рубежа веков есть попытка преодоления декаданса. Модернизм — это поиск художниками новых форм выражения своих мыслей, чувств, настроений. Новый культурный духовный контекст требовал нового типа художественного восприятия действительности. «Задача художника не описывать, запечатлевать объективно существующую действительность, а, исходя из своей собственной художественной вселенной, вступать в отношения с этой действительностью, создавая чисто субъективное искусство» (Э. Ховардсхолм).

Для наиболее полного постижения специфики литературно-художественного мира рубежа столетий значимо *учение об интуиции А. Бергсона* (1859–1941). Интуицию Бергсон считает основным способом познания жизненной сущности. Оригинальная философская и этико-

религиозная концепция сделали его кумиром эпохи. Учение Бергсона в определённой степени следует считать философской основой *литературного импрессионизма*. Если натуралисты требовали точного воспроизведения фактов, то импрессионисты *возводили в культ* отражение вызванного тем или иным фактом впечатления. Импрессионистические тенденции как свойство стиля можно обнаружить в творчестве многих западноевропейских и русских художников слова: А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме, Э. Золя, братьев Гонкур, О. Уайльда, М. Пруста, Р.-М. Рильке, А. Чехова, В. Гаршина, Е. Гуро, Б. Зайцева и др.

Практически одновременно с импрессионизмом, начиная с 1860-х гг., развивается *символизм*. Художественная практика символизма несколько опережает эстетику — теоретические положения сложились позднее: в 1870–1880-е гг. обоснована теория «ясновидения» А. Рембо, появились статьи и очерки «Искусство поэзии» и «Проклятые поэты» А. Верлена, «Манифест символизма» Ж. Мореаса. Взаимопроникновение различных стилей в литературе рубежа веков — явление обычное. Импрессионизм и символизм в значительной мере восходят к романтизму.

Во второй половине XIX — начале XX в. получает дальнейшее развитие *романтизм* (позднее творчество В. Гюго) и формируется *неоромантизм* (Р. Киплинг, Дж. Конрад, Дж. Лондон, отдельные произведения К. Гамсуна, Р. Роллана), который сближается с романтизмом как в тематическом, так и в изобразительно-стилевом плане. Неоромантизму, достигшему кульминации в 1890-е гг., присущи неприятие действительности, героизация сильной личности, побуждение к деятельности альтруистическими идеалами, острота этической проблематики; напряжённость фабульных ситуаций; приоритет экспрессивного, выразительного над описательным; активное обращение к фантастике, гротеску, экзотике. Особенного внимания в литературе рубежа веков заслуживает *эстетизм*, наиболее полно выразившейся в английском литературном процессе (О. Уайльд).

Во второй половине XIX — начале XX вв. дальнейшее развитие получает *реализм*. Интенсивность его развития в разных культурах неоднородна. Во Франции он в своей классической форме сложился уже в 30–40-е гг. (Стендаль, Бальзак), в Англии (40–60-е). В других европейских странах это происходит в 1860–1870-е гг. и в более позднее время. Реализм рубежа веков всецело сориентирован на художественные искания эпохи и становится богаче в жанрово-стилевом отношении.

В реалистической прозе рубежа веков особое значение приобретают *масштабные, монументальные полотна* («Жан-Кристоф» Р. Роллана, «Современная история» А. Франса, «Ругон-Маккары» Э. Золя, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Будденброки» Т. Манна). Рубеж веков породил и *многообразие романых форм*: социально-психологический (Т. Манн, Г. Мопассан, Р. Роллан), исторический (М. Твен, А. Франс), социально-политический (Дж. Лондон, Т. Драйзер), научно-фантастический (Г. Уэллс), социально-утопический (А. Франс, Г. Уэллс), сатирический роман (Г. Манн) и другие.

На новую ступень своего развития поднимается *европейская драматургия*. С творчеством Б. Шоу, Г. Ибсена, А. Стриндберга, Г. Гауптмана, М. Метерлинка связывают понятие «*новая драма*». Драматурги эпохи — это и теоретики театрального дела, экспериментаторы и новаторы в области драматургического искусства.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Франция во второй половине XIX — начале XX в. определяла общее направление развитие европейской культуры. Именно во французской литературе и живописи намечаются тенденции, которые скоро станут ведущими во всей европейской культуре. Французская культура и собственно литература рубежа веков собрали в себя многие тенденции общественно-политической жизни страны (франко-прусская война, события Парижской Коммуны, установление Третьей Республики, дело Дрейфуса). Как важнейшее художественное направление, метод и стиль

натурализм (фр. naturalism от лат. natura — природа) сложился в последней трети XIX в. в литературе Европы и США. Философской основой натурализма стал *позитивизм*¹. Литературными предпосылками натурализма послужило творчество Гюстава Флобера, его теория «объективного», «безличного» искусства, а также деятельность «искренних» реалистов (Г. Курбе, Л. Э Дюранти, Ж. Шанфлери). Натуралисты ставили перед собой благородную задачу: от фантастических вымыслов романтиков, которые в середине XIX в. всё более отходят от действительности в область грёз, повернуть искусство лицом к правде, к реальному факту. Творчество О. Бальзака становится для натуралистов образцом. Представители этого направления обращаются преимущественно к жизни низов общества, им присущ подлинный демократизм. Они расширяют область изображаемого в литературе, для них нет запретных тем: если безобразное изображено достоверно, оно приобретает для натуралистов значение подлинной эстетической ценности.

Натурализму свойственно позитивистское понимание достоверности. Писатель должен быть *объективным наблюдателем и экспериментатором*. Он может писать только о том, что изучил. Отсюда изображение лишь «куска действительности», воспроизведённого с *фотографической точностью*, вместо типичного образа (как единства индивидуального и общего); отказ от изображения героической личности как «нетипичной» в натуралистическом смысле; замена сюжета («выдумки») описанием и анализом; эстетически *нейтральная позиция автора* по отношению к изображаемому (для него нет красивого или некрасивого); анализ общества на основе строгого детерминизма, отрицающего свободу воли; показ мира в статике, как нагромождение деталей; писатель не стремится предсказать будущее.

¹ Позитивизм — направление в философии, исходящее из того, что всё подлинное (позитивное) знание — совокупный результат специальных наук, прошёл несколько этапов эволюции. Главные черты позитивизма — сведение задач науки лишь к описанию явлений и элементов субъективного идеализма. Основан в 1830-е гг. О. Контом.

Натурализм испытывал влияние других методов, тесно сближался с *импрессионизмом и реализмом*. С 1870-х гг. во главе натуралистов встаёт **Эмиль Золя** (1840–1902), который в своих теоретических работах развил основные принципы натурализма, а его художественные произведения сочетают в себе черты натурализма и критического реализма. И этот синтез производит на читателей сильное впечатление, благодаря которому натурализм, вначале отвергаемый ими, получает в дальнейшем признание: имя Золя стало почти синонимом термина «натурализм». Его эстетическая теория и художественный опыт привлекли молодых писателей-современников, составивших ядро натуралистической школы (А. Сепар, Л. Энник, О. Мирбо, Ш. Гюисманс, П. Алексис и другие). Важнейшим этапом их совместной творческой деятельности стал сборник рассказов «Меданские вечера» (1880).

Творчество Э. Золя составляет важнейший этап в истории французской и мировой литературы рубежа XIX–XX вв. Его наследие весьма обширно: не считая ранних произведений, это двадцатитомный цикл «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи», трилогия «Три города», незаконченный цикл романов «Четыре Евангелия», несколько пьес, огромное количество статей, посвящённых литературе и искусству.

Огромное влияние на формирование взглядов и становление творческого метода Золя оказали теории И. Тэна, Ч. Дарвина, К. Бернара, Ш. Летуэрно. Именно поэтому натурализм Золя — это не только эстетика и художественное творчество: это мировоззрение, научное и философское исследование мира и человека. Создавая *теорию экспериментального романа*, он так мотивировал уподобление художественного метода методу научному: «Романист является и наблюдателем, и экспериментатором. В качестве наблюдателя он изображает факты такими, какими он наблюдал их, устанавливает отправную точку, находит твёрдую почву, на которой будут действовать его персонажи и развиваться события. Затем он становится экспериментатором и производит эксперимент — т. е. приводит в движение

действующие лица в рамках того или иного произведения, показывая, что последовательность событий в нём будет именно такой, какую требует логика изучаемых явлений... Конечная цель — познание человека, научное познание его как отдельного индивидуума и как члена общества»¹.

Под влиянием новых идей писатель создаёт свои первые натуралистические романы «Тереза Ракен» (1867) и «Мадлен Ферра» (1868). Семейные истории послужили ему основой для сложного и глубокого анализа человеческой психологии, рассмотренной с научных и эстетических позиций. Золя хотел доказать, что психология человека — это не отдельно взятая «жизнь души», а сумма многообразных взаимодействующих факторов: наследственных свойств, окружающей обстановки, физиологических реакций, инстинктов и страстей. Для того чтобы обозначить комплекс взаимодействий, Золя вместо привычного термина «характер» предлагает термин «*темперамент*». Ориентируясь на теорию И. Тэна, он подробно описывает «расу», «среду» и «момент», даёт блестящий образец «физиологической психологии». У Золя складывается стройная, продуманная эстетическая система, которая почти не меняется до конца его жизни. В её основе — *детерминизм*, т. е. обусловленность внутреннего мира человека наследственными задатками, средой и обстоятельствами.

В 1868 г. Золя задумывает цикл романов, цель которого изучить на примере одной семьи вопросы наследственности и среды, изучить всю Вторую империю от государственного переворота до современности, воплотить в типах современного общества «подлецов и героев» («Ругон-Маккары», 1871–1893). Масштабный замысел Золя осознаётся только в контексте всего цикла, хотя каждый из двадцати романов является законченным и достаточно самостоятельным. Но достигает он писательского триумфа, опубликовав вошедший в этот цикл роман «Западня» (1877). Первый роман цикла «Карьера Ругонов» (1877) выявил направление всего повествования как его социальный, так

¹ Золя Э. Экспериментальный роман // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. Т. 26. М., 1968. С. 234.

и физиологический аспект. Это роман об установлении режима Второй империи, которую Золя называет «необычайной эпохой безумия и позора»¹, и о корнях семейства Ругонов и Маккаров. Государственный переворот Наполеона III изображён в романе опосредованно, а события в косном и далёком от политики провинциальном Плассане показаны как жестокая схватка между честолюбивыми и корыстными интересами местных хозяев жизни и простым людям. Эта борьба ничем не отличается от того, что происходит во всей Франции, и Плассан — это социальная модель страны.

Роман «Карьера Ругонов» — мощный исток всего цикла: история возникновения семьи Ругонов и Маккаров с комбинацией наследственных качеств, которые дадут потом впечатляющее многообразие вариантов в потомках. Родоначальница клана — Аделаида Фук, дочь плассанского огородника, с юности отличающаяся болезненностью, странными манерами и поступками, передаст своим потомкам слабость и неустойчивость нервной системы. Если у одних потомков это ведёт к деградации личности, её нравственной гибели, то у других превращается в склонность к экзальтации, возвышенным чувствам и стремлению к идеалу. Брак Аделаиды с батраком Ругоном, обладающим жизненной практичностью, устойчивостью психики и стремлением к достижению прочного положения, даёт последующим поколениям здоровое начало. После его смерти в жизни Аделаиды появляется первая и единственная любовь к пьянице и бродяге контрабандисту Маккару. От него потомки унаследуют пьянство, любовь к переменам, эгоизм, нежелание заниматься чем-либо серьёзным. Потомки Пьера Ругона, единственного законного сына Аделаиды, — преуспевающие дельцы, у Маккара — алкоголики, преступники, безумцы, а также творческие люди... Но и тех, и других объединяет одно: они дети эпохи и им присуще стремление любой ценой подняться вверх.

Весь цикл и каждая группа романов пронизаны системой лейтмотивов, символических сцен и деталей, в част-

¹ Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. Т. 3. М., 1962. С. 8.

ности, первая группа романов — «Добыча», «Чрево Парижа», «Его превосходительство Эжен Ругон» — объединена идеей добычи, которую делят победители, а вторая — «Западня», «Нана», «Накипь», «Жерминаль», «Творчество», «Деньги» и некоторые другие — характеризуют период, когда Вторая империя кажется наиболее стабильной, пышной и торжествующей, но за этой видимостью скрываются вопиющие пороки, нищета, гибель лучших чувств, крах надежд. Роман «Западня» является своеобразным ядром этой группы, а лейтмотивом её — приближающаяся катастрофа.

Золя страстно любил Париж и его можно назвать главным персонажем «Ругон-Маккаров», связывающим цикл воедино: действие тринадцати романов происходит в столице Франции, где перед читателями предстаёт разный облик великого города. Несколько романов Золя отражают ещё одну сторону его мировоззрения — *пантеизм*, то «дыхание универсума», где всё связано в широком потоке жизни («Земля», «Проступок аббата Муре»). Подобно многим своим современникам, писатель не рассматривает человека как конечную цель мироздания: он такая же часть природы, как любой живой или неживой предмет. В этом и есть некая фатальная предопределённость и трезвый взгляд на цель человеческой жизни — выполнить своё предназначение, способствуя тем самым общему процессу развития.

Последний, двадцатый роман цикла — «Доктор Паскаль» (1893) является подведением окончательных итогов, прежде всего разъяснением *проблемы наследственности* применительно к семье Ругон-Маккаров. На старого учёного Паскаля не пало проклятие рода: только одержимость и эмоциональность роднят его с другими Ругонами. Он как врач выявляет теорию наследственности и подробно объясняет её законы на примере своей семьи, давая тем самым читателю возможность охватить все три поколения Ругонов и Маккаров, понять перипетии каждой отдельной судьбы и создать родословное древо клана.

Золя многое сделал для развития современного театра. Статьи и очерки, инсценировки его романов, ставившиеся на сцене передового «Свободного театра» и на многих

сценах мира, образовали в рамках движения европейских драматургов за «новую драму» особое направление (Г. Ибсен, Б. Шоу, Г. Гауптман и др.). Без творчества Золя, совместившего на основе развитой им эстетики натурализма всю палитру стилей (от романтизма до символизма), невозможно представить ни движение французской прозы от XIX к XX и XXI вв., ни становление поэтики современного социального романа.

Творчество **Ги де Мопассана** (1850-1893) является иллюстрацией эволюции французского натурализма от 1870-х к 1880-м годам. Эстетические принципы его изложены в предисловии к небольшому роману *«Пьер и Жан»*.

При анализе романов великого реалиста *«Жизнь»* (1883) и *«Милый друг»* (1885) необходимо подойти к ним с точки зрения традиций реализма XIX в. (описание обстановки, функция пейзажа, особенности портрета, функция детали, социально-психологическая мотивировка действий персонажей). Новаторство Мопассана — в «фиксации разнообразнейших душевных движений и настроений, возникающих как ответная реакция на явления внешнего мира»¹. Мопассан — автор около 400 новелл, обогативших традиционный для французской литературы жанр. Они объединены в 16 сборников и исключительно разнообразны по тематике, жанровым особенностям (новелла-анекдот, новелла-шутка, новелла-исповедь, лирическая новелла, новелла характеров). Благодаря писателю новелла стала ведущим реалистическим жанром (после «Пышки», 1880). Оригинальность Мопассана-художника проявляется в том, что прямым средством движения сюжета являются не внешние события, а многочисленные перипетии душевной жизни персонажей.

Символизм во французской литературе рубежа веков представлен творчеством **Артюра Рембо** (1854–1891), **Поля Верлена** (1844–1896), **Стефана Малларме** (1842–1898). *С. Малларме* — ведущий теоретик первого поколения французских символистов. Его ранние стихи отмечены влиянием

¹ Евнина Е. М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX–XX вв. М., 1987.

парнасцев и Ш. Бодлера («Полуденный отдых фавна», 1865–1866). Названному произведению свойственно *сочетание символа и аллегории*. Характерны для его поэзии и импрессионистические искания (сонет «Кружево»), новозаветные эпизоды («Иродиада»). В целом ряде стихотворений вырисовывается образ американского поэта-романтика Э. По, оказавшего на него значительное влияние.

А. Рембо считают основоположником французского символизма, творчество которого генетически восходит к поэтическим исканиям Ш. Бодлера. Одним из ведущих творческих принципов является требование от поэта «ясновидения». Своеобразным манифестом символизма Рембо по праву считаются стихотворения «*Пьяный корабль*» и «*Гласные*». Его поэзии свойственна метафоричность, необычайный внутренний динамизм, особенный импрессионистический антропоморфизм.

В творчестве П. Верлена с наибольшей силой выразилось острое ощущение трагизма жизни, чувство одиночества, безысходности, столь свойственные рубежу веков. В его поэзии весьма глубоки «личные мотивы». Начав поэтическую деятельность сборником «Сатурновы стихи» (1866), он по праву считался предтечей импрессионистической лирики («Осенняя песня»). Субъективный психологизированный пейзаж, глубокое интуитивное «вчувствование» в действительность, пластичность и гармония — вот характерные особенности верленовского стиха. Эстетические принципы Верлена-импрессиониста (из всех поэтов-символистов) облечены в поэтическую форму: стихотворения «Поэтическое искусство» (1874), сборник «Песня без слов» (1874).

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Возникновение Германской империи во многом предопределило своеобразие литературной ситуации в Германии и Австро-Венгрии. Вена и Прага становятся культурными и литературными центрами не только империи, но и всей Европы.

Знаковой фигурой в культуре Западной Европы рубежа веков становится композитор Р. Вагнер. Вагнеровская

интерпретация мифа, представления о синтетическом искусстве, поэтика лейтмотивов, образы любви и смерти — вот ряд аспектов его творчества, нашедших воплощение в наследии прозаиков и поэтов. На рубеже веков заявили о себе писатели, имена которых войдут в историю мировой литературы, — Г. Гауптман, братья Г. и Т. Манны.

Раннее творчество драматурга **Герхарта Гауптмана** (1862–1946) сочетает разные литературные направления: написанные живым народным языком, драматические произведения отличает натурализм критической направленности («Перед восходом солнца», 1889; «Возчик Геншель», 1898; «Роза Бернд», 1903; «Крысы», 1911), тогда как стихотворные драмы и сказки несут в себе оттенок символизма. Истинное признание принесла Гауптману яркая, реалистическая пьеса «Ткачи» (1902) о забастовке силезских ткачей в 1844 г. В знак признания плодотворной, разнообразной и выдающейся деятельности в области драматического искусства Г. Гауптман в 1912 г. удостоен Нобелевской премии по литературе.

Генрих Манн (1871–1950) вошёл в немецкую литературу язвительным сатирическим романом-гротеском «Страна кисельных берегов» (или «Земля обетованная», 1900) о «немецком Растиньяке» Андреасе Цумзее. Затем Г. Манн отдаёт дань декадентству (роман-трилогия «Богини, или Три романа герцогини Асси», 1903), но вновь возвращается к сатире в романе «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (1905): клеймит и прусскую муштру, и весь правопорядок современной Германии. На его писательской судьбе отразились и Первая мировая война, развязанная и проигранная кайзеровской Германией, а в дальнейшем и приход к власти нацистов: как мыслящий творческий человек, он не мог не видеть пагубности проводимой его страной политики, и в отличие от младшего брата Томаса (с которым его связывали непростые отношения) уже в молодые годы стал последовательным пацифистом.

Томас Манн (1875–1955) снискал признание во всей Европе и за её пределами интеллектуально-философской прозой: романы «Волшебная гора» (1924), «Доктор Фаустус» (1947), новеллы «Смерть в Венеции», «Марио

и волшебник», где широко представлен мотив игры. В игру вступают идеи, игра — сама по себе одна из организующих идей философской прозы. Первый большой роман будущего лауреата Нобелевской премии по литературе (1929) *«Будденброки»* (1901) стал бестселлером. Как почти все его дальнейшие произведения, роман отчасти автобиографичен, посвящён истории угасания некогда большого, типичного бюргерского семейства.

ЛИТЕРАТУРА ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Конец XIX в. совпал с началом заката викторианской эпохи в английской социокультурной жизни. Литературный процесс рубежа веков впечатляюще представлен творчеством О. Уайльда, Т. Гарди, Р. Киплинга, Дж. Голсуорси и Б. Шоу.

Джон Голсуорси (1867–1933), лауреат Нобелевской премии, автор значительного количества произведений в различных жанрах. Он впитал в себя лучшие традиции викторианской Англии, стал достойным наследником классического реализма У. Теккерея и Ч. Диккенса, многому научился у Бальзака, Золя, Флобера и Мопассана. Он трепетно относился и к великой русской литературе, признавался, что многие лучшие его традиции навеяны творчеством И. Тургенева и Л. Толстого.

Влияние Тургенева чувствуется уже в романе *«Вилла Рубейн»* (1900), в котором проявляется самобытность автора, вошедшего в большую литературу. Сатирическое начало в творчестве Дж. Голсуорси заявлено в романе *«Остров фарисеев»* (1904), наиболее талантливо проявляется в романе *«Собственник»* (1906), положивший начало *форсайтовскому циклу*. История богатой буржуазной семьи, лежащая в основе романов о многочисленном клане Форсайтов, позволяет писателю дать развёрнутую во времени и пространстве картину становления в Англии капиталистической формации и слияния ранее противостоящих друг другу аристократии и буржуазии. Герои *«Саги о Форсайтах»* — любящие, ищущие, бунтующие против навязываемого стиля жизни, и в противоположность им

другие — твёрдо стоящие на земле, упорствующие в своих собственнических убеждениях, составляющие соль буржуазно-капиталистического общества, — все «живые», запоминаются яркой индивидуальностью. Романы «В петле» (1920), «Сдаётся внаём» (1921) хронологически не входят в рамки данного курса. Они, а также две интерлюдии «Последнее лето Форсайта» (1918) и «Пробуждение» (1920) стали органическим продолжением знаменитой «Саги о Форсайтах». Позднее написана «Современная комедия», включившая романы «Белая обезьяна», «Серебряная ложка», «Лебединая песня» и две интерлюдии «Идиллия» и «Встречи». В «Сагу о Форсайтах» включается также трилогия «Последняя глава» и рассказ «Спасение Форсайта».

Имя **Бернарда Шоу** (1856–1950) связано прежде всего с понятием «*новой драмы*». Специфика времени требовала проблемной драматургии, нового героя. Школой Шоу стал Г. Ибсен и его «Аналитический театр». В работе «Квинт-эссенция ибсенизма» (1891) он выразил своё творческое кредо драматурга, а также заявил о себе как блестящий литературный критик. Возникшему в Лондоне «Независимому театру» (1891) Шоу предложил свой первый цикл «Неприятные пьесы». «*Профессия миссис Уоррен*» (1894) и другие «пьесы-дискуссии» характеризуются обширными предисловиями и ремарками, другими новаторскими приёмами. Искусство Шоу — искусство максимально идейной насыщенности.

АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Американская литература рубежа веков уверенно заявила о себе талантом многих мастеров слова, среди которых М. Твен, Т. Драйзер, Дж. Лондон, Г. Джеймс.

Формирование **Теодора Драйзера** (1871–1945) происходило под влиянием корифеев реализма и натурализма О. Бальзака, Э. Золя, Г. Спенсера. Анализируя роман «*Сестра Керри*» (1900), по мысли автора, «образец философии человеческого существования», необходимо обратить внимание на сложности формирования творческого почерка,

где ощутимо проявляются особенности его реализма и натурализма, тематики и образа героини. Важным видится создание широких социальных полотен накануне Первой мировой войны — «Трилогия желания» («Финансист», «Титан», «Стоик»).

Джек Лондон (1876–1916) завоевал мировое признание магией слова, глубиной и мастерством изображения человеческих характеров, коллизией рассказов и романов. Пройдя сложный жизненный и творческий путь, он передал его перипетии в «Северных рассказах», романах «Железная пята», «*Мартин Иден*», «Морской волк» и др.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Общая характеристика французской литературы рубежа веков. Модернистские течения рубежа веков и их философские истоки.

2. Общая характеристика немецкой литературы рубежа веков. Основные направления и тенденции развития. Р. Вагнер как знаковая фигура в культуре Западной Европы.

3. Общая характеристика английской литературы рубежа веков. Основные литературные направления и тенденции.

4. Общая характеристика американской литературы рубежа веков. Особенности и основные тенденции развития литературного процесса в США.

ГЛАВА 10

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА В XX ВЕКЕ

РЕАЛИЗМ XX ВЕКА, ЕГО ЧЕРТЫ И ОСОБЕННОСТИ

Основные направления и специфика литературного развития XX века отражаются в *периодизации курса*: 1918–1945; 1945–1991. Сложностью, неоднозначностью и противоречивостью XX в. заявил о себе, как об особой эпохе в истории человечества, породив огромные надежды и разочарования, грандиозность социальных экспериментов, рост благосостояния одних и обнищания других, великий прогресс науки и техники. Наряду с этим век продемонстрировал тревожный упадок культуры, развитие устрашающих вооружений, опасность ядерной катастрофы, экономические кризисы и множество локальных конфликтов и войн.

Первая и Вторая мировые войны, Октябрьская революция в России и крушение СССР (1991), приведшие к изменению политической карты мира, стали *главными вехами* в истории мировой культуры. Порожденный ими пересмотр старых («буржуазных») идеалов вызвал в свою очередь расширение представлений о закате западной цивилизации («Закат Европы» О. Шпенглера и др.), что оказало мощное влияние на развитие социокультурных ситуаций.

Названные причины привели к *поляризации позиций* среди творческой интеллигенции, распространению ряда взаимоисключающих тенденций в подходе к перспективам

мирового развития и связанными с ними вариантами понимания задач литературы и искусства.

В пестрой панораме тенденций в литературе переломной эпохи заявило о себе и анархистское бунтарство, и проповедь разрушения старого искусства, отрицания старых нравственных ценностей и художественных форм. Эти призывы в ряде случаев приводили к крайнему скептицизму, *представлению о мире как о царстве абсурда*, а художник слова виделся как хроникёр и интерпретатор абсурда.

Ускорение темпа жизни человека и общества также воздействовало на художественную словесность, приводя к самым разнообразным решениям. Усиление роли массовой культуры создавало условия для коммерциализации искусства, связанной с широким распространением аудиовизуальных средств, потребительски использующих литературу. Художественную панораму века формировали два основных направления — *реализм и модернизм*.

Из двух вариантов реализма в зарубежной литературе XX в. продолжал бытовать *традиционный реализм*. Для него характерны известная по XIX в. описательность, тяготение к созданию больших полотен общественной жизни, использование возможностей большой формы: эпопеи, эпические циклы, «семейные хроники» («Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, повествования Ж. Ромэна и др.). От традиционного реализма весьма существенно отличается *реализм XX в.* Он имеет дело с принципиально иной социальной действительностью, чем реализм века предыдущего, с иным уровнем научного осмысления мира и человека, учитывает *психоанализ* З. Фрейда и его последователей, философию *экзистенциализма*, сталкивается с невиданным взлетом веры в Человека и разочарованием в просветительской формуле гуманизма. Действительность не может не влиять на реалистический тип художественного мышления, не может не менять в реализме прежние стандарты и соотношения описательности, подражательности и вымысла, индивидуализации и типизации, критерии правды жизни.

Реализм XX в. отказался от копирования и зеркального повторения действительности в формах самой жизни. На смену традиционным описательным формам пришли

аналитическое исследование («Доктор Фаустус» и «Волшебная гора» Т. Манна и др.), «эффект остранения» (пьесы Б. Брехта), подтекст и ирония (Э. Хемингуэй и др.), гротеск, фантастическое и условное моделирование (М. Булгаков и др.). Реализм творчески продуктивно использует и многие модернистские приемы, в частности, «поток сознания» (У. Фолкнер и др.). Обогащенная палитра реализма XX в. использует изображение объективного через субъективное, исчезновение «всезнающего» повествователя, использование приёма смены точек зрения, документацию и социологизацию (документ и псевдодокумент в структуре произведения, сознательная установка автора на социологический анализ) и др.

РОМАН О «ПОТЕРЯННОМ ПОКОЛЕНИИ» В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Фраза американской писательницы Г. Стайн: «Все мы — потерянное поколение», высказанная Э. Хемингуэю как фронтовику и использованная им как эпиграф в своем романе «И восходит солнце» («Фиеста», 1926), стала термином для обозначения своеобразной *разновидности реализма XX в.*, получившей название литературы «потерянного поколения». Ее отличительные черты проявляются в выборе героев (преимущественно вчерашних школьников), прошедших испытания Первой мировой войны и не могущих психологически вписаться в мирную жизнь, сомневающих в любых высоких словах, обесцененных войной. Бросается в глаза неизбывное одиночество героев, их понятная тяга к спасительной фронтовой дружбе и любви. Определяющей чертой в характеристике героев предстает мужественный стоицизм, являющийся единственным выходом из трагичности их положения. С художественной точки зрения произведениям о «потерянном поколении» свойственны незамысловатость повествовательной манеры, сюжета, диалогов. Вместе с тем проявляется характерный психологизм в описании внутреннего мира персонажей, прошедших тяжелые испытания.

Первые романы о «потерянном поколении» появились вскоре после окончания Первой мировой войны:

«Три солдата» Д. Дос Пассоса (1921), «Великий Гэтсби» (1925) Ф. С. Фицджеральда, «Солдатская награда» (1926) У. Фолкнера и др. Но *вершиной литературы «потерянного поколения»* стали «На Западном фронте без перемен» немецкого писателя Э. М. Ремарка, «Прощай, оружие!» американца Э. Хемингуэя, «Смерть героя» английского писателя Р. Олдингтона, опубликованные в 1929 г., когда появился опасный призрак новой войны. И сегодня ценится глубокий реалистический психологизм романов, передающих выстраданный опыт их создателей.

ТЕОРИЯ «ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА» Б. БРЕХТА

Среди драматургов-новаторов XX в. (Г. Ибсен, Б. Шоу, А. Чехов и др.) **Бертольт Брехт** (1898–1956) — немецкий писатель, режиссер, один из крупнейших реформаторов театра и драматургии, предложивший новую теорию «*эпический театр*», создатель и художественный руководитель театра «Берлинер ансамбль». Начав свой творческий путь как поэт, Брехт — участник событий Ноябрьской революции 1918 г. в Германии — убеждается в своем призвании драматурга и режиссера.

Свою театральную систему он назвал «эпическим театром», заимствовав этот термин у Ф. Шиллера. Эпичность, рассказывание играет в его спектакле важную роль, но термин все же условен, хотя Брехт во многом противопоставляет его традиционной («аристократической») форме театра. «Эпический театр», по мнению Брехта, должен рассказывать *об определенном событии* (в «аристотелевском театре» сцена воплощала событие), *противопоставлять зрителя событиям* (оппонент вовлекает зрителя), *ставить зрителя в положение наблюдателя* (переносил в другую обстановку), *обращаться к разуму зрителя* (обращался к чувству), *спектакль должен заставить зрителя изучать, обсуждать показываемое* (заставлял зрителя сопереживать), *принимать решения* (изнашивал активность зрителя), *требовать анализа событий и суда над персонажами* (от актера требовалось перевоплощение), *возбуждать интерес к ходу действия, что предопределило*

заимствование сюжетов (спектакль возбуждал интерес к развязке). Театральная система Брехта охватывает все компоненты театра: драматургию, игру актеров, стиль режиссуры, оформление спектакля, самих зрителей. Самое существенное в его театральной системе — принцип «*эффекта остранения*» («*очуждения*»). Цель данного приёма — показать явление с неожиданной стороны, разрушить объективную видимость, вернуть первоначальный смысл, чтобы внушить зрителю аналитическое и критическое отношение к изображаемым событиям. Остранения можно добиться, если драматург и режиссер сгущают объективную или ложную видимость, доводя её до абсурда. В таком случае обыденное предстает как нечто особенное, чтобы зрителю казалось, что примелькавшиеся вещи он видит в первый раз. Так, на примере героини пьесы «*Матушка Кураж и её дети*» (1939) зритель впервые увидел мать-маркитантку, которая, сама того не сознавая, становится в ряд с теми, кто губит её детей, кому выгодна война. Всё в театре Брехта: поэзия, музыка, нарочито заимствованные сюжеты из Шекспира, Мольера, Софокла, Горького, Гашека, перенесение действия в экзотические страны Востока и Азии, отказ от костюмов и привычных декораций, элементы эксцентрики и балагана — служило созданию эффекта остранения.

Один из важных приёмов театра Брехта — *зонги* (песни) — *смысловые точки*, пунктир авторской и режиссёрской мысли. Театральная система Брехта, новаторская по сути, многое воспринимала из классического театра Японии, Китая, средневековой мистерии, революционно-пропагандистского театра России 1920–1930-х гг. Она блестяще воплощена в знаменитых пьесах «Трехгрошовая опера», «Кавказский меловой круг», «Жизнь Галилея», «Карьера Артура Уи», «Добрый человек из Сычуани», «Матушка Кураж и её дети» и др.

РОМАН-АНТИУТОПИЯ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Начиная с книги английского философа Т. Мора «Утопия» (1516), в мировой словесности до XX в., опиравшей-

ся на ренессансную философию гуманизма, появлялись произведения-утопии (т. е. о «месте, которого нет»), об идеальном государственном устройстве с торжеством всеобщего благоденствия — от «Республики» Платона до «Новой Атлантиды» Ф. Бэкона и «Города солнца» Т. Кампанеллы.

Но в XX столетии появляются произведения-*антиутопии*, в которых виртуальное общество с его несовершенством и пороками должно служить *предостережением* в сфере социологии, нравственности и политики. Антиутопия¹ талантливо и многосторонне осваивалась в романах «Мы» Е. Замятина, «Прекрасный новый мир» О. Хаксли, «1984» и «Звероферма» Дж. Оруэлла и др.

Роман-антиутопия **Джорджа Оруэлла** (Эрик Артур Блэр, 1903–1950) «1984» вырос на отрицании автором глобальных бездуховности, мещанства, косности, застоя, приобретших тоталитарный характер в условиях технократического постиндустриального общества. Не случайно писатель-единомышленник О. Хаксли правомерно утверждал: «Наши представления о будущем... выражают наши современные страхи и надежды».

В основе сюжета антиутопии «1984» — столкновение личности и государства, основанного на ненависти. Некто Уинстон Смит, сотрудник министерства Правды в Океании, заподозрен в отклонении от предписанного норматива: он имел несчастье ответить на любовное чувство к девушке Джулии и стал жертвой. Чудовищная гигантская машина враждебного личности государства поглотила его в своих недрах.

Гротескная образность и фантазмагорическая символика дают возможность Оруэллу сделать очевидным кошмар диктатуры, показать циническое подавление личности, уничтожаемой духовно и физически. Но на гибели Уинстона Смита вырастает мощная надежда — главный мотив автора — тоталитаризм может утвердиться на земле, только если будет «выскоблен из истории» последний человек, считающий себя Человеком.

¹ Автор термина «антиутопия» — английский философ Д. С. Милль.

НОВАЯ ПРОЗА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ: «МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ»

Сравнительно недавно далекая периферия Западного культурно-исторического ареала, сегодня Латинская Америка вносит весомый вклад в сокровищницу мировой литературы и культуры. В духовном пантеоне находится блистательная галерея мастеров слова: Р. Дарио (Никарагуа), Н. Гильен и А. Карпентьер (Куба), Ж. Амаду (Бразилия), Х. Л. Борхес и Х. Кортасар (Аргентина), К. Фуэнтес и Л. Сеа (Мексика), Г. Г. Маркес (Колумбия) и многие другие.

Во второй половине XX в. — эпохе поистине грандиозных сдвигов в социальной, политической и культурной жизни «пылающего континента» — оказывается преодоленным долговременное хронически-стадиальное отставание художественной культуры стран Латинской Америки от ведущих культур Запада. Но в своих рамках она приобретает статус культуры «неклассического», «пограничного» типа, где дают себя знать самоидентификационные модели латиноамериканского философского и художественного сознания. Заявляет о себе выделение *проблемы идентичности* в качестве основы самостроения культуры Латинской Америки: мирное взаимопроникновение трех этнических элементов — аборигенного, европейского и африканского, превративших их в грандиозный тигель языков, религий, обычаев и традиций — и в этом качестве активно и плодотворно участвует в цивилизационном диалоге культур. Историко-культурное своеобразие континента так глубоко неповторимо и в столь разнообразных формах проявляется в разных частях огромного региона, что разговор об общих для всей Латинской Америки тенденциях сразу предполагает и оговорку на непреложное существование в рамках очевидной исторической общности значительных национальных особенностей.

Закрепленные стереотипы (образ земли, трактовка образов дерева, жилища, героя, семейных отношений и т. п.) художественного сознания континента прочно связаны между собой и в совокупности образуют устойчивую систему, названную культурологом А. Ф. Кофманом «мифологической инфраструктурой латиноамериканской

художественной культуры». Она определяет совокупный образ мира, создаваемой в лоне данной культуры.

Общую почву и ориентиры с «*философией латиноамериканской сущности*» имеют некоторые весьма важные явления современной культуры, прежде всего «*новый латиноамериканский роман*», «*новое латиноамериканское кино*» и «*магический реализм*».

«*Магический реализм*» — термин в литературоведении, появившейся в связи с приходом новой прозы латиноамериканских кудесников слова. В ней многосторонняя социально-политическая проблематика переосмыслиется с помощью богатой народной мифологии, фантастики и гротеска.

Среди наиболее известных мастеров «магического реализма» — колумбийский писатель *Габриэль Гарсиа Маркес* (1928–2014), роман которого «*Сто лет одиночества*» (1967) имел феноменальный успех в читательском мире. Он шел к этой книге добрые четверть века, хотя до нее написал ряд талантливых произведений, в которых отражались проблемы и темы заветного творения: рассказ «*Исабель смотрит на дождь в Макондо*» (1955), повести «*Палайя листва*» (1955), «*Полковнику никто не пишет*» (1957). Затем появляются «*Хроника объявленной смерти*» (1981), романы «*Любовь во время чумы*» (1985), «*Генерал в своем лабиринте*» (1991), «*Счастливого пути, господин президент*» (1992) и другие.

Недовольный формой современной ему социально-политической прозы Маркес мечтал об «*абсолютно свободном романе*, интересном не только своим политическим и социальным содержанием, но и своей способностью глубоко проникать в действительность, и лучше всего, если романист в состоянии вывернуть наизнанку действительность и показать ее обратную сторону». Главным для писателя являлось *самопознание народа*, потому он имел право утверждать, что «в каждом герое романа есть частица меня самого».

Роман Маркеса «*Сто лет одиночества*» подвел под «*поэму быта*» («роман-сагу», «лиро-эпическое сказание» — Столбов В.) прочную основу — историю Колумбии за

100 лет: с 40-х гг. XIX в. до 30-х гг. XX в. В сюжетную канву он вплетает *историю шести поколений рода Буэндия*.

Проявив огромную эрудицию, Маркес ввел в роман-сагу мотивы и образы мировой культуры (Библия, античная трагедия, Платон, Рабле, Сервантес, арабские сказки, романтики, французский сюрреализм, Достоевский, Фолкнер, Борхес, Ортега-и-Гассет и др.). Он создал «книгу книг» и заслуженно получил Нобелевскую премию (1982).

В романе дают себя знать *полифония* (многоголосие), *внутренний монолог*; текст, *подтекст* и *метатекст*; игровое начало, пародия и грустная пронзительная ирония, связанная с феноменом одиночества. Не забывал Маркес и о том, что «все мы пишем один большой роман о человеке Латинской Америки». Но ведущий мотив «Ста лет одиночества» много шире: человечество погибнет, если не выработает всечеловеческую духовную общность, всечеловеческую мораль, которая послужила бы основой жизни.

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА У. ФОЛКНЕРА

Своеобразие одного из вариантов *реализма XX в.* убедительно проявилось в художественном наследии крупнейшего американского писателя **Уильяма Фолкнера** (1897–1962), родоначальника новой трагедии в мировой литературе, Нобелевского лауреата. Итогом его творческих исканий стало своеобразное «*открытие реализма*», к которому Фолкнер шел своим неповторимым путем.

Его громкая известность началась с романа «Шум и ярость» (1929), написанного в форме «потока сознания»¹. В нём Фолкнер впервые применил свой основной принцип повествования — «*двойное видение*», когда одни и те же ситуации и персонажи представлены с нескольких точек зрения, принадлежащим людям с различным мировосприятием и психологическим складом. И если в «Шуме и ярости» таких точек зрения четыре, то в романе «Когда я умираю» (1930) их насчитывается пятьдесят девять. Постепенно пи-

¹ Термин «поток сознания» и его теоретическое обоснование появились в труде американского философа и психолога У. У. Джеймса «Научные основы психологии» (1890).

сатель отойдет от излишне авангардистских решений и работает свой особый реалистический стиль.

Оригинальность его творческого метода впечатляюще проявилась в серии романов о Йокнапатофе, в которой Фолкнер создал свой удивительный художественный мир, конкретизируя его самым буквальным образом: тщательно описывал придуманный им округ Йокнапатофа на самом юге США — «клочок земли величиной с почтовую марку» («Сарторис», 1929)¹. Округ Йокнапатофа и его столица Джефферсон явно напоминают реальный округ Лафайет и его главный город Оксфорд, в котором писатель родился и прожил почти всю жизнь. Исторический охват в фолкнеровской саге — с конца XVII в. до первых десятилетий XX в. — вместил исторические процессы, общие для всего южного региона огромной страны: отмену рабства, установление буржуазного порядка в специфически американском варианте; расовые проблемы и чувство вины белого человека.

Фолкнер населяет свой художественный мир персонажами, переходящими из романа в роман или повесть, рассказ, и наоборот. Наиболее известны лучшие романы фолкнеровской саги — «Свет в августе» (1932), «Авессалом, Авессалом!» (1936), «Деревушка» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959) и другие.

В Нобелевской речи (1949) Фолкнер отнес себя к единственной школе, которую он признавал, — *школе гуманистов* и призвал собратьев по перу «убрать из своей мастерской всё, кроме старых идеалов человеческого сердца — любви и чести, жалости и гордости, сострадания и жертвенности, — отсутствие которых выхолащивает и убивает литературу». Полифонизм прозы Фолкнера в том, что в ней не один, а несколько рассказчиков. Описательность сводится к минимуму, главное — *раскрытие*

¹ Многие биографы писателя и его исследователи считают, что названную идею подсказал ему старший современник, новеллист Ш. Андерсон, и приводят его пророческие слова: «Вы, Фолкнер, деревенский парень, и всё, что вы знаете — это маленький клочок земли у себя в Миссисипи. И этого вполне достаточно. Это тоже Америка... Только и нужно, чтобы вы посмотрели на свою землю, послушали и поняли, если сумеете».

образа изнутри, через внутренний монолог и «потoki сознания». Его симпатии на стороне «маленьких людей», жалких и обездоленных, униженных и раздавленных, но способных на живые страсти и страдания.

Роман гнева и сострадания «*Свет в августе*» (1932) принадлежит к лучшим творениям Фолкнера, свидетельствуя о писательских поисках положительных начал в жизни. Он построен по принципу *контрастной поэтики* двух линий. Первая связана со светлыми картинами, рисующими радость простых человеческих чувств деревенской девушки Лины Гроув, вторая — оттеняет мрачную, трагическую судьбу Джо Кристмаса, связанную с расовой проблемой, крайне важной для американского сознания.

Сложность затронутых проблем продиктовала и *сложность композиции романа*, в котором сосуществуют несколько, казалось бы, независимых сюжетов, но большой талант автора позволяет добиться целостности впечатления.

По внешним признакам произведения Фолкнера региональны: они, как известно, воссоздают жизнь Юга Америки, где писатель уединенно прожил всю свою жизнь. В то же время весь созданный им огромный мир — это «своего рода краеугольный камень вселенной: если его убрать, вселенная рухнет» (У. Фолкнер).

МОДЕРНИЗМ XX ВЕКА, ЕГО ЧЕРТЫ И ОСОБЕННОСТИ

Модернизм является вторым, наряду с реализмом, направлением в литературе и искусстве ушедшего столетия. XX век вошел в историю культуры как *век эксперимента*, который зачастую становился нормой; век появления разных деклараций, манифестов и школ, нередко ополчавшихся на укоренившиеся традиции и незыблемые каноны.

Термин «модернизм» появился в конце XIX века и закрепился за нереалистическими течениями и явлениями в литературе и искусстве. Как сложившаяся система модернизм выступает с 1920-х гг. Его философскими и психологическими истоками явились идеи Ф. Ницше, А. Бергсона, Э. Гуссерля, концепции З. Фрейда, К. Г. Юнга,

М. Хайдеггера и других. Основным в литературе модернизма (Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст, В. Вулф, Г. Стайн, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Э. Ионеско, С. Беккет и другие) предстаёт убеждение в глубоком и непреодолимом *разрыве духовного опыта личности и доминирующих тенденций общественной жизни*, ощущение насильственной изоляции человека от окружающего мира, замкнутости, отчужденности и конечной абсурдности каждого индивидуального существования и всей действительности. Постоянно ориентируясь на данную концепцию, крупнейшие писатели-модернисты (прежде всего Дж. Джойс, Ф. Кафка и М. Пруст), тем не менее, смогли, благодаря большому таланту, дать основательное, хотя и мистифицированное отражение некоторых особенностей развития буржуазного общества. Модернистской литературе присущи попытки построения эстетической гармонии путем искусственного обеднения картины жизни, искажения или полного игнорирования реальных процессов. В результате — *приход к элитаризму*, герметичным художественным конструкциям (В. Вулф, Г. Стайн и другие). *Предметом изображения* в литературе модернизма являются, в конечном счете, *не подлинные противоречия общества*, а отражение их в кризисном, даже патологическом сознании человека, его изначально трагическое мироощущение, связанное с *неверием в разумность истории*, в поступательный ход её развития и возможность воздействовать на действительность, выбирая определенную позицию и неся за нее ответственность. Для модернистов *человек остается жертвой непознаваемых враждебных сил*, формирующих его судьбу. *Полемика с концепцией человека и со всем мирозерцанием модернизма* составляет суть таких крупных произведений реализма XX в., как «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Игра в бисер» Г. Гессе и др.

Модернизм как литературное движение предстаёт пёстрым по своему составу идейно-политическим устремлениям и манифестам, включающее множество различных школ, группировок, объединенных пессимистическим мировоззрением, стремлением художника *не отражать объективную реальность, а самовыражать себя* установкой

на субъективизм, деформацию. Модернизм *помог обратить внимание на уникальность внутреннего мира человека*, расковать фантазию творца как феномен окружающего человека реального мира. Художник не менее важен, утверждал П. Пикассо, чем то, что он изображает.

Модернизм литературный имеет две основные разновидности.

I. «Серьезный», или «проблемный» модернизм, развивая идеи элитарности и замкнутости искусства, убедительно представлен *«отцами модернистского романа»* Дж. Джойсом, М. Прустом, Ф. Кафкой.

Англо-ирландский писатель Джеймс Джойс (1882–1941) прославился *как создатель школы «потока сознания»*. В знаменитом романе «Улисс» (1922) он поставил целью показать всевозможные варианты названного приема и осуществил свой замысел так талантливо, что его имя стало известно всему миру сразу после выхода романа. Вначале экспериментальная книга Джойса публиковалась в Париже (1922), где писатель жил в эмиграции. «Улисс» оставался запрещенным за безнравственность в Англии и Америке до 1937 г., хотя фрагменты романа печатались в маленьких американских журналах. Сегодня опыт Джойса, как и школы «потока сознания», широко используется мастерами слова разных направлений, школ и концепций.

Как техника письма «поток сознания» представляет собой *алогичный внутренний монолог*, воспроизводящий хаос мыслей и переживаний, малейшие движения сознания. Он — свободный ассоциативный *поток мыслей* в той последовательности, в какой они возникают, перебивают друг друга и теснятся алогичными нагромождениями. Подлинная сущность человека, утверждал У. Джеймс, не во внешней жизни и поступках, *а в жизни внутренней*, эмоциональной и иррациональной, не подчиняется законам логики. Раскрыть тайну сознания в своем творчестве с помощью «потока сознания» пытались многие художники слова от М. Пруста до У. Фолкнера и писателей Латинской Америки.

Совершенно особый жанр, стиль и система символов свойственны «Улиссу», которого С. Цвейг назвал «вели-

чайшим произведением наших дней», а его автора — «Гомером наших дней».

Существует множество версий прочтения «романа-мифа», «романа-лабиринта». «Улисс» содержит 18 эпизодов, аналогичных «Одиссее» Гомера, хотя порядок их следования не всегда совпадает. Композиция его трехчастная, подобно гомеровскому эпосу: ч. 1 — «Телемахида», ч. 2 — «Странствия Одиссея», ч. 3 — «Возвращение домой». Эпичности, выдержанной в композиции романа, противоречит в традиционном смысле его содержание. На огромном пространстве романа (1500 страниц) повествуется только об одном дне — *16 июня 1904 года*, дне особенно не примечательном для его героев: учителя истории, интеллектуала *Стивена Дедалуса*, рекламного агента *Леопольда Блума* и его жены-певицы *Мэрион, или Молли*. Разные события, происходящие с *восьми утра до трёх ночи*, воссозданы в разных эпизодах романа. В нем 18 различных ракурсов и столько же разнородных стилевых манер, с помощью их автор стремился проникнуть в тайны сознательного.

Великолепно знавший мировую классику, Джойс отказался в романе от известной описательности и занялся *мифотворчеством*. Его «Улисс» — не только определенная аналогия с «Одиссеей», но и пародия на нее. Исследуя лабиринты сознания, он подвергает своих героев «рентгеновскому просвечиванию» с помощью различных модификаций «потока сознания». Используя древнегреческую мифологию, Джойс сам создал миф, современный и древний, стилизованный и оригинальный. Главная символика романа — встреча отца и сына, Одиссея и Телемаха, Стивена Дедалуса и Леопольда Блума. Дублин увековечен в «Улиссе» как художественный образ столь же талантливо, как Париж у Э. Золя, Лондон в романе В. Вулф, Петербург у Ф. М. Достоевского и А. Белого.

В многоплановом романе Джойса *цитируется и пародируется мировая классика*, дегероизируются три главных действующих лица, иногда намеренно переводимых в примитивно-биологический план, есть «авгиевы конюшни» внутреннего мира и сознания человеческого. В «Улиссе» много вставных материалов: газетных сообщений,

автобиографических данных, цитат из научных трактатов, исторических опусов и политических манифестов, в которых доминирует любимая Ирландии, тема её независимости и тернистого пути к ней. Роман свидетельствует о *поразительной эрудиции Джойса*.

II. *Авангардизм* (от фр. — передовой отряд) — вторая разновидность модернизма. Широкое семантическое поле приводит к неуловимым очертаниям авангардизма, исторически объединяющего различные направления и течения — *от символизма через футуризм, экспрессионизм, дадаизм до сюрреализма и поп-арта*. Для них характерны психологическая *атмосфера бунта*, ощущение пустоты и одиночества, ориентация на нечетко представляемое будущее. «Авангард стремится избавиться от наносов прошлого, традиций» (Я. Мукаржовский).

Авангард не просто перечеркивает реальность — он движется к своей реальности, опираясь на имманентные законы искусства. К примеру, он отверг стереотипность форм массового сознания, не принял войну, безумие технократизма, закабаление человека; идея свободы сближает в целом аполитичный авангард с революцией.

Авангард внёс новую струю искусство XX в., ввёл в поэзию урбанистическую тематику и новую технику, новые принципы композиции и различные функциональные стили речи, графическое оформление, свободный стих и его вариации.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Экзистенциализм (от лат. — существование) — модернистское течение ушедшего века — предложил современникам *концепцию человека абсурдного*, исходя из глубокого несовершенства и абсурдности мира. Он добился значительного влияния на литературу и искусство, сравнимого лишь с идеями З. Фрейда (И. В. Шабловская). Экзистенциализм как философия сложился в конце XIX — начале XX веков в трудах С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Н. Бердяева, Л. Шестова, М. Хайдеггера и др.

Как литературное течение он сформировался во Франции в годы Второй мировой войны, мощно заявил о себе в художественных и теоретических произведениях Ж.-П. Сартра и А. Камю, оказавших влияние на всю послевоенную культуру: литераторов У. Голдинга, А. Мердок, Кобо Абэ и Кэндзабуро Оэ, Хосе Села и М. Фриша; деятелей кино М. Антониони, Ф. Феллини и других. В литературе первых десятилетий XX в. экзистенциализм распространился не столь широко. Вместе с тем он окрашивал мироощущение столь разных писателей, как Ф. Кафка и У. Фолкнер, под его опекой закрепляется в искусстве абсурд как прием и как взгляд на человеческую деятельность в контексте истории. Популярность экзистенциализма среди европейских интеллектуалов имеет убедительное объяснение — разочарование в возможностях человеческой личности и культуры, не сумевших противостоять фашистскому мракобесию; актуальность ряда его тезисов в условиях 1950–1960 гг. Данное настроение современников убедительно передал А. Камю в одной из «шведских речей»: «Жизнь поставила людей моего поколения перед лицом войны в Испании, Второй мировой войны, перед лицом Европы, превращенной в континент пыток, тюрем, концлагерей, которые сегодня должны воспитывать сыновей и творить в мире, стоящем перед угрозой ядерного уничтожения».

В абсурдном, пустом, по Ж.-П. Сартру, мире, где нет Бога, нет и идеалов, остается только одно — экзистенция, судьба-призвание, которой человек стоически и беспрекословно подчиняется; существование-забота, которую человек должен принять, так как разум не способен справиться с враждебностью бытия, человек обречён на абсолютное одиночество, его существование никто не разделит. Исходная позиция экзистенциализма — не общество, а индивидуальное сознание; оно исследуется на уровне «жизни в себе» с предельной тщательностью. Заявив об абсурдности человеческого бытия, экзистенциализм впервые включил «смерть» как мотив доказательства смертности и аргумент обречённости человека и его «избранничества». Детально проработаны в экзистенциализме

этические проблемы: свободы и ответственности, совести и жертвенности, цели существования и назначения, широко вошедшие в лексикон искусства века. Экзистенциализм интересен желанием понять человека, трагизм его удела и существования, что привлекало к нему многих художников разных направлений и методов.

Жан-Поль Сартр (1905–1980) — признанный лидер атеистического крыла французского экзистенциализма. Драматург, публицист, прозаик, философ-экзистенциалист, участник Сопротивления, он стал идейным руководителем молодежной революции 1960-х гг., сторонником «новых левых» и экстремизма.

В своей философской системе Сартр отталкивается от абсурда как объективной бессмыслицы человеческого бытия. Основные положения атеистического экзистенциализма, ставшим в послевоенной Франции ведущим течением духовной жизни, изложены в его работе «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946). Первые произведения Сартра-прозаика — роман «Тошнота» (1938) и сборник рассказов «Стена» (1939) — принесли ему широкое признание как писателя и *родоначальника литературного экзистенциализма*, с которым также связаны своим творчеством А. Камю и С. де Бовуар.

Сартр выстроил роман «Тошнота» как дневник учёного и *философскую прозу нового типа*. Названный роман — о власти тошноты, в которой оказался ученый маркиз, напряженно работающий над замыслом и находящийся в естественной для него состоянии изолированности от внешнего мира. Антуан Рокантен, герой романа, испытывал обычные для творческого человека сомнения — писать исторический труд или роман — и неудовлетворённость, сопровождавшуюся состоянием тошноты, которое Сартр превращает в своеобразную *метафору страха и одиночества*. Поиск героем своего «я» и смысла бытия, преодоление отворачивания к себе, к своему собственному «одному из никчёмных существований», детально описанный на примере взаимоотношений персонажа с окружающими. Общаясь с ними, Рокантен чувствует себя «лишним» в этом мире странных, далеких и непонятных ему существ:

сартровский герой предвосхищает мироощущение «постороннего» Мерсо из романа А. Камю. Путь маркиза Рокантена — это путь обретения абсолютных одиночества и свободы — свободы от общества и бессмысленного мира.

В рассказе «Стена» и пьесе «Мухи» (1940) Сартр продолжает решать важнейшую для него проблему личной ответственности, выбора и свободы. В послевоенной драматургии — пьесах «За закрытой дверью» (1945), «Мёртвые без погребения» (1946), «Затворники Альтоны» (1960) — развиты возможности интеллектуального театра, философской рационалистической притчи, где характерна «пытка мыслью» (С. Великовский).

Альбер Камю (1913–1960) — выдающийся писатель-мыслитель, как и Сартр, лауреат Нобелевской премии. Культура Средиземноморья воспринята им как основа ранней *пантеистической концепции личности*, которая базировалась на обожествлённой вере в радость бытия, отождествления Бога и природы с растворённым в ней божественным началом. Постепенно под влиянием событий современной истории Камю переходит к *концепции человека абсурдного*, которая предопределила интерес писателя к экзистенциализму. В том факте, что данное философское направление стало своеобразной религией творческой интеллигенции первой половины XX в., есть немалая заслуга А. Камю, всё творчество которого — от новелл, драм, романов до эссе и речей — является философскими трактатами и притчами экзистенциализма.

Концепция человека абсурдного обстоятельно разработана Камю в эссе «*Миф о Сизифе*» и романе «*Посторонний*», появившихся в 1942 г. Сизиф, персонаж древнегреческого мифа, в эссе Камю становится символом Человека, его судьбы, обречённости на смерть и неизбежности «экзистанса» в абсурдном мире. Художественным вариантом философского эссе «Миф о Сизифе» предстаёт роман Камю «*Посторонний*», композиционно напоминающий краткий вариант «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Жизненная философия героя романа француза Мерсо — человека абсурдного, развивающего на конкретной ситуации мифологическую конструкцию Сизифа, — есть

философия человека одинокого и не принимающего ритуалов, которым следуют другие люди, не принимающего ни их этики, ни их страданий и привязанностей. Мерсо — чужой и посторонний в отношении к жизни, которая представляется ему нелепым собранием всевозможных ритуалов в этом мире, многое в нём и в его преступлении проясняется в ходе расследования преступления, мотивов и причин убийства. Название романа фиксирует мироощущение героя. Повествование от первого лица даёт возможность познакомиться с его бытием и образом мыслей, понять суть его «посторонности». Мерсо равнодушен к жизни в её привычном этическом смысле, отбрасывая все её измерения, кроме единственного — своего собственного существования. Смерть как проявление абсурдности существования — вот основа освобождения героя Камю от ответственности перед людьми. Солнце и смерть — составные фамилии Мерсо — читаются в романе как символы радости и боли, трагизма человеческого бытия.

Близкие к «Постороннему» проблемы поднимались Камю в романе «Чума» (1947), в пьесах «Калигула» (1938), «Недоразумение» (1949), «Осадное положение» (1948), повести «Падение» (1956).

Французский литературный экзистенциализм в лице Ж.-П. Сартра и А. Камю составил, при все его плюсах и минусах, важную страницу в интеллектуальной жизни западной интеллигенции XX в.

В последние десятилетия ушедшего столетия начался новый переходный период — *рубеж XX–XXI вв.* Отличие нынешнего переходного периода в развитии литературного процесса от предыдущих связано с совершенно новой социокультурной парадигмой — переходом западного общества от индустриальной цивилизации к информационной.

ПОСТМОДЕРНИЗМ: УГЛУБЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ XX ВЕКА

На смену чётко выраженным и противопоставленным художественным системам пришла в конце XX в. характерная для переходных периодов неопределённость и аморф-

ность. Новой культурной парадигмой становится *постмодернизм*, который в современной культуре рассматривается в двух ипостасях: 1) обозначает всю целостность культуры последней трети XX в.; 2) определённая тенденция художественной культуры, которая стремится вобрать в себя и интерпретировать в духе современности генетический опыт искусства в целом. Сам термин начал широко применяться в литературоведении и искусствознании после выхода в свет книги французского философа Ж.-Ф. Лиотара «Постмодернистское состояние: доклад о знании» (1979), понимаемый как категория для обозначения ментальной специфики всей современной эпохи. Среди литераторов его впервые применил американский исследователь И. Хасан (1971), придавший ему современный смысл.

Термин «постмодернизм» подразумевает цитирование известных образцов художественного творчества путём католизации. Если модернизм оставался детищем нескольких культурных эпох, то постмодернизм построен на развалах утраченных идеалов, и потому он — *антиинтеллектуален* по сути (И. Хасан). Постмодернизм «вспоминает» свой культурный анамнез, не занимаясь ретроспекциями, извлекает из культурной памяти обрывки сновидений, какими для него являются былые стили и направления, строит на их основе разнородные эклектические образования.

Эклектика в сфере современной культуры вызревала в ходе всей европейской истории XX в. Уже в начале столетия культура перестаёт быть комфортным пространством. В одной точке сосредоточиваются все духовные начала: Восток и Запад, африканская, азиатская, европейская культуры сталкиваются друг с другом и усиливают процессы ассимиляции тех художественных явлений, которые ещё недавно отличались известной чистотой (общий смысл искусства, назначение художника, художественный материал и пр.). Смещение различных духовных пластов постоянно увеличивается и ставит человека на грань хаоса, начала бытия, что позволяет ему ощущать, что только он сам отвечает за своё бытие.

Своеобразная критическая апелляция к прошлому не лишает современный художественный процесс диалогич-

ности, но показывает «диалог» в перевёрнутой форме. Такая смещённость особенно важна, так как она связана с изменением ценностных ориентаций в обществе: с отказом от гуманистических принципов и замещением их игровыми. Артистизм в контексте современности может означать разрыв с традицией, прекращение содержательного диалога культурных эпох, символ внешней виртуозности или умелой имитации. Основные смысловые понятия получают смещение. В контексте постмодернистской культуры не отменяются ни талант, ни интуиция художника, но обесценивается достаточно многое — годы труда, затрачиваемые им на овладение ремеслом. И центральной становится проблема «диллентантизма в искусстве». Ценность человека определяется фактом его эмпирического существования, и постмодернисты не считают себя вправе предъявлять ему дальнейшие культурные требования, вырабатывать в нём нормативное «я». Фактичность и есть ценность, это данное, а не заданное, наличествующее, а не долженствующее быть. Постмодернизм как культура оканчивается чисто количественным феноменом — физическое приращение, возрастание бытия, «восстание масс». Он часто воспринимается как поток, письмо на надувных, электронных подпорках, которое кажется слишком трудным и интеллектуальным для интеллектуалов, но доступным неграмотным. Поэтому постмодернисты считают, что их искусство необходимо воспринимать как чистое экспериментаторство, освобождение от эстетических связей с любыми социальными структурами.

Исследователи сходятся в том, что постмодернизм не имеет единого метода и общей проблематики, что его развитие связано с разочарованием в нигилизме, императивности и агрессивности контркультуры и «открытого искусства», в жестокости шоковых методов эстетического воздействия, в тотальном вещиизме и отказе от традиций. Главный признак культуры постмодернизма — *исторический эклектизм*, означающий отказ от какой-либо тотальной схемы в искусстве, его специфика — в обращении к художественному наследию в целом как к средству для создания собственных произведений, синтезирующих уже

существующие в культуре художественные и эстетические позиции. Сторонников этого направления заботит воссоединение, гармония разного, сведение несовместимого. Эрудиция автора, его способность переживания и интерпретации материала прошлого приобретает в этих условиях особое значение. Крупнейшие теоретики постмодернизма — Р. Барт, Ж. Делёз, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Ф. Лиотар, Ю. Кристева, Ф. Джеймисон, У. Эко, Ж. Женетт и др.

Наряду с термином «постмодернизм» в литературоведении используются термины «постструктурализм» и «деконструктивизм», в которых подчёркивается отказ постмодернистов от важнейшего понятия «структура», других понятий и самой методики изучения литературного произведения. Понятие «произведение» постструктуралисты заменили понятием «текст» — как совокупность знаков без цели и без центра, характеризующаяся принципиальной открытостью, множественностью смыслов. Предельно расширяя значение данного слова, они предложили всю Вселенную рассматривать как текст (Ж. Деррида), а каждый текст, представляя собой новую ткань, является интертекстом, так как другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах (Р. Барт). Несомненно, в суждении об интертексте отражается явное уменьшение значимости персональных моделей в современной литературе.

«ПРОФЕССОРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» ПОСТМОДЕРНИСТОВ

Значительную часть их художественных произведений необходимо отнести к так называемой «профессорской литературе» — весьма специфическому явлению литературной жизни Запада рубежа веков. Многие литераторы создают свои творения, как правило, работая в университетах и занимаясь научной деятельностью, чаще всего, в области филологии, философии, психологии, истории. Такова судьба многих знаменитых писателей: А. Мёрдок («Дилемма Джексона», 1995), Р. Мерля («Идол», 1989), У. Голдинга («Двойной язык», 1995), Д. Толкиена («Симмариллион», 1977), У. Эко («Пражское кладбище», 2010),

П. Акройда («Лондонские сочинители», 2004) и др. Преподавательская деятельность накладывает явный отпечаток на их творчество: в произведениях проявляется широкая профессиональная эрудиция и литературное мастерство. Они зачастую прибегают к открытому и скрытому *цитированию классиков*, демонстрируют лингвистические познания, наполняют произведения реминисценциями, рассчитывая на столь же образованных читателей. Огромный массив литературоведческих, философско-культурологических знаний оттеснил в «профессорской литературе» непосредственное восприятие окружающей жизни. Даже фантазия приобрела литературоведческое звучание, что ярче всего проявилось у создателя фэнтези Д. Толкиена («Властелин колец») и его последователей. Популярность в элитарной интеллектуальной среде сочинений теоретиков-литераторов постмодернизма сегодня весьма значительна.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Идейно-художественная специфика романа о «потерянном поколении» в мировой литературе.
2. Формирование новой латиноамериканской прозы и её представители. «Магический реализм» как метод творчества.
3. Сущность литературного экзистенциализма, причины его популярности среди европейских интеллектуалов.
4. Специфика литературного процесса рубежа XX–XXI вв. Постмодернизм как новая культурная парадигма, его представители.

ГЛАВА 11

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Многогранность социокультурного феномена России глубоко, полно и одновременно лаконично передана в известных строках Ф. Тютчева: «Умом Россию не понять, аршином общим не измерить...». Суть и дух русской литературы — вовсе не в перечне великих имен и знаменательных дат, а её понимание невозможно без представления глубинных процессов, составивших основу развития всей культуры России.

УСТНОЕ НАРОДНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ДРЕВНИХ СЛАВЯН

Бесспорно, одним из фундаментальных компонентов, обусловивших специфику древнерусской культуры и литературы является устное народное поэтическое творчество (фольклор). Устное народное поэтическое творчество — творчество массовое, коллективное; современная научная парадигма оперирует рядом синонимичных терминов — народная словесность, народная поэзия, фольклор, устная словесность.

Важным социокультурным фактором, оказывающим влияние на формирование фольклора, а позднее и древнерусской литературы, становится смеховая культура, которая воплощается в ней на всех уровнях. Начало глубокому осмыслению смеха положено в труде М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса»¹, в котором категория сме-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.

ха предстает как фундаментальная в формировании многоаспектности культуры в целом. Различные аспекты проблемы смеховой культуры находят отражение в трудах В. Я. Проппа, Ю. Борева, Д. С. Лихачева А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, Л. Карасёва¹.

Устное народное поэтическое творчество существует в разных жанровых формах, которые в целом соотносимы с системой литературных родов.

ДРЕВНЕРУССКАЯ ПИСЬМЕННОСТЬ И ЛИТЕРАТУРА

Время развития древнерусской литературы ограничено хронологическими рамками XI–XVII в. Начало древнерусской словесности связано с именами **братьев Кирилла** (827–869) и **Мефодия** (815–885) — первых славянских просветителей, христианских миссионеров, создателей славянского алфавита, старославянского литературного языка и первых памятников славянской письменности. Светская письменность сосуществует с церковной литературой, а вся древнерусская литература подразделяется на переводную и оригинальную. Переводная традиционно представлена церковной классикой — Священным Писанием, произведениями раннехристианских отцов Церкви (IV–VI вв.) (Иоанн Златоуст, Василий Великий, Григорий Нисский, Кирилл Иерусалимский), массовой литературой. В этот период наиболее популярна Псалтырь, богослужебная и толковая. Оригинальная древнерусская литература появляется на рубеже XI–XII вв., её жанровый репертуар невелик: *летопись*, *житие* и *слово*. В этот период созданы выдающиеся памятники — «Повесть временных лет», «Сказание о Борисе и Глебе», «Житие Феодосия Печорского», «Слово о законе и благодати».

¹ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997; Боров Ю. Б. Комическое. М., 1970; Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984; Карасёв Л. В. Мифология смеха // Вопросы философии, 1991. № 7. С. 68–86; Карасёв Л. В. Парадокс о смехе // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 47–65.

Длительное время *летопись* занимает в жанровой системе древнерусской литературы центральное место, причем эволюция данного жанра длится много веков. Летописи составляются преимущественно монахами по поручению князя, игумена или епископа, изредка по личной инициативе. «*Повесть временных лет*» («Первоначальная летопись» или «Несторова летопись») (1068) — древнейший, наиболее ранний из сохранившихся летописный свод, который представляет собой целостную историю Руси, изложенную литературно. Возникновение русского летописания связывают с Киево-Печерской Лаврой: предание указывает на инок этого монастыря Нестора, который жил примерно во второй половине XI в., завершает летопись в начале XII в. игумен Сильвестр. «*Повесть временных лет*» хронологически охватывает исторический период с библейских времён (вводная часть) до 1117 г. Начало истории Киевской Руси летописец датирует 852 г. — началом самостоятельного правления византийского императора Михаила. Главной особенностью летописи является жанровое многообразие её источников (народные песни, предания, устные рассказы современников, письменные документы). «*Повесть временных лет*» содержит предания, которые являются практически единственным источником сведений о событиях, предшествовавших образованию и начальном периоде существования древнерусского государства: таковы легенды о происхождении славянских племен, об их расселении по течению Днепра и вокруг озера Ильмень, об основании Киева, о столкновениях славян с хазарами и варягами, о призвании новгородцами варягов-русь во главе с Рюриком, образовании государства под названием Русь, первых его князьях — легендарных Рюрике, Синеусе, Труворе, Аскольде, Дире, Вещем Олеге.

Житие представляет собой другой важный жанр древнерусской литературы: его сюжетную доминанту составляют жизнеописания знаменитых епископов, патриархов, монахов — основателей монастырей, реже героями данного жанра светские лица, лишь почитаемые Церковью как святые. Первые жития повествуют о христианских

мучениках — князьях братьях Борису и Глебу и игуменье Феодосии.

Слово, иначе называемое в древнерусской традиции поучением, представляет собой риторический жанр, расцвет которого происходит в XII в. Торжественное красноречие требует наличия литературного таланта для воплощения глубокого идейного замысла. Древнейший памятник жанра слова — *«Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона* (между 1037 и 1050) — раскрывает идею равноправия всех христианских народов вне зависимости от времени их крещения. Эта идея противостоит средневековым теориям богоизбранничества одного народа и становится основой формирования теории вселенской империи (вселенской церкви). Митрополит Иларион акцентирует внимание на том, что Бог «все народы спас» Евангелием и крещением, среди всех народов мира выделяет русский народ, прославляя его. Один из замечательных образцов жанра слова — *«Поучение Владимира Мономаха»* (1096 — датирование спорно) (в некоторых источниках «Поучение Владимира Всеволодовича», «Завещание Владимира Мономаха детям», «Поучение детям»), сохранившееся в составе «Лаврентьевского летописного свода» (1377). Это произведение часто называют первой светской проповедью: автор, великий князь киевский, дает моральные наставления своим сыновьям, в том числе и цитируя Священное Писание.

Термин *слово* в древнерусской словесности имеет иногда расширительное значение: словом именуют не только торжественную речь, но и воинскую повесть, какой является *«Слово о полку Игореве»* (1185–1188) — выдающийся памятник древнерусской литературы. Рукопись «Слова» была обнаружена в Спасо-Преображенском монастыре в Ярославле графом А. Мусиным-Пушкиным, одним из наиболее известных коллекционеров русской старины. В 1812 г. в огне пожара Москвы погиб единственный средневековый экземпляр «Слова», сведения об обстоятельствах случившегося противоречивы, что стало причиной сомнений в подлинности произведения. Описание неудачного похода 1185 г. русских князей на половцев,

предпринятого новгород-северским князем Игорем Святославичем, составляет основную событийную канву памятника. Княжеская дружина была разбита, а сам князь был взят в плен, что позволяет половцам, чувствующим разобщенность русских князей, совершать разорительные набеги на Русь. Автор «Слова» подчеркивает, что Игорь открыл врагам путь на родную землю и скорбит о разъединенности Великой Руси, утверждая идею единства как главного условия создания сильного государства. В пророческом произведении предсказаны последующие исторические эпохи в развитии России. Несомненно значительное влияние «Слова» на русскую литературу (переводы В. А. Жуковского, А. Н. Майкова, Н. А. Заболоцкого), искусство (В. М. Васнецов, В. Г. Перов, В. А. Фаворский), музыку (опера «Князь Игорь» А. П. Бородина).

Значимое место в древнерусской литературе занимает «Моление Даниила Заточника», датируемое от 1213 до 1236 г. Оно написано в форме обращения автора к переяславско-суздальскому князю Ярославу Всеволодовичу, а причиной обращения становится затруднительное положение и тюремное заключение автора в период с 1213 до 1236 гг.

XIV–XV вв. в истории древнерусской литературы отмечены памятниками Куликовского цикла — «Задонщиной», летописной повестью о Куликовской битве и «Сказанием о Мамаевом побоище». Огромное впечатление, которое произвела победа русских над монголо-татарами на Куликовом поле, длительное время влияет на восприятие русской истории и государственности. Памятники, посвященные событию 1380 г., созданы в разное время, переписываются и перерабатываются на протяжении нескольких столетий.

Новаторским для древнерусской литературы становится жанр *хóжения*, который отличает форма путевых записей, описание путешествия. Таково «Хóжение за три моря» **Афанасия Никитина**, тверского купца, которое он создает во время путешествия в индийское государство Бахмани в 1468–1474 гг. Повествование о нравах, обычаях, культуре Индии позволяет автору ввести в произведение свои

размышления о различиях русской и индийской культуры и религии. Основным пафосом «*Хóжения...*» становится преданность родине и тоска по ней.

XVI в. не был благоприятным для развития литературы. В этот период особое значение приобретает *теория «Москвы — третьего Рима»*, автором которой стал старец (старший монах) Псковско-Печерского монастыря Филофей. Около 1524 г. он пишет «Послание на звездочетцев», самым важным в котором оказывается тезис о падении «первого Рима» и «второго Рима» (Константинополя) как следствия их впадения в ересь. Филофей утверждает роль Москвы как духовного центра всего христианского мира, а Россия, по его мысли, — единственная православная страна, которая уцелела в утратившем истинное христианство мире. Проповедуемая Филофеем теория становится незыблемым фундаментом официальной идеологии.

Церковный собор 1551 г. утвердил церковный культ, который сложился к тому времени на Руси, как окончательный, не подлежащий реформированию. Принятые на соборе постановления были изданы особой книгой, включавшей вопросы царя и соборные ответы на них, которые образовали 100 глав. Отсюда название самой книги и собора — Стоглавый, который определил характер обобщающих литературных явлений, таких как «*Великие Минеи Чети*» и «*Домострой*», которые определяли круг чтения русских и нормы домашней жизни.

«*Домострой*» опирается на более раннюю литературную традицию, как и многие памятники XVI в. Центр «*Домостроя*» составляет осмысление деятельности «подворья», замкнутого отдельного хозяйства. Быт, описываемый в этом произведении, представляет в большей степени характеристики обыденной жизни зажиточного горожанина, чем боярина-землевладельца. Основной темой «*Домостроя*» является строгость и суровость домашней жизни, обязательное «рукоделие» всех членов семьи, бережливость, доходящая до скарденности, строжайшее сохранение всех внутренних семейных тайн. «*Домострой*» предупреждает также об опасности отношений с внешним миром, во всём предписывается умеренность и осторож-

ность, в том числе и в телесных наказаниях жены, детей и слуг, чтобы «люди бы того не ведали и не слышали».

В русле древнерусской литературы и в XVI в. продолжают развиваться повести исторического и церковно-поучительного характера. Особое значение в этой связи приобретает агиографическая (житийная) литература. «*Повесть о Петре и Февронии*» основана на устном житийном рассказе, известном уже в XV в., о чем свидетельствует сохранившаяся церковная служба, которая посвящена муромскому князю Петру и его мудрой супруге Февронии, похороненным в едином гробе. Сюжет повести содержит переключки с легендой о Тристане и Изольде, но это рассказ не о всепобеждающей страсти, а о верной супружеской жизни. Основной мотив произведения — способность Февронии «переключать» (перехитрить) любого собеседника, что сближает её с Ольгой из «Повести временных лет». Князь Пётр женится на крестьянке Февронии в благодарность за излечение от струпьев, покрывающими всё его тело после противоборства со змеем, кровь которого случайно попала на него. Безусловно, объектом воспевания в повести оказывается не земная любовь, а человеческий ум, который проявляется в обыденной жизни. Значительным шагом древнерусской литературы становится изображение персонажа с конкретным и ярким характером — Февронии, которая отличается от абстрактно добродетельных житийных героинь.

Широкое распространение в этот исторический период приобретает светская публицистика, в сфере которой наиболее заметное место занимает *переписка Ивана Грозного с Курбским*. А. М. Курбский — видный член правительственной группы 50-х гг. («избранной рады»), выходец из знатного боярского рода, участник казанского похода, бежал из России в 1564 г., опасаясь царской опалы. Основной особенностью переписки Курбского с царем становится открытая публицистичность; оба пишут, прежде всего, для читателей: первый доказывает самостоятельность бояр, второй выдвигает идею самодержавной власти, которая не должна быть ничем ограничена. Стилистическая специфика посланий состоит в постоянном апеллировании

обеих сторон к церковной литературе и «божьему суду», при этом оппоненты исходят из единых идеалов, утвержденных Стоглавым собором. Особое внимание обращает на себя введение Иваном Грозным в послания сцен его сиротского детства в период «боярского правления», к которым впоследствии часто обращались историки и художники. Полемика переписки Грозного с Курбским касается не только политических вопросов, но и стилистики самих писем; характерно обращение к литературной проблематике, в частности, к вопросу о границах «ученого» и «варварского» в произведениях.

XVII ВЕК

XVII в. — время глубокого социального и политического кризиса, один из самых сложных периодов русской истории, характеризующийся обострением социальных противоречий, многочисленными восстаниями. Это время отличается всесословной активностью, что значимо, в том числе и для литературного процесса. Роль устного и письменного слова приобретает высокую значимость, становится очевидной возможность убеждения с помощью литературных произведений. Таковы грамоты Смутного времени, имевшие своей целью не только информирование, но и воздействие на ум и душу читателя. Обширна публицистика этого периода: наиболее значительны *«Повесть о видении некоему мужу духовну» протопопа Терентия*, *«Новая повесть о преславном Российском царстве»*, *«Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства»*. Особое значение приобретают также исторические сочинения: *«Сказание» Авраамия Палицына*, *«Временник» Ивана Тимофеева*, произведения **И. А. Хворостинина** и **С. И. Шаховского**.

Существовавший ранее разрыв между устным народным поэтическим творчеством и письменной словесностью устраняется: фольклорные тексты представлены теперь в рукописных книгах. В первой половине XVII в. письменную фиксацию получают образцы раёшного стиха, заговоры, песни о Гришке Отрепьеве, а также первые

списки устно-поэтического «Сказания о киевских богатырях». XVII в. — время отсутствия цензуры, когда авторская воля не зависит от внелитературных факторов. Прежняя ориентация древнерусской литературы на образцы словесности Юго-Западной Европы (балканские славяне, греки) сменяется тесными контактами с польской литературой, которая играет роль медиатора между Россией и Западом.

Творческое сознание обретает относительную свободу от канонической оппозиции «грешник — праведник», что позволяет рассматривать человеческие характеры в их многообразии и противоречивости. Так совершается «открытие характера», которое сказывается на развитии житийной литературы: появляются житийно-биографические повести, во многом отменяющие и переосмысливающие канонические жития. Таковы *«Повесть об Ульянии Осоргиной»*, *«Повесть о Марфе и Марии»*, основу которых составляют, прежде всего, бытовые сюжеты.

РЕГУЛЯРНОЕ СТИХОТВОРСТВО

Литература XVII в. использует обе формы художественной речи — прозу и поэзию. При этом до XVII в. в древнерусских произведениях стихотворные фрагменты встречаются только в виде исключения, их особенности обусловлены образцами — византийской книжной поэзией либо фольклорными текстами. Именно Смутное время отмечено возникновением стихотворной речи как осознанно применяемой, противопоставленной прозе, формы, причем применяются как тонический и раёшный стих, так и силлабическая система стихосложения, заимствованная из польской литературы. В 20–30-е гг. складывается поэтическая школа, развивавшаяся примерно в течение двух десятилетий. Поскольку основные её представители (дьяки Алексей Романчуков и Петр Самсонов, подьячий Михаил Злобин, справщики (редакторы) Московского Печатного двора Савватий, Стефан Горчак, Михаил Рогов и др.) — приказные чиновники из неродовитых семей, эта школа получает название *приказной*. Художественной доминантой творчества

становится теперь умение находить ассоциации, что роднит приказную школу с барокко.

В первой половине XVII в. возникают *местные литературные очаги*: Сибирь и Дон. Так, первый сибирский архиепископ Киприан Старорусенков пишет *«Синодик казакам Ермака»* и присоединяет его к переведенному с греческого в XIV в. *«Чину православия»* — памятнику, по которому в Великом посту прославлялись люди, почитаемые церковью, и предавались анафеме еретики и злодеи. *«Чин православия»* допускает наличие сюжетных фрагментов, что нашло отражение и в *«Синодике»*, главной идеей которого становится христианизация языческой страны, что и являлось целью казаков, так как они, придя в Сибирь со *«щитом истинныя веры»*, проливали кровь за торжество православия. Другим новым литературным центром становится Область Войска Донского, где создаются произведения, посвященные казачеству: *«историческая» повесть о взятии Азова (1637)*, *«поэтическая» повесть об Азовском осадном сидении, а также «сказочная» повесть об Азове.*

Литература второй половины XVII в. окончательно утрачивает единство, отражая «бунташный» характер Смутного времени. Церковная реформа патриарха Никона наносит ощутимый удар по единообразию древнерусской культуры, следствием чего становится самое мощное религиозное движение в истории русского православия — старообрядчество. Европеизация, избранная «верхами», развивается в двух направлениях: так, собор 1666–1667 гг. обозначил зарождение двух враждующих партий — грекофильской («старомосковской») и западнической («латинствующие»). Первую возглавил *Епифаний Славинецкий*, вторую — *Симеон Полоцкий*, оба питомцы Киевской школы. Общим стремлением обеих партий было просвещение России, но с разными целями.

Русская письменность силами Епифания Славинецкого и его последователей была обогащена многочисленными переводами, вплоть до словарей и медицинских пособий. Однако просвещение понималось этой партией лишь как накопление знания, качественное преобразование культуры не предполагалось, так как представители

грекофильского направления считали прерывание национальной традиции опасным. Симеон Полоцкий и «латинствующие» кардинально отделяли себя от этой традиции, считая своим культурным идеалом западноевропейские образцы, прежде всего, польские. Благодаря «латинствующим» русская культура вобрала в себя великий европейский стиль — барокко в польском варианте, но приспособленный к московским условиям. Именно с «латинствующих» в России начались «любопрения» — литературные, эстетические, историософские споры, которые обусловили динамику развития культуры. Первая писательская община также создана в Москве усилиями «латинствующих», и в этом их историческая заслуга.

При ощутимом увеличении количества авторских произведений анонимность также характерна для литературы этого периода, прежде всего, для беллетристики. Анонимная беллетристика, как и авторская литература, характеризуется эстетической и идеологической пестротой. Популярна переводная *«Повесть о Бове королевиче»*, которая в русской традиции сближается с богатырской сказкой. Переводные рыцарский роман и новелла обеспечивают использование данных жанровых моделей для создания оригинальных древнерусских произведений, например, *«Повесть о Фроле Скобееве»* — типичная плутовская новелла, в которой персонаж, рискуя всем, добивается успеха. В повести автору удалось изобразить поступки героев и отразить их психологию. Как результат переосмысления традиционных схем возникает новая сложная композиция и неоднозначные оценки главного героя (*«Повесть о Савве Грудцыне»*). Цикл повестей о начале Москвы и повесть о Тверском Отроче монастыре отражают художественное освоение истории. *«Повесть о Горе-Злочастии»* находится вне традиционных жанровых систем, написана тоническим стихом, как и русские былины. В этом произведении органически переплетены две темы — тема судьбы в целом и тема судьбы русского человека «бунташного» века, причем они решаются новаторски: человек сам выбирает «злую часть», злую судьбу. Одна из самых популярных новелл XVII в. — *«Повесть о Шемякином суде»*, динамизм

которой придается «рассеченностью» самостоятельных анекдотов, лежащих в её основе. Заметно влияние новелл Возрождения на сюжетную схему «*Повести о Карпе Сутулове*».

XVII в. замечателен появлением целого пласта произведений, которые не зависят от официальной письменности — это так называемая *демократическая сатира*, к которой традиционно относят «*Повесть о Ерше Ершовиче*», «*Сказание о попе Саве*», «*Калязинская челобитная*», «*Азбука о голом и небогатом человеке*», «*Повесть о Фоме и Ереме*», «*Служба кабаку*», «*Сказание о куре и лисице*», «*Сказание о роскошном житии и веселии*» и др. Как правило, сатирические произведения анонимны, тесно связаны с устным народным поэтическим творчеством по форме бытования, имеют сходные художественные черты. Форма, избираемая для раскрытия сатирических тем, разнообразна: это и собственно проза, часто ритмизованная, и раёшный стих.

Индивидуальное начало всё более ярко проявляется в искусстве и литературе, писатель предстает как личность, обладающая собственной неповторимой творческой манерой, зачастую ставящая себя в центр художественного мира. Первым автобиографическим произведением в отечественной литературной традиции стало «*Житие протопопа Аввакума*»¹. Новаторским стало переосмысление жанра: обычно жития создавались после смерти святых на основе легенд и воспоминаний их современников — участников событий, однако автор, духовный вождь старообрядчества, представляет собственное жизнеописание как претендующее на соответствие церковным канонам жанра. Биографическая часть «*Жития...*» повествует о нелегкой судьбе протопопа, о тяжелой доле его семьи, раскрывая также сложную социальную ситуацию религиозных противоречий. Автор описывает представителей различных сословий (от царя до крестьян), с которыми он соприкасался в различные жизненные периоды. Аввакум свободно использует разнообразные

¹ Старообрядцы сохраняют старинное ударение «Авва́кум».

приемы повествования, вводя элементы полемики и внутреннего диалога, прибегая также и к разговорной, народной речи, в том числе и в вопросах религиозной догматики.

БАРОККО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

Единые стилеобразующие принципы в литературе XVII в. отсутствуют: это период возникновения, сосуществования, бурного развития и противоборств различных литературных школ и направлений. Россия сравнительно легко усваивает в эту эпоху стиль барокко, который становится главным условием возникновения регулярной силлабической поэзии и первого театра.

Симеон Полоцкий (1629–1680). Создателем регулярной силлабической поэзии стал Самуил Емельянович Ситнианович-Петровский, который в 27 лет принимает монашество с именем Симеон, получая в Москве прозвище Полоцкий по названию его родного города. В Полоцке он служит учителем (дидаскалом) в школе православного «братства». Летом и осенью 1656 г. Симеон обращает на себя внимание царя Алексея Михайловича приветственными виршами: царь ездил к войскам, стоявшим под Ригой и дважды останавливался в Полоцке. В 1660 г. Симеон приезжает в Москву и вновь подносит царю стихотворения. В 1661 г. Полоцк захвачен поляками, а в 1664 г. Симеон уезжает в Москву навсегда.

Наследие Симеона Полоцкого очень велико — по крайней мере пятьдесят тысяч стихотворных строк. Наиболее замечательны *«Рифмологион»*, *«Псалтырь рифмотворная»* (стихотворное переложение «Псалтыри», напечатанное в 1680 г.) и оставшийся в рукописях колоссальный сборник *«Вертоград многоцветный»* (1678) — поэтическая «энциклопедия», в которой стихотворения расположены в алфавитном порядке. «Вертоград» (сад) включает 1155 названий, под одним заглавием зачастую приведен целый цикл (от двух до двенадцати стихотворений). В этом поэтическом труде Симеон Полоцкий предполагает донести до читателя обширный свод знаний, прежде всего,

по истории. Барочные принципы отражены в нем в тесном соседстве мифологических сюжетов и исторических анекдотов о Цезаре и Августе, Александре Македонском, Диогене, Юстиниане и Карле Великом. Также «Вертоград» включает сведения о вымышленных и экзотических животных: птице-фениксе, плачущем крокодиле, страусе, о драгоценных камнях и проч., а также содержит изложение космогонических воззрений, экскурсы в сферу христианской символики.

«Вертоград» воплощает несколько основных идей барокко, из которых наиболее важной является идея о «пестро-те» мира, о переменчивости сущего, и отражает тяготение к сенсационности, которая присуща барокко. Это произведение предстает не только как «музей раритетов», но и, прежде всего, как музей словесности: развитие культуры мыслится Симеоном Полоцким как словесная процессия, «парад» слов. С этой идеей связано и понимание Симеоном Полоцким природы поэтического творчества. Мир представляется ему как книга или алфавит, элементы мира суть части этой книги — листы, строки, слова, литеры:

Мир сей преукрашенный — книга есть велика,
еже словом написа всяческих владыка...

Слово в понимании С. Полоцкого — способ преобразования мира, механизм создания новой европейской культуры.

Карион Истомина (середина XVII в. — после 1717 г.) родился в Курске. Уже приняв постриг, не позднее 1679 г., он переселяется в Москву, где служит справщиком (редактором) на Печатном дворе. Временем наибольших успехов Кариона Истомина стало последнее десятилетие XVII в.: при патриархе Адриане он имеет прочное положение и 4 марта 1698 г. получает очень важную должность начальника Печатного двора. Известны педагогические сочинения К. Истомина — цельногравированный «Букварь» 1694 г. и наборный «Букварь» 1696 г., он также писал панегирики¹, стихи «на гербы», эпитафии, дружеские послания, известна его

¹ Панегирик — от *греч.* *panegyrikos* — ораторская речь хвалебного содержания, похвальное слово.

попытка создания героической поэмы, в которой тринадцатисложными стихами описан второй Крымский поход князя В. В. Голицына (1689). Наибольшей творческой удачей Истомина становятся медитативные лирические произведения, центром которых выступают размышления о суете земной жизни, о душе человека, о смерти:

По широте ли ум где понесется —
конца и края нигде доберется...

Тип писателя-профессионала, который воплощали Симеон Полоцкий и Карион Истомина, Петровская эпоха оттеснила на второй план. Петр I не нуждался в гуманитариях: уровень европейской цивилизации, по его мнению, мог быть достигнут производством вещей.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Русский XVIII век предстает как период «ускоренного» развития литературы: барокко в отечественном культурном процессе довольно быстро сменяется классицизмом, вскоре зарождается сентиментализм, следствием чего становится эфемерность границ между различными литературными направлениями. Постоянно расширяющиеся контакты с Западом обусловили во многом специфику русской литературы в этот период. Одним из основных ориентиров стала наиболее влиятельная французская литература XVII–XVIII вв. Петровские реформы способствовали небывалому экономическому и политическому подъему государства и культуры.

ЛИТЕРАТУРА ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ

Одной из главных тем Петровской эпохи становится человек, который воспринимается теперь как активная личность, которая имеет ценность сама по себе, но её значение неизмеримо возрастает в зависимости от «услуг отечеству». В целом Петровская эпоха несет идеи Возрождения: так же как и в эпоху Ренессанса в Западной Европе, в России теперь ценятся не богатство и знатность рода, а общественная

польза, ум и храбрость: именно эти личностные особенности способны в новых условиях возвести на самые высокие ступени общественной лестницы. Петр I разворачивает широкую издательскую деятельность: издаются исторические и политические труды, научные трактаты и учебники (например «Арифметика, сиречь наука числительная» Л. Магницкого (1703)). В этот период выходят неординарные книги, например «Юности честное зерцало» (1717) — подробное руководство по этикету, описывающее правила поведения отроков и юношей. В первую часть «Зеркала» включены азбука и средства обучения грамоте, а также православные наставления, вторая часть содержит правила бытового поведения для молодых дворян, четко сформулированные и написанные ярким образным слогом. В ней даны, например, рекомендации «младому отроку» вымыть руки перед едой, и затем: «не хватай первый в блюдо, не жри, как свиния... не сопи, егда яси».

Стихотворство Петровской эпохи продолжает оставаться барочным по характеру. Мотивы «суеты», «Memento mori»¹ представляет центр художественного мира многих произведений, получает дальнейшее развитие игра с формой (стихи в форме креста или сердца, палиндромы² и др.). Однако наиболее значимое место занимают панегирики, торжественно прославляющие военные успехи России либо другие важные события в государственной и общественной жизни. Естественно, в этом явлении нетрудно увидеть преемственность литературной традиции: такого рода «канты» и «виваты»³ опираются на предшествующий сборник барочных стихов «на случай» Симеона Полоцкого «Рифмологион», а следствием развития данных поэтических жанров становится классицистическая ода.

Новаторской становится в этот период *любовная лирика*, не имеющая никакой предшествующей литературной

¹ Помни о смерти (лат.).

² Палиндром — от др.-греч. πάλιν — «назад, снова» и др.-греч. δρόμος — «бег, движение», буквосочетание, слово или текст, читающиеся одинаково в обоих направлениях (Ср.: А роза упала на лапу Азора).

³ Виват — от лат. vivat — букв. «Да здравствует!», «Ура!», приветственный клич, официально введенный Петром I в русский обиход.

традиции в русской культуре. Иногда в любовной лирике встречаются курьезные случаи (особенно — в текстах, написанных иностранцами, не владеющими в достаточной степени русским языком). Тем не менее, заметны в ней и художественные находки: таковы сравнения возлюбленной со «звездой», с «зарей», «богиней», с цветами («цвет благоуханнейший»), драгоценными камнями («сапфир дорогой», «бриллиант») и пр., замечательны также образные сравнения силы чувства, которое имеет власть над лирическим героем («твой глаз магнит в себе имеет»). Преобладающей системой стихосложения, как и в XVII в., продолжает оставаться силлабическая, однако теперь встречаются и стихотворения, использующие тонический (народный) стих и заимствующие в фольклоре, в частности, повествование от лица женщины.

Феофан Прокопович (1681–1736) родился в купеческой семье, получил образование вначале в Киево-Могилянской академии, затем в Риме, где он обращается в католичество, но впоследствии вернулся в православие. По возвращении из Рима в 1704 г. преподает в Киево-Могилянской академии «пиитику» (поэтику), риторику, логику, философию, физику и математику, в 1716 г. Петром I вызван в Петербург, где становится одним из высших иерархов русской православной церкви (сначала епископом Псковским и Нарвским, затем архиепископом Новгородским и фактическим главой созданного Петром I Святейшего Синода) и правой рукой Петра в осуществлении его преобразовательной политики. Феофан Прокопович был разносторонне образованным человеком, сторонником влияния «не токмо Священного Писания», но и распространения светского учения. Для укрепления петровских реформ он использует традиционную церковную проповедь, которую подчиняет государственным интересам, поэтому проповеди этого блестящего оратора имеют не столько богословский характер, сколько являются выступлениями политика (например, «Слово похвальное о баталии Полтавской» (1717)). Классический образец риторической ораторской прозы представляет собой слово, произнесенное Феофаном на погребении Петра

I (1725): здесь он раскрывает историческое значение петровских реформ.

Ф. Прокопович пишет стихи на русском, латинском и польском языках: так, например на этих трех языках написан *«Епиникион»* (1709) в честь Полтавской победы. Произведение имеет переходный характер, сочетая черты древнерусской воинской повести и предвосхищая героическую поэму и оду классицизма. Значительны заслуги Ф. Прокоповича и для русской драматургии: своей написанной еще в Киево-Могилянской академии трагедо-комедией *«Владимир»* он закладывает основы обращения этого рода литературы к отечественной истории. В основе сюжета — история введения князем Владимиром Свято-славичем христианства на Руси, избрание жанра трагедо-комедии обусловлено синтезом героизма Владимира и его прославления с обличением его противников.

КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В русской литературе классицизм формируется значительно позднее, чем в Западной Европе, но общественно-исторические условия этого процесса во многом схожи. Классицизм отнюдь не господствует на литературной арене: в русской литературе его господство приходится лишь на 40–70-е гг. Наиболее полная характеристика литературного направления появляется в начале XIX в. Доброде-тель, по мысли русских классицистов, состоит в том, чтобы руководствоваться в поведении требованиями разума, а не «страстями», что возводится в ранг этического требования. Герой должен быть активным, творческим, он обязан бороться со злом: тиранией, общественными пороками, «злонравием». Основу русского классицизма составляют те же мировоззренческие и эстетические установки, что и в западноевропейском культурном процессе, однако есть и некоторые национальные особенности: прежде всего, он более близок к фольклорным основам, видные представители выступают с более острой критикой негативных явлений современного общества. Особое значение придается в русле русского классицизма «высоким» жанрам: эпической поэме, трагедии,

торжественной оде. Создателем жанра оды в русской литературе становится М. В. Ломоносов, трагедию первоначально формируют художественные опыты А. П. Сумарокова. Примечательно, что представители русского классицизма не всегда следовали предписанным канонам: например, сочетали черты «высоких» и «низких» жанров (Г. Р. Державин), включали в произведения элементы разговорной речи (А. П. Сумароков), раскрытие онтологических проблем происходит при описании событий отечественной истории (М. В. Ломоносов).

Антиох Дмитриевич Кантемир (1708–1744), князь, поэт, дипломат. А. Д. Кантемир выступает как приверженец рационалистических идей Просвещения, становится одним из основоположников русского классицизма в жанре стихотворной сатиры. А. Д. Кантемир был младшим сыном молдавского господаря, князя Дмитрия Константиновича, приехавшего в Россию в 1711 г., а по материнской линии был потомком византийских императоров. Увлеченный петровскими реформами преобразованиями, Кантемир возлагал все надежды на монархическую власть, в своих сатирах он высмеивал «злонравных» дворян и церковников (*«На хулящих учение»*, *«На зависть и гордость дворян злонравных...»*, *«О воспитании»*, *«На человеческие злонравия вообще...»* и др.). 1 января 1732 г. А. Кантемир был назначен русским послом в Лондоне, где в полной мере получает развитие его литературный талант. Переведенная им книга Фонтенеля *«Разговор о множестве миров»* была при Елизавете Петровне запрещена как «противная вере и нравственности». Перу А. Кантемира принадлежит также религиозно-философское произведение *«Письма о природе и человеке»*. Умер он 31 марта 1744 г. в Париже и погребен в московском Никольском греческом монастыре.

Василий Кириллович Тредиаковский (1703–1768), поэт, филолог, академик Петербургской Академии наук (1745–1759). Именно Тредиаковский формулирует в работе *«Новый и краткий способ к сложению российских стихов»* (1735) принципы русского силлабо-тонического стихосложения. Тредиаковский родился в Астрахани, в семье священника, получил образование в Славяно-

греко-латинской академии. В 1726 г. бежал в Голландию, позднее перебрался во Францию, где в Сорбонне изучал философию, богословие и математику. В 1730 г. Тредиаковский возвращается в Россию, где становится первым русским академиком. В том же году за счет своего покровителя, князя А. Б. Куракина, опубликовал первое печатное произведение — *«Езда в остров любви»*, в котором содержались также его стихотворения. В 1733 г. Академией наук В. К. Тредиаковскому поручено «вычищать язык русской пишучи как стихами, так и не стихами; давать лекции, ежели от него потребовано будет; окончить грамматику, которую он начал, и трудиться совокупно с прочими... переводить с французского на русский язык все, что ему дается». Отношение современников к Тредиаковскому двойственно: он удивлял своей образованностью, знанием латинского, французского, итальянского языков, красноречием, но и поражал лакейством придворного поэта, который способен на грубую лесть и самоуничижение. В. К. Тредиаковский был истинным служителем русской словесности, создателем десятков томов переводов, блестящим знатоком теории европейской поэзии.

Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1765). Огромный вклад М. В. Ломоносова во все сферы русской культуры XVIII в. Первыми книгами Ломоносова в обучении грамоте становятся лучшие по тем временам «Грамматика» Мелетия Смотрицкого, «Арифметика» Леонтия Магницкого. Его знакомство с национальной самобытной культурой, первым известным образцом книжного стихотворства становится «Псалтырь Рифмотворная» Симеона Полоцкого. В 19 лет М. В. Ломоносов уходит из дома, недолго служит псаломщиком в монастыре неподалеку от дома, в декабре 1730 г. отправляется с рыбным обозом в Москву, где выдает себя за сына дворянина и поступает в Славяно-греко-латинскую академию. Попытка стать священником после четырех лет обучения в ней Ломоносову не удалась: обнаружилось его настоящее происхождение. В 1734 г. его отправляют в Киев, затем в Петербург. Барон Корф, президент Академии наук, ставит своей целью оживление академического университета, и будущих академических деятелей,

в их числе и Ломоносова, отправляет на учебу в Германию. В 1741 г. Ломоносов возвращается в Россию. Условия, сложившиеся в России после восшествия на престол Елизаветы Петровны, способствуют упрочению положения Ломоносова: он получает должность адъюнкта Академии по классу физики, делает переводы, создает несколько од, которые опубликованы Академией и закрепляют за Ломоносовым статус придворного поэта. В 1745 г. Ломоносова одновременно с Тредиаковским производят в профессора (полные члены Академии), и литературные заслуги играют при этом едва ли не большую роль, чем научные.

Поэзия М. В. Ломоносова становится органическим продолжением богатой национальной традиции и её качественно новой ступенью. Этому способствовал и обширный багаж полученных им знаний и особенности творческой личности. Ломоносов первым осознал необходимость реформы литературного языка и преобразования системы стихосложения, и эти две доминанты определили пути развития русской словесности. В 1739 г. Ломоносов прислал из Фрейберга, где обучался в Горной академии, *«Письмо о правилах российского стихотворства»* с приложенной одой *«На взятие Хотина»* в качестве практического применения принципов нового русского стихосложения, которые были им обоснованы в *«Письме»*. Исходным тезисом Ломоносова в *«Письме»* является утверждение изучения русского языка, отказа от всяких стихотворных традиций при выборе для образца только подходящих для него моделей. Стихи должны хорошо звучать именно на русском, не возводя в абсолют конкретное количество слогов, определенные рифмы и пр. Первая научная грамматика была также создана именно М. В. Ломоносовым: в посвящении *«Российской грамматики»* наследнику Павлу Петровичу ученый утверждает неисчислимые богатства русского языка: «Карл Пятый, римский император, говаривал, что испанским с Богом, французским — с друзьями, немецким — с неприятелями, итальянским — с женским полом говорить прилично. Но если бы он российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно, ибо нашел бы в нем

великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка». Ломоносов подчеркивает, что русский язык способен выражать сложные философские понятия, все изменения, происходящие в окружающей действительности, все оттенки отношений между людьми и эмоций. Обобщая результаты употребления языка, грамматика способствует эффективности языковой практики: «...тупа оратория, косноязычна поэзия, неосновательна философия, неприятна история, сомнительна юриспруденция без грамматики».

На основе разработанных грамматических норм русского языка М. В. Ломоносов соотносит церковнославянский и исконно русский язык, а также обосновывает *учение о «трех штилях»* как фундамент для теории литературных жанров. Теория «трех штилей» охватывает все разновидности речи, которые вписывались в координаты представлений о русском литературном языке.

Поэтическое наследие М. В. Ломоносова разнообразно: дидактическое *«Письмо о пользе стекла»*, торжественные и философские оды, стихотворные переложения псалмов, неоконченная поэма «Пётр Великий», трагедии «Тамира и Селим» и «Демосфонт», различные стихи по случаю, притчи, эпиграммы, переводы. Безусловно, вершиной его литературного творчества следует считать оды, для которых характерны красочность и выразительность. Таковы *«Ода на взятие Хотина»* (1739), *«Ода на день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны»* (1747) и др. Гражданские мотивы, свойственные поэзии М. В. Ломоносова, нашли отражение в цикле стихотворений *«Разговор с Анакреонтом»* (1761), который был составлен из четырех пар стихотворений: Ломоносов переводит 1, 22, 11 и 28 оды Анакреонта¹, отвечая на каждую собственным стихотворением. Новаторской была и героическая поэма *«Пётр Великий»*, из которой им были написаны лишь

¹ Анакреонт (Анакреон, др.-греч. Ἀνακρέων, 570/559–485/478 год до н. э.) — древнегреческий лирический поэт; был включен в канонический список Девяти лириков учеными эллинистической Александрии.

две песни. М. В. Ломоносов придает своему произведению широкую эпическую композицию, в которой, однако, есть место и лирическим отступлениям, поэтизирующим личность Петра. М. В. Ломоносов вводит в поэму образ автора, в котором отражены принципы одической школы. Конкретный исторический материал, который всё еще свеж в памяти современников, сопротивлялся избранному им жанру: эпос не предполагает документалистики, и Ломоносов оставляет работу над произведением.

Александр Петрович Сумароков (1717–1777), писатель, один из видных представителей классицизма, поэт, театральный деятель. В 13 лет А. П. Сумароков был отдан в «рыцарскую академию» — Сухопутный шляхетский корпус, в котором было организовано «общество», где в свободное время кадеты читали друг другу свои произведения. Талант обнаружился и у Сумарокова: увлечение французскими «песенками» стало основой сочинений собственных. Одним из наиболее заметных в этот период стало поэтическое послание А. П. Сумарокова к своему товарищу М. М. Хераскову. Центром творчества А. П. Сумарокова становится проблема гражданского долга: таковы трагедии *«Хорев»* (1747), *«Синав и Трувор»* (1750). Сумароков создает также комедии, лучшей из которых является *«Опекун»* (пост. в 1768). Его перу принадлежат лирические стихотворения, а также философские и математические труды.

Денис Иванович Фонвизин (1745–1792), писатель, просветитель, драматург. Доминантой творчества является сатирическое изображение нравов дворянства, его пристрастие к иноземному, прежде всего, к французскому (*«Бригадир»*) (пост. в 1770), а также система дворянского воспитания и образования (*«Недоросль»*, пост. в 1782). Именно *«Недоросль»* становится этапным произведением русской драматургии, которая отражает переломный момент в осознании русским дворянством его положения. С одной стороны, рабская зависимость от государства теперь не актуальна для него, с другой — дворянство пока не осознает всю гражданскую ответственность. Новая роль хозяина на земле, доброго и рачительного по натуре, сознающего свой долг,

свои права и обязанности, пока не знакома дворянству. Вывод комедии «Недоросль» один — только постигнув эти азы свободы и вольности, можно было искупить «исторический грех» обладания крепостными «душами».

Александр Николаевич Радищев (1749–1802), русский мыслитель, писатель, создавший оду «*Вольность*» (1783), повесть «*Житие Ф. В. Ушакова*» (1789), философские сочинения. Главное произведение А. Н. Радищева «*Путешествие из Петербурга в Москву*» содержит широкий спектр идей русского Просвещения. Основной целью писателя становится правдивое изображение народа, полное сочувствия к нему, а также резкое обличение самодержавия и крепостничества. Эпиграф к «Путешествию...» («Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайя»), взятый из поэмы В. К. Тредиаковского «Телемахида», становится символом крепостного права. Тираж «Путешествия...» был конфискован, вплоть до 1905 г. произведение распространялось в списках. В 1790 г. А. Н. Радищев был отправлен в сибирскую ссылку, по возвращении из которой в 1797 г. в проектах юридических реформ (1801–1802) вновь выступает против крепостного права; угроза новых репрессий приводит писателя к самоубийству.

Гавриил Романович Державин (1743–1816), русский поэт, один из видных представителей русского классицизма. Перу Г. Р. Державина принадлежат торжественные оды, основной идеей которых является сильная государственная власть. Оды содержат и сатиру на вельмож, пейзажные и бытовые зарисовки, представляют религиозно-философские размышления («Фелица» (1782); «Вельможа» (1774–1794); «Бог» (1784); «Водопад» (1791–1794)). Державин пишет также лирические стихотворения. Публикуя свои первые поэтические произведения, Г. Р. Державин признавался, что «в выражении и слоге старался подражать Ломоносову, но так как не имел его таланта, то это и не удавалось». Поэт совершенно отчетливо определяет переломный момент в своем творчестве: «Не хотел парить, но не мог постоянно выдерживать изящным подбором слов, свойственных одному Ломоносову, великолепия и пышности речи. Поэтому с 1779 г. избрал я совершенно особый путь». Первые

оды, которые написаны после 1779 г., отличает небывалая в русской поэзии звучность стиха и сила поэтического выражения. «Фелица» (1783) вызывает подлинный восторг публики своей новаторской формой и содержательными особенностями. Ода отсылает к «Сказке о царевице Хлоре», нравоучительной аллегории, которую императрица написала для внука Александра Павловича. Героиня «Сказки», дочь киргизского хана Фелица, помогает царевичу найти розу без шипов — аллессию добродетели. Читатель узнавал и придворных: «Скачу к портному по кафтан», — характерное времяпрепровождение Г. А. Потемкина; «Езжу на охоту, И забавляюсь лаем псов», — характеристика П. И. Панина; «Я тешусь по ночам рогами», — музыку охотничьих рожков ввел в моду обер-егермейстер С. К. Нарышкин. Ода была по своему духу очень дерзкой, друзья поэта отговаривали его публиковать текст, однако Екатерине II она понравилась. Более того, императрица дарила «Фелицу» своим приближенным, ехидно подчеркивая фрагменты, относящиеся лично к получателю. В 1795 г. Державин написал, в подражание оде Горация «К Мельпомене», знаменитое стихотворение «Памятник»:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит <...>
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,
Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Николай Михайлович Карамзин (1766–1826) является самым ярким представителем русского сентиментализма, развившим его принципы в своих произведениях. Эстетика этого литературного направления получает развитие в статье Н. М. Карамзина «Что нужно автору» (1793). Основным условием творческого процесса объявлено чувство, и только

«доброе, нежное сердце», которое сочувствует «всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему» и воодушевлено «желанием всеобщего блага», дает писателю право братья за перо. Каждый писатель должен помнить о том, что в любом произведении пишет, вольно или невольно, «портрет души и сердца своего», а потому прежде всего должен спросить самого себя, «наедине, без свидетелей, искренно: каков я?» Один из главных тезисов статьи — «Дурной человек не может быть хорошим автором».

В 1791 г. в «Московском Журнале» начинают публиковаться *«Письма русского путешественника»*, которые стали результатом непосредственных впечатлений автора, побывавшего за границей. Весь окружающий мир дается через восприятие главного героя, эволюция души которого проходит перед глазами читателя.

Повести Н. М. Карамзина представляют значимый этап в развитии русской прозы: их новаторский характер обнаруживается в описании в основном современной жизни, обычных людей (поселянка Лиза, крестьянин Фрол Силин). Зачастую автор выступает в роли рассказчика либо действующего лица, что позволяет создать мистификацию реальности. Таковы ранние повести «Евгений и Юлия», «Прогулка» и др., некоторые представляют собой стихотворения в прозе («Посвящение кущи», «Ночь», «Деревня»). Повесть *«Бедная Лиза»* (1792) открывает новую страницу в изображении внутреннего мира героев, описывая любовь как человеческое чувство, способное устранить все преграды, став основой гармонии в жизни людей. Н. М. Карамзин показывает живых героев, не произносящих выспренние фразы о чувствах, но истинно любящих и страдающих. Образы Лизы и Эраста представляются глубоко разработанными, сложными, автор высказывает надежду на примирение героев за гробом. Значимы для развития русской литературы также повести *«Остров Борнгольм»* (1794) и *«Сиерра-Морена»* (1795).

Н. М. Карамзин разрабатывает также принципы *языковой реформы*, противостоящей ломоносовской теории «трех штилей»: он ориентируется на «средний» слог, объединяющий признаки всех жанров, утверждая принцип писать

так, как говоришь. Концептуально важное значение в эстетике Карамзина приобретает критерий вкуса, а «приятность слога» обуславливает специфику нового этапа литературного процесса. По Н. М. Карамзину, вкус — «некоторое эстетическое чувство», необходимое любителям литературы, «неизъяснимое для ума», оно опирается на интуицию и ему невозможно научиться: «Не только дарование, но и самый вкус не приобретается: и самый вкус есть дарование. Учение образует, но не производит авторов». Значит, вкус зависит от употребления, а не от правил, к тому же он изменчив: «вкус изменяется и в людях, и в народах». Одним из главных условий эволюции языка признаны заимствования как естественное и неизбежное явление. Карамзин призывает писателей к иноязычным заимствованиям либо созданию по аналогии с ними новых русских слов и оборотов. Неологизмы, предложенные им, довольно удачны, доказательством чему служит их активное употребление в современном русском языке: таковы *промышленность, будущность, потребность, общепользованный, усовершенствованный, влияние, развитие* и пр. Активны и прямые заимствования, введенные Н. М. Карамзиным, — *цивилизация, эпоха, момент, катастрофа, серьезный, эстетический, моральный, тротуар* и др.

«История Государства Российского». В 1803 г. Н. М. Карамзин оставляет литературу и журналистику и становится историком. Всего выходит 12 томов этого фундаментального труда. Особенность Карамзина-историка — в органическом слиянии научного и художественного способов познания прошлого, именно поэтому А. С. Пушкин указывает: «Карамзин есть наш первый историк и последний летописец».

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В этот период русская литература развивается как совокупность нескольких литературных направлений, в числе которых многообразно представлены классицизм, сентиментализм, романтизм и реализм.

Национальное содержание литература обретает уже в XVIII в., однако национальные формы в ней пока отсутствуют. В начале XIX в. творческие усилия направлены на окончательное оформление национального литературного языка и преодоление границ жанров. Отчасти этот процесс совпал с задачами романтизма. Новое понимание мира возникает на рубеже XVIII–XIX вв. как теория и эстетическая практика, предложенные немецкими (йенскими) романтиками, поэтами и философами братьями Фридрихом и Августом Шлегелями, Новалисом (Фридрихом фон Гайденбергом), Людвигом Тиком. Фундамент нового романтического мирозерцания составили идеи Канта, которые были обоснованы и углублены Фихте, Шлейермахером, Шеллингом и др.

Романтизм объявляет мерой всех вещей неповторимо целостную личность конкретного индивидуума. Внутренний мир личности, неделимый на способности, и составляет её сущность, а главным её качеством объявляется свобода. Поскольку такая личность в координатах романтизма не обусловлена историческими либо социальными обстоятельствами, проникнута вечным томлением по бесконечному, она обладает исключительностью и тайной.

Эволюция русского романтизма проходит несколько этапов:

- 1810-е гг. — возникновение и формирование психологического течения; ведущими поэтами являются В. А. Жуковский и К. Н. Батюшков;
- 1820-е гг. — возникновение и формирование гражданского, или социального, течения: поэзия Ф. Н. Глинки, П. А. Катенина, К. Ф. Рылеева, В. К. Кюхельбекера, А. А. Бестужева-Марлинского; зрелость психологического романтизма: А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, П. А. Вяземский, Н. М. Языков;
- 1830-е гг. — возникновение философского течения: поэзия Е. А. Баратынского, поэтов-любомудров, Ф. И. Тютчева, проза В. Ф. Одоевского; проникновение романтизма в прозу и широкое его распространение в жанре повести; расцвет романтизма в творчестве М. Ю. Лермонтова; признаки кризиса: засилье

эпигонской (подражательной) поэзии, «кавказские» («восточные») повести А. А. Бестужева-Марлинского;

- 1840-е гг. — закат романтизма, его вытеснение из литературного процесса: романтизм все более превращается в объект художественного изображения и анализа.

Начало 1800-х гг. ознаменовано полемикой по проблемам реформирования литературного языка, противоборствующими позициями в которой стали воззрения Н. М. Карамзина и А. С. Шишкова. Мысль о необходимости единого литературного языка и его создании как деле общенационального и государственного значения объединяла обоих, однако Н. М. Карамзин указывал на необходимость сближения книжного языка с разговорным, А. С. Шишков, напротив, не допускал такой мысли. Основу литературного языка, по мысли карамзинистов, должен был составить «средний» стиль, шишковисты предполагали в качестве его фундамента высокий и просторечный стили. Новая литература, по мысли обоих, должна была объединить все слои общества, что в целом открывало путь романтизму.

Василий Андреевич Жуковский (1783–1852) — родоначальник русского романтизма, поэт и переводчик, автор множества элегий, посланий, песен, романсов, баллад и эпических произведений. Известность Жуковскому принесла элегия *«Сельское кладбище»* — вольный перевод «Элегии на сельском кладбище» английского поэта Томаса Грея. Новые способы описания внутреннего мира, обнаруженные в данном стихотворении, были закреплены в других стихотворениях поэта. Лучшим гражданским стихотворением Жуковского является ода-элегия *«Певец во стане русских воинов»*, прославляющая русское воинство, сражавшееся в Отечественной войне 1812 г. Олицетворение всего сущего, свойственное для всей поэзии Жуковского, наиболее ярко проявилось в элегии *«Море»*.

Творчество В. А. Жуковского ознаменовано появлением в русской поэзии образа лирического героя, который совпадает и не совпадает с биографической личностью автора. *Лирический герой предстает как художественный образ, фиксирующий идеальное «Я» поэта, это жизнь его*

души. Лирический герой В. А. Жуковского выступает как личность, обобщенная до предела, очарованная миром, бытием и отделяющая себя от общества. Такое понимание героя поэт отражает в стихотворении *«Теон и Эсхин»*:

При мысли великой, что я человек,
Всегда возвышаюсь душою.

В. А. Жуковский также был справедливо назван «балладником»: он создал 39 баллад. Обработки народной баллады, предпринятые поэтами-романтиками, сформировали жанр баллады литературной, которую отличал фантастический и мифологический сюжет, утверждающий господство Рока или высших сил над человеком. В творчестве Жуковского представлены три типа баллад — «русские» (такой подзаголовок поэт даёт некоторым из них): *«Людмила»*, *«Светлана»*, *«Двенадцать спящих дев»* и др.; «античные»: *«Ахилл»*, *«Кассандра»*, *«Ивиковы журавли»*, *«Жалобы Цереры»*, *«Элевзинский праздник»*, *«Торжество победителей»* и др.; «средневековые»: *«Замок Смальгольм, или Иванов вечер»*, *«Поликратов перстень»*, *«Рыцарь Роллон»* и др.). Баллада Жуковского тяготеет к философскому осмыслению сюжетов, что отражено в категории выбора между злом и добром, который открыт перед героями.

Константин Николаевич Батюшков (1787–1855) — один из зачинателей русского романтизма. Основу лирики составляет «легкая поэзия», ассоциирующаяся с малыми жанровыми формами и совершенствованием литературного языка. Творчество Батюшкова включает четыре периода: 1802–1808 гг. — ученический период; 1809–1812 гг. — начало оригинального творчества; 1812–1816 гг. — духовный и поэтический кризис; 1816–1823 гг. (поэт почти перестает писать стихи в 1821 г.) — попытки преодоления кризиса и выхода к новым рубежам творчества; трагическое завершение творческого развития. К. Н. Батюшков вырабатывает, по его словам, «маленькую философию»: основу её составляет убежденность в возможности чувственных и духовных земных наслаждений для добродетельного человека. Мечту Батюшкова составляет наслаждение дарами

жизни (*эпикурейство* как достижение личного блага путем чувственных удовольствий, *гедонизм* как стремление к добру, понимаемому как наслаждение), которое всегда гуманно, и всегда целомудренная чувственность.

В ранней лирике представлены, в основном, элегии и послания («Послание г. Велегурскому», «Пафоса бог, Эрот прекрасный...», «Ложный страх. Подражание Парни», «Любовь в челноке», «Счастливец», «Радость», «Вечер», «Веселый час», «Тибуллова элегия X», «Привидение», «Источник», «К Петину», «Дружество»); этот период завершается знаменитым «Мои пенаты. Послание к Жуковскому и Вяземскому». Центральным становится образ чувственной юности, которая переживает бурную страсть, одновременно изящную, умную, грациозную. Одним из наиболее ярких эпикурейских стихотворений является «*Вакханка*», в которой изображено любовное преследование «на празднике Эригоны» как ритуальное языческое действо. Любовный эпизод у Батюшкова динамичен и живописен:

Эвры волосы взвивали,
Перевитые плющом;
Нагло ризы поднимали
И свивали их клубком.

Жизненная программа отражена в «*Моих пенатах*»: независимость для поэта желанна не только в творчестве, но и в реальности.

Отечественная война 1812 года придает поэзии Батюшкова скептицизм, уничтожая «маленькую философию» поэта: спасения от враждебного окружения нет. Элегия «*Пленный*» (1814) знаменует новые эстетические искания: лирический герой отделен от автора, что позволяет углубить психологизм образа. Стихотворения, созданные после 1815 г., отмечены высочайшими художественными достоинствами («*Разлука*», «*К другу*» и др.). В последний период творчества поэт создает значительные для русской поэзии произведения: элегии («Умиравший Тасс», «Беседка муз», новая редакция «Мечты», «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...», «Есть наслаждение и в дикости лесов...»), послания («К Никите», «К С. С. Уварову»,

«П. А. Вяземскому», «Послание к А. И. Тургеневу», «К творцу «Истории государства Российского»»), объемные циклы «Из греческой антологии», «Подражания древним», лирические миниатюры («Подражание Ариосту», «Изречение Мельхиседека»), надписи и др.

В русском романтизме возникает также *гражданское*, или социальное, течение, ядро которого составляют литераторы-декабристы. Поэтому это течение именуют иногда декабристским романтизмом, что не совсем соответствует исторической правде: декабристский романтизм — одна из ветвей гражданского романтизма, который включает также творчество литераторов, не принимавших участия в движении декабристов (П. А. Вяземского (1892–1878), А. С. Пушкина (1799–1837), Н. М. Языкова (1803–1846 (1847)) и др.). Декабристский романтизм представлен творчеством П. А. Катенина (1792–1853), Ф. Н. Глинки (1786 — 1880), В. Ф. Раевского (1795–1872), К. Ф. Рылеева (1795–1826), бр. Н. А. и А. А. Бестужевых (1791–1855; 1797–1837), В. К. Кюхельбекера (1797–1846), А. И. Одоевского (1802–1839), А. О. Корниловича (1800–1834).

Кондратий Федорович Рылеев (1795–1836). Широкую известность Рылееву-поэту принесла вполне традиционная по форме, но новаторская по содержанию ода-сатира «*К временищику*» (1820). Лирику Рылеева отличает синтез традиций гражданской поэзии XVIII в. и тенденций романтизма Жуковского и Батюшкова. С 1821 г. Рылеев формирует новый для русской литературы жанр *думы* — лироэпического произведения, черты которого схожи с балладой: сюжет основывается на реальных исторических событиях, преданиях, но заведомо лишен фантастики и мистики («*Олег Вещий*», «*Иван Сусанин*», «*Ермак*», «*Петр Великий в Острогжске*»). Значительным произведением является также поэма «*Войнаровский*» (1825). Рылеев ставит в центр повествования личность Войнаровского — племянника Мазепы, чей образ в поэме значительно идеализирован и эмоционально приподнят. С исторической точки зрения Войнаровский — изменник. Он, как и Мазепа, хотел отделить Украину от России, переметнулся к врагам Петра I и получал чины и награды то

от польских магнатов, то от шведского короля Карла XII. У Рылеева Войнаровский двойственен: он честен и не посвящен в замыслы Мазепы, это республиканец и тираноборец, но он также и слаб в своем непонимании исторических событий.

Иван Андреевич Крылов (1769–1844). Облик русского романтизма осложнялся параллельным существованием просветительских идей в литературе, которые наиболее ярко воплощены в творчестве И. А. Крылова. В центре внимания автора не столько сама личность и её эмоции, сколько социальный механизм, который обуславливает их. В конце 1800-х Крылов оставляет прозу и драматургию и целиком посвящает себя жанру басни, которой придаёт глубоко философское и социально-историческое содержание. Русское самосознание предстало как нравственный опыт нации, воплощенный в опыте индивидуальном, что позволяет читателю лучше понимать себя. Жестокий мир, окружающий персонажей крыловских басен, вполне реален: в нем царят угнетение, взятки, кумовство, эгоистические страсти, ложные интересы, преувеличение, хвастливое мнение о себе, чванство, спесь, лицемерие и глупость, а слабые, добрые, искренние и простые могут погибнуть («Ворона и лисица», «Квартет», «Волк на псарне», «Слон и Моська», «Обезьяна», «Кот и повар», «Волк и ягненок», «Петух и жемчужное зерно», «Демьянова уха» и мн.др.). Благодаря И. А. Крылову басня становится жанром, содержание которого поднимается до уровня больших литературных форм.

Александр Сергеевич Грибоедов (1795–1829) вошел в русскую литературу как *homo unius libri* (человек одной книги): славу ему принесла комедия «Горе от ума» (1824). Это новаторское произведение сочетает идеи гражданского романтизма с просветительскими воззрениями в традиционной, но подвергшейся значительному обновлению форме классицистической комедии. А. С. Грибоедов отразил в ней современную ему жизнь и свою эстетическую программу, центральное место в которой занимает представление о высокой предназначенности литературы, утверждение общественной ценности личности, а также принцип

народности и национально-самобытного развития. Главный герой Чацкий задуман как образ, в котором подвергнуты критике просветительские иллюзии, безмятежное ощущение жизни, романтические мечты. Автор ставит Чацкого во вполне жизненную ситуацию, оказавшуюся «романтической». Столкновение прошлого и настоящего в душе Чацкого не преодолевается, и эта коллизия принимает форму «ум с сердцем не в ладу». Важное место в комедии занимает также сатира на фамусовское общество.

Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837). Творчество А. С. Пушкина подводит итог предшествующему периоду развития русской литературы, открывая новый этап литературного процесса. А. С. Пушкин первым осознает труд писателя как создание эстетических ценностей, что обуславливает его стремление к гармонии, в которой соединяются красота и нравственность, к синтезу различных стилей. Через усвоение классицизма Пушкин становится крупнейшим русским романтиком и первым реалистом. Одновременно с переходом к реализму совершается преобразование литературного языка: его основой Пушкин делает «средний слог», что позволяет сблизить его с «высоким слогом» (книжным языком, славянизмами и архаизмами) и с «низким слогом» (просторечными и простонародными формами фольклора и устной речью). Стили получали возможность естественно изображать действительность и характеры.

Периодизация жизни и творчества Пушкина включает несколько этапов: детство (1799–1811); лицей (1811–1817); Петербург (1817–1820); южная ссылка (1820–1824); ссылка в Михайловское (1824–1826); после ссылки, или середина жизни (1826–1830); 1830-е годы (1830–1837), в котором выделяются две важные жизненно-творческие вехи — Болдинские осени 1830-го и 1833-го годов. Творческий путь Пушкина можно обозначить как два крупных временных отрезка: предромантический и романтический (лицей; Петербург; южная ссылка); отход от романтизма и устремленность к реализму (ссылка в Михайловское; середина жизни; 1830-е годы).

Лицейский период отмечен созданием стихотворений, отчасти ученических («Гроб Анакреона», «К Наталье»,

«К другу стихотворцу», «Батюшкову», «В альбом Илличевскому», «Товарищам», «В альбом Пушкину», «Кюхельбекеру» и др.). *Петербургский период* творчества был ознаменован созданием оды «Вольность» (1817), послания «К Чаадаеву» (1818), стихотворения «Деревня» (1819), поэмы «Руслан и Людмила» (1817–1820). *Период Южной ссылки* справедливо считается периодом почти полного господства романтизма. Программной является элегия «*Погасло дневное светило...*» (1820). Душа лирического героя-поэта устремлена к стихийной жизни природы, активность внутреннего мира олицетворяется посредством образа могучего океана:

Шумы, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

В этой элегии поэт впервые обращается к характеру современника через самопознание. В стихотворении «Узник» (1822) реальный и идеальный миры охарактеризованы через контраст замкнутого пространства («Сижу за решеткой в темнице сырой...») и воли, которая открывается мысленному взору («белеет гора», «синют морские края», гуляет «ветер»). В этот же период созданы ода-элегия «*Наполеон*» (1821), баллада «*Песнь о Вещем Олеге*» (1822). Стихотворение «*Редееет облаков летучая гряда...*» (1820) демонстрирует слияние романтической элегии с антологической через типичную для лирики романтизма ситуацию и тему воспоминания. Высшим достижением Пушкина-романтика становятся «южные» поэмы («*Кавказский пленник*» (1820–1821), «*Братья-разбойники*» (1822), «*Бахчисарайский фонтан*» (1821–1823)). Основными компонентами фабулы романтической поэмы являются герой и среда: герой — человек цивилизованного общества — показан в поисках абстрактного идеала свободы или счастья в новом для себя окружении; среда преподносится в двух аспектах: цивилизация, не удовлетворяющая героя и враждебная ему, и экзотическое окружение, которое родственно порывам мятежной и разочарованной души. Для романтической поэмы характерен намеренно условный сюжет, так как «бегство» в новую

среду призвано выявить эмоциональные движения героя, его духовный потенциал либо зависимость от среды и высших сил. Последней романтической поэмой, начатой на Юге и законченной в Михайловском, стала поэма «*Цыганы*» (1824), в которой конфликт уже отчетливо трагичен, а идеал свободы недостижим. Не только герой, но и сам автор испытывает разочарование: новаторским становится введение в поэму мысли о зависимости человека от сверхличных сил:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Ссылка в Михайловское озаглавлена в самом начале обращенностью души поэта к воспоминаниям о Юге: море, фонтан Бахчисарайского дворца, гроздь винограда, юг в целом в жанре испанского романса («*Ночной зефир...*»); в стихотворении «*Фонтану Бахчисарайского дворца*» поэтическая фантазия оживляет тени Марии и Заремы; любовные мотивы стихотворений связаны также с Югом («*Сожженное письмо*», «*Храни меня, мой талисман...*»). Стихотворение «*К морю*» (1824) знаменует отказ Пушкина от романтизма и прощание с южным периодом творчества.

В стихотворении «*Разговор Книгопродавца с Поэтом*» (1824) поэт избрал форму диалога, часто применяемую для раскрытия социально или философски значимых тем. Разговор происходит в контексте весьма прозаической сделки — продажи уже готового поэтического произведения, один из участников которой, Поэт, утверждает романтическое («поэтическое») мировосприятие, другой, Книгопродавец, практичен и прозаичен. Автор преследует цель примирения этих позиций.

Многие стихотворения этого периода оптимистичны: таково, например, послание «*19 октября*» (1825), первое стихотворение, посвященное лицейской годовщине. Поэт вспоминает друзей-лицеистов, прославляет дружбу («прекрасен наш союз»), которая помогает в противостоянии натискам «судьбины». Пушкин превозносит наслаждение радостями жизни, творчеством и общение родствен-

ных душ. В шесть строф стихотворения «К***» («Я помню чудное мгновенье...») (1825) Пушкин вместил целый ряд встреч и разлук с А. П. Керн, представив историю пробуждения творческого дара и воскрешения поэтической души — опозитизированную биографию. «Пророк» создан в сентябре 1826 г. после получения поэтом известия о казни декабристов 13 июля 1826 г. Пушкин размышляет о своем поэтическом призвании, его смысле. Лирический сюжет разворачивается в движении от томления «грешного духа» к очищению для осуществления высокой миссии, предначертанной свыше («Глаголом жги сердца людей»).

В Михайловском Пушкин создает также несколько крупных произведений: балладу «Жених» в народном духе, поэму «Граф Нулин» и трагедию «Борис Годунов», замысел которой возник при чтении IX и XI томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Это произведение — своего рода итог всего предшествующего творческого развития Пушкина. Автор отказывается от просветительских идей и обращается к исторически диалектическому мышлению, свойственному и романтикам.

Лирика 1826–1830 гг. отчасти обращена к освещению обстоятельств восстания декабристов и характеризует новое положение А. С. Пушкина. Таковы, в частности, стихотворения «Во глубине сибирских руд...» и «19 октября 1827». Жизнь поэта в эти годы насыщена волнениями, тревогами, однако в ней есть место радостям, что отражено и в его лирике («Ангел», «Близ мест, где царствует Венеция златая...», «Гнедичу», «Рифма, звучная подруга...», «Дар напрасный, дар случайный...», «Не пой, красавица, при мне...», «Анчар», «Цветок», «Подъезжая под Ижору...», «Приметы», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Дорожные жалобы», «Зимнее утро», «Я вас любил: любовь еще, быть может...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Кавказ», «Обвал», «Делибаш», «Что во имени тебе моем?», «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», «В часы забав иль праздной скуки...», «К вельможе» и др.).

А. С. Пушкин обращается к жанру поэмы и создает «Полтаву» (1828), в которой развивает тему Петра I, начатую «Стансами» и продолженную в написанном вслед за

ними романе «Арап Петра Великого». В образе Петра I воплощены надежды Пушкина на просвещенного монарха, в представлении поэта это Николай I. Композиционным центром поэмы является победа России в знаменитой Полтавской битве 1709 г., а главным достоинством Петра I, которое стало условием этой победы, становится выражение им общенациональных интересов. Основа сюжета — история измены гетмана Мазепы царю, а также любовь гетмана к Марии, дочери Кочубея, его ближайшего друга и сподвижника. Кочубей остается верен Петру I и России, но казнен царем по навету Мазепы. Историзм «Полтавы» не препятствует её тесной связи с современностью.

1830-е годы — период напряженной творческой жизни А. С. Пушкина. Лирику 1830–1837-х гг. отличает синтез онтологических и национально значимых тем, которые пропущены сквозь призму индивидуального поэтического сознания: любовь, творчество, забвение и бессмертие, соотношение социального и общечеловеческого, дом и родина, жизнь и смерть («Бесы», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Прощанье», «Мадонна», «Новоселье», «Герой», «Эхо», «На перевод Илиады», «Кто из богов мне возвратил...», «Поредели, побелели...», «Что же сухо в чаше дно?», «Рифма», «Царскосельская статуя», «Я здесь, Инезилья...», «Заклинание», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «В начале жизни школу помню я...», «Моя родословная», «Клеветникам России», «Для берегов отчизны дальней...», «Красавица», «Перед гробницею святой...», «Бородинская годовщина», «Полководец», «Когда б не смутное влечение...», «Осень», «Вновь я посетил...», «Я думал, сердце позабыло...», «Не дай мне, Бог, сойти с ума...», «Пора, мой друг, пора...», «Туча», «Пир Петра Первого», «Художнику», «Мирская власть», «Отцы пустынноики и жены непорочны...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и др.). Элегия «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834) имеет форму реплики, которая адресована собеседнице: поэт подводит итог прожитой жизни. Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) опирается на модель оды Горация «К Мельпомене»,

откуда взят эпиграф — *«Exegi monumentum»* («Я воздвиг памятник»). Тема поэтического бессмертия до Пушкина раскрыта Ломоносовым («Я знак бессмертия себе воздвигнул...»), Державиным («Памятник» — «Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный...») и мн. др. Уверенность в том, что «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» (третья строфа) сменяется у Пушкина размышлением о содержании собственной поэзии:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Романтический принцип постижения национального характера находит отражение в пушкинских сказках, которые написаны в 1830–1834 гг.: *«Сказка о попе и о работнике его Балде»*, *«Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди»*, *«Сказка о рыбаке и рыбке»*, *«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»*, *«Сказка о золотом петушке»* и неоконченная *«Сказка о медведихе»*. Эти произведения стали воплощением народного духа, народное мироотношение уже не воспринимается Пушкиным как экзотическое.

В 1830-е годы Пушкин написал четыре поэмы: *«Домик в Коломне»*, *«Езерский»* (не окончена), *«Анджело»* и *«Медный всадник»*. Поэт обозначает жанр поэмы *«Медный всадник»* (1833) как «петербургская повесть», что отсылает читателя как к традициям повести в стихах, заложенным поэмами Байрона, так и к прозаическому бытописанию. Прозаический («ничтожный») герой Евгений — частный человек, поставленный автором в отношения конфликта с эпическим («великим») героем — Медным Всадником, памятником Петру I, олицетворяющим всю государственную мощь империи.

Итоговым во всех отношениях произведением становится роман в стихах *«Евгений Онегин»* (9 мая 1823 — 25 сентября 1830). Целая историческая эпоха представлена в произведении отраженной в истории героя, что

позволяет определить жанр как роман. Специально для «Евгения Онегина» поэт изобретает «онегинскую строфу», состоящую из 14 стихов четырехстопного ямба и варьирующую разные схемы рифмовки. Сюжет романа держится не на ограниченном круге персонажей и внешней динамике, а на нравственной эволюции и духовных исканиях героев, что меняет мотивацию их поступков. Особую значимость в романе приобретают лирические отступления, которые позволяют Пушкину создать целостный образ автора.

В 1830-е годы неизмеримо возрастает доля прозы в творчестве Пушкина («*Повести Белкина*», «*Дубровский*», «*Пиковая дама*», «*Капитанская дочка*», «*Египетские ночи*», «*Кирджали*»). Три важнейших структурных компонента пушкинских новелл, образующих цикл «*Повести Белкина*» — сказание, притча и анекдот, которые варьируются в них в разных комбинациях. Художественное своеобразие новеллы обусловлено характером смешения этих жанров. В цикл входят повести «*Выстрел*», «*Метель*», «*Гробовщик*», «*Станционный смотритель*», «*Барышня-крестьянка*». Центральной идеей романа «*Дубровский*» (1832–1833) становится трагическая мысль о социальном и этическом расслоении русского дворянства и социальном противостоянии дворянства народу. В романе «*Капитанская дочка*» (1833–1836) Пушкин возвращается к конфликтам «*Дубровского*», но иначе разрешает их: композиционным центром романа становится народное движение, возглавляемое реальной исторической личностью — Емельяном Пугачевым, а герой, дворянин Петр Гринев, силой обстоятельств вовлечен в такой сюжет.

Михаил Юрьевич Лермонтов (1814–1841). Первые поэтические опыты датированы 1828 г. Большая часть произведений написана в период с 1828 г. по 1836 г., однако взыскательность Лермонтова не позволяла ему печатать их. Написанных в 1837–1841 гг. произведений значительно меньше, но качество их неизмеримо выше. Лишь несколько сочинений 1828–1836 гг. представляют собой истинные шедевры («*Ангел*», «*Нищий*», «*Парус*», «*Русалка*», «*Умиравший гладиатор*», драма «*Маскарад*» и поэма «*Демон*» в шестой редакции), и почти все произведения,

созданные в 1837–1841 гг., стали классическими. Выделяют несколько этапов творческого пути М. Ю. Лермонтова: *раннее творчество — 1828–1832; переходная фаза от раннего творчества к зрелому — 1833 — 1836; зрелое творчество — 1837–1841*. Иногда два периода — ранний и переходный — объединяют (1828–1836), и тогда творческий путь Лермонтова делится на два периода (1828–1836 и 1837–1841). Одним из оснований такого подхода является воля поэта, до 1837 г. не отдававшего своих произведений в печать и начавшего публиковаться с 1837 г.

В центре поэзии Лермонтова — одинокий и страдающий герой, враждующий со всем миром и обществом. Лермонтова интересует жанр *поэмы*: всего им написано 26 поэм, 19 из которых в ранний период (1828–1836 гг.). При жизни поэта опубликовано четыре поэмы, по воле автора три: «*Песня про... купца Калашникова*», «*Тамбовская казначейша*», «*Мцыри*», а «*Хаджи Абрек*» — без его ведома. Первые поэмы Лермонтова («*Черкесы*», «*Кавказский пленник*», «*Корсар*») подражательны, поэт пробует свои силы во всех жанровых разновидностях романтической поэмы (поэма-исповедь, поэма-фрагмент, драматическая поэма, стихотворная повесть). Сюжеты взяты из русской, чаще исторической, реже — современной жизни («*Преступник*», «*Олег*», «*Два брата*», «*Последний сын вольности*», «*Боярин Орша*», «*Сашка*»), из кавказской («*Две невольницы*», «*Измаил-Бей*», «*Хаджи Абрек*», «*Аул Бастунджи*»), из условно «восточной» («*Каллы*»), из итальянской или испанской жизни («*Джюлио*», «*Исповедь*»). Сфера трансцендентного также интересует поэта («*Азраил*», «*Ангел смерти*», «*Демон*»). Противоречивость лермонтовских героев раскрыта через протест против сковывающих личность законов, против ограничений свободы чувств. Ранняя проза, как и поэмы, связана с лирикой — таковы неоконченные романы «*Вадим*» (1832) и «*Княгиня Лиговская*» (1836). Лермонтов пишет также драматические произведения («*Цыганы*» — либретто для оперы по одноименной поэме А. С. Пушкина, трагедия «*Испанцы*», драмы «*Menschen und Leidenschaften*» («*Люди и страсти*»), «*Странный человек*», «*Маскарад*» и «*Два брата*»).

Все они создавались либо в ранний период, либо в переходный. Наиболее удачной и совершенной в эстетическом отношении является драма *«Маскарад»* (1835–1836), в которой углублена проблематика романтического героя с его сильными и слабыми сторонами.

Лирика зрелого периода может быть условно разделена на три группы: лирико-философские, лирико-социальные и лирико-психологические монологи от лица лирического «я» (*«Дума»*, *«И скушно и грустно»*); философско-символические монологи, свидетельствующие о присутствии лирического «я» в подтексте (*«Три пальмы»*, *«Утес»*); объективно-сюжетные монологи от лица лирического персонажа либо лирическое «я» растворяется в «сюжете» (*«Бородино»*, *«Казачья колыбельная песня»*). Эти группы взаимопроницаемы, демонстрируя синтетические формы воплощения лирического «я». Лирический герой Лермонтова уже не имеет такого волевого напора, возникают мотивы усталости и безысходности. Поэт ищет покоя и умиротворения (*«Из Гете»*, *«Выхожу один я на дорогу...»*) в противоположность идее мести людям и миропорядку либо героической гибели перед лицом «целого мира» в ранней лирике. В поэтической декларации *«Журналист, читатель и писатель»* (1840) поэт отражает три творческие позиции, которые становятся «масками» самого автора.

Зрелый период ознаменован созданием шести поэм (*«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»*, *«Тамбовская казначейша»*, *«Беглец»*, *«Мцыри»*, *«Демон»* и *«Сказка для детей»*). Поэма *«Мцыри»* (1839) является последней романтической поэмой в истории русской литературы. Характер Мцыри (в переводе: послушник) обозначен в эпитафии из 1-й Книги Царств (Библия): «Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю». Символический смысл эпитафии позволяет не столько подчеркнуть жизнелюбие Мцыри, сколько обозначить его трагическую обреченность. За исключением эпического зачина вся поэма — исповедь-монолог Мцыри, который рассказывает о своих приключениях *post factum*, что не препятствует передаче синтеза действия и слова. Сосредоточенность конфликта на частной судьбе

героя позволяет поэту ввести в поэму и мистериальные мотивы, чему способствует разворачивание действия на фоне всего мира («Кругом меня цвел божий сад...»). В поэме «Демон» (1841) эти мотивы становятся центральными. Окончательная редакция складывается к 1839 г. Сюжет «Демона» основан на легенде о падшем ангеле, когда-то входившем в свиту Бога, но восставшем против Него из-за допущения Богом зла. Поэт обращается к случившемуся после бегства ангела от Бога и после разочарования демона в Сатане. Проблемная сфера включает значимые вопросы о возможности искупления грехов при отсутствии отказа от своих убеждений, а также о вероятности сотворения добра падшим ангелом, который ищет согласия с Богом. На эти вопросы автор не даёт ответа.

Первым психологическим романом в истории русской литературы становится «Герой нашего времени» (1838–1840. Роман состоит из повестей, имеющих специфическую жанровую принадлежность: «Бэла» — синтез очерка и романтической повести; «Максим Максимыч» — смешение «физиологического» очерка с жанром «путешествия»; «Журнал¹ Печорина» — дневник-исповедь, вместо целостного повествования распадающийся, однако, на ряд повестей, из которых «Тамань» содержит признаки романтической поэмы и баллады, «Княжна Мери» — светская повесть, «Фаталист» — философская повесть на материале военного быта.

Хронология происходящих в романе событий такова: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»». Лермонтов нарушает хронологический порядок, и в романе повести расположены в ином порядке: «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»», «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», что позволяет реализовать основную цель автора — индивидуализировать автора и его героев. Романом «Герой нашего времени» открывается целая галерея русских философско-психологических романов. Лермонтов, ставя в центр повествования рефлексирующую

¹ Слово «журнал» означает здесь «дневник».

личность, в своем произведении объединяет «роман мысли» и «роман с интригой».

Николай Васильевич Гоголь (1809–1852). Творчество Н. В. Гоголя обозначает начало развития «критического реализма»¹, усвоившего и развившего пушкинские традиции. Несмотря на высмеивание в некоторых произведениях негативных явлений, Гоголь менее всего был озабочен критикой действительности: всё его творчество было обращено к идеалу возвышенного. Известность Н. В. Гоголю принес цикл повестей *«Вечера на хуторе близ Диканьки»* (1831–1832), открывающий романтический период его творчества. В цикл входят повести: *«Сорочинская ярмарка»*, *«Вечер накануне Ивана Купала»*, *«Майская ночь, или Утопленница»*, *«Пропавшая грамота»*, *«Ночь перед Рождеством»*, *«Страшная месть»*, *«Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка»*, *«Заколдованное место»*. Обращение писателя к украинским сюжетам в *«Вечерах на хуторе близ Диканьки»* во многом обусловлено литературной ситуацией эпохи, в частности, романтическим историзмом, интересом к народной поэзии и народной культуре. Во многих отношениях продолжением *«Вечеров»* стал цикл повестей *«Миргород»* (1835), который отчетливо делится на две части: *«Старосветские помещики»*, *«Тарас Бульба»* — и *«Вий»*, *«Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»*, что создавало определенные параллели двух повестей из современной жизни (*«Старосветские помещики»* и *«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»*) и двух повестей из украинского прошлого (*«Тарас Бульба»* с признаками исторического повествования, *«Вий»* — фантастического). Следующим циклом стали *«Петербургские повести»* (1835–1842), включающие пять повестей: *«Невский проспект»*, *«Записки сумасшедшего»*, *«Портрет»*, *«Нос»*, *«Шинель»*, позднее добавлены *«Коляска»* (1835) и *«Рим»* (1842).

К драме Гоголь обращается одновременно с завершением работы над циклом повестей *«Вечера на хуторе близ*

¹ В терминологии революционно-демократической критики.

Диканьки», но лишь к 1842 г. получают свое художественное решение замыслы комедий Гоголя 1832–1837 гг.: закончены «Женитьба», «Игроки» и «Ревизор», новизна которого заключалась, в частности, в перестройке типа сценической интриги: в её основе теперь не любовный импульс, как это было в традиционной комедии, но административный вектор, имеющий авантюрный оттенок (прибытие в город мнимо высокой особы — ревизора).

Значима в русском литературном процессе и поэма «Мертвые души» (1835–1852). Композиционный центр поэмы составляют похождения Павла Ивановича Чичикова, который выдает себя за помещика. Его цель — скупка или безвозмездное приобретение у местных помещиков умерших крестьян, которые по переписи пока числятся как живые, и последующее оформление их на своё имя как живых. Сюжет позволяет Гоголю вывести целую галерею образов помещиков: таковы Манилов, Коробочка, Ноздрёв, Собакевич, Плюшкин. Авторское жанровое определение произведения указывает на его уникальность: Гоголем была преодолена односторонность сатирического ракурса книги («вся Русь отзовется в нем») и утверждалась ее значительность, прежде всего, в обращении автора к основным проблемам предназначения России и бытия человека. Образ России мыслится Гоголем в тройке лошадей, которой «дают дорогу другие народы и государства».

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Еще в 1840-е годы, в царствование Николая I, формируется тот социально-политический фон, на котором будет происходить развитие русской реалистической художественной литературы во второй половине XIX в. Образованная часть русского общества разделилась на *западников* и *славянофилов* по причине различного отношения к вопросу о прошлом, настоящем и будущем России, о её роли во всемирной истории и путях её развития. Отправной точкой в этой полемике стало «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева, которое было опубликовано в московском

журнале «Телескоп» в 1836 г. Итогом авторских размышлений о судьбах России и Запада, православия и католичества стали негативные выводы об исторической судьбе православной России.

Ведущими идеологами и публицистами славянофильства 40-х годов стали поэт, богослов и философ А. С. Хомяков; религиозный философ, критик и публицист И. В. Киреевский; его брат — писатель, переводчик, фольклорист П. В. Киреевский; общественный деятель Ю. Ф. Самарин; известные литераторы — братья К. С. и И. С. Аксаковы, сыновья признанного писателя Сергея Аксакова. Западники той поры — литературный критик, публицист, писатель и мыслитель В. Г. Белинский; публицист, писатель и философ А. И. Герцен, его друг и соратник — поэт, публицист Н. П. Огарев; общественный деятель, профессор Московского университета Т. Н. Грановский; критик и переводчик В. П. Боткин; историк литературы, мемуарист П. В. Анненков, ставший первым биографом Пушкина; писатель и журналист И. И. Панаев. Славянофилы и западники давали разные оценки историческому периоду Московской Руси и реформам Петра I, различно осмысливали буржуазный экономический порядок Европы и патриархальность России. Проблематика споров включала также вопрос о назначении искусства, о художественности и народности литературы.

Во второй половине XIX в. реализм становится основным художественным методом, объектом эстетического освоения в котором выступает действительность во всем ее многообразии, даже самых непоэтических, обыденных и пошлых явлениях. Ведущими принципами реализма становятся изображение типических характеров в типических обстоятельствах, а также историзм. Первоначальный анализ новым явлениям художественной словесности дал В. Г. Белинский, а слово «реализм» появляется в работах его последователей П. Н. Кудрявцева и И. С. Тургенева, приобретая характеристики термина в критике Ап. Григорьева. В. Г. Белинский именует критическое направление, вектор развития которого задан гоголевским творчеством, *натуральной школой*. К ней относились

А. И. Герцен, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков, В. И. Даль (псевдоним Казак Луганский), В. А. Соллогуб, Д. В. Григорович, И. И. Панаев, Е. П. Гребенка и др.

Представители «натуральной школы» не были объединены организационно, однако их общность реализовывалась в творческих установках, совместной работе в журналах, альманахах, личных контактах. Н. А. Некрасов, по праву считавшийся лидером, стал редактором не только двух альманахов о быте и нравах Петербурга, но и вместе с И. И. Панаевым владельцем и редактором журнала «Современник». Высшим достижением натуральной школы по праву считаются два романа 40-х годов: «Обыкновенная история» И. А. Гончарова и «Кто виноват?» А. И. Герцена. Ближайшими последователями Белинского стали ведущие критики разных эпох: **В. Н. Майков** (1823–1847), **Н. А. Добролюбов** (1836–1861), **Н. Г. Чернышевский** (1828–1889).

Иван Сергеевич Тургенев (1818–1883). Первым опубликованным произведением И. С. Тургенева стала поэма «Параша» (1843), которая принесла ему известность и заслужила одобрительный отзыв В. Г. Белинского. За ней последовали другие поэмы, в частности, «Разговор» (1845) и «Помещик» (1846), а также первые прозаические произведения — повести «Андрей Колосов» (1844), «Бретер» (1847), «Петушков» (1848), «Дневник лишнего человека» (1850) и др. В 1852 г. отдельным изданием выходит цикл очерков «*Записки охотника*», в котором преобладает пафос социального разоблачения пороков российского общества. Уже в раннем творчестве формируется отличительная черта тургеневской поэтики: при всей «реалистической» натуральности портрет и пейзаж сохраняют романтические традиции изображения природы и человека.

В 1850-е годы формируется один из важнейших жанров творчества И. С. Тургенева — «любовная» тургеневская повесть («*Затишье*» (1854), «*Яков Пасынков*» (1855), «*Переписка*» (1856), «*Фауст*» (1856), «*Ася*» (1859), «*Первая любовь*» (1860), «*Вешние воды*» (1872)). Публикацией в 1856 г. романа «*Рудин*» открывается серия произведений

в жанре, новом для писателя: «*Дворянское гнездо*» (1859), «*Накануне*» (1860), «*Отцы и дети*» (1862), «*Дым*» (1867), «*Новь*» (1877).

В романах Тургенева, как и в повестях, значимое место занимает тема любви, однако здесь она взаимодействует с исторической темой в её варианте смены поколений, которая подвергнута художественному исследованию с позиций исторического процесса, русского и европейского. Поэтому любой тургеневский роман становится своеобразным отчетом о конкретной эпохе русской истории, а в целом они могут быть названы *художественной летописью* жизни русской интеллигенции 30-60-х годов XIX в. Пробуждение у Тургенева интереса к актуальной исторической тематике обусловлено глубокими социокультурными переменами, которые начинаются в России после смерти Николая I в 1855 г.

Иван Александрович Гончаров (1812–1891) — автор знаменитой трилогии («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»), книги «Фрегат Паллада», критических статей и ряда других значительных произведений, один из самых крупных писателей среди великих реалистов XIX в. Уже в первом романе «*Обыкновенная история*» (1844–1847) замысел всей трилогии воплощен оригинально: конфликт между дядей и племянником отражает характерные явления русской общественной жизни 1840-х годов, нравы и быт той эпохи.

В романе «*Обломов*» (1848–1859) система образов организована по классическому принципу контраста: Штольц в той же степени «поэт дела», в какой Обломов — «поэт лени», при этом оба предстают как неисправимые идеалисты при кардинальном различии лишь формы, в которую облечен этот идеализм. Самоценная активность духа, которая лишена соображений о его полезности и выгоде, становится, по мнению И. А. Гончарова, той сферой, в которой могут ужиться «романтик» старого закала и «практик» нового времени. Роман «*Обрыв*» (1869) начинается, по сути, с того, чем заканчивается «Обыкновенная история» — с возвращения романтика в родовое гнездо, к своим культурным и нравственным корням, но «сквозной

сюжет» романной трилогии здесь усложнен и расширен: композиционный центр романа воплощен в фигуре Райского, собственно человека искусства.

Михаил Евграфович Салтыков (Н. Щедрин) (1826–1889). Известность приходит к М. Е. Салтыкову в 1848 г., когда он публикует *«Запутанное дело»*. Однако революционные события во Франции вызывают репрессии российского самодержавия «для профилактики», которые и применяются к начинающему автору. Произведение продолжает традиции повестей о бедном чиновнике; вслед за повестями Н. В. Гоголя *«Шинель»* (1837) и Ф. М. Достоевского *«Бедные люди»* (1845) автор ставит в центр повествования Мичулина, человека крайне бедного, которого нищета доводит до отчаяния.

«Губернские очерки» (1856–1857) — первое произведение, которое автор публикует под псевдонимом Н. Щедрин. Цикл группируется по тематике («Прошлые времена», «Богомольцы, странники и проезжие», «Праздники», «Казусные обстоятельства» и др.), только раздел «Драматические сцены и монологи» — по жанровому принципу. М. Е. Салтыков-Щедрин обращается к созданию русских типов, в основном народных (крестьян и разночинцев), чиновников и дворян-помещиков. Литературный талант М. Е. Салтыкова-Щедрина проявляется в полной мере в циклах рассказов и очерков («Признаки времени» (1868), «Письма о провинции» (1868), «Господа ташкентцы» (1869–1872), «Дневник Провинциала в Петербурге» (1872–1873), «Благонамеренные речи» (1872–1876), «В среде умеренности и аккуратности» (1874|1877), «Убежище Монрепо» (1878–1879), «Письма к тетеньке» (1881–1882)), которые печатаются в «Отечественных записках».

Поистине новаторским произведением стала *«История одного города»* (1869–1870), в которой преодолены традиционные рамки сатиры. Народ и власть — вот основной конфликт, одновременно национальный и общемировой. Одной из главных художественных форм для М. Е. Салтыкова-Щедрина становится гротеск, способный всесторонне воплотить характерные черты угнетающего государства.

Заметной вехой в развитии реализма является роман «*Господа Головлевы*» (1875–1880). Автор раскрывает тему до- и пореформенной жизни дворянского семейства в череде смертей членов «выморочного рода» Головлевых. В сферу мотива смерти включены как жизнеподобные, так и иносказательные формы; одним из мощных архитектурных компонентов становится мотив воскресения, который позволяет ввести подчиненные ему мотивы воздаяния, искупления, прощения.

Вершину сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина составляют «*Сказки*», первые произведения из этого цикла публикуются в 1882–1883 гг. Истоки их образов — в фольклоре, а современная Россия представлена в гротескных, аллегорических или символических образах («Медведь на воеводстве», «Бедный волк», «Орел-меценат», «Премудрый пискарь» и мн. др.).

Александр Николаевич Островский (1823–1886) — драматург, критик, переводчик, публицист. А. Н. Островский создал 47 оригинальных пьес, а также многочисленные переводы и оперные либретто. Одним из первых значимых произведений становится цикл «*Записки замоскворецкого жителя*» (1847), в котором нравоописательный очерк, характерный для «натуральной школы», приобретает особую теплоту, не исключая «романной» многоплановости, которая, однако, лишена условности.

Первой законченной пьесой становится комедия «*Семейная картина*» (1846–1847). Ранний Островский ориентирован на синтез сатирической и социально-психологической линий «натуральной школы», который органично представлен в комедии «*Свои люди — сочтемся*» (1849), принесшей признание и литературную славу драматургу.

В «Москвитянинский» период творчества (1852–1855) центральной становится проблема народного счастья и возможных путей его достижения, что отражают комедии «*Не в свои сани не садись*» и «*Бедность не порок*», а также народная драма «*Не так живи, как хочется*».

Предреформенные пьесы (1856–1859) отражают жизненные противоречия, что диктует обращение А. Н. Островского к разным жанрам: комедии («*В чужом пиру похмел*

лье», «Доходное место»), «сцены из деревенской жизни» («Воспитанница»), драма «Гроза». Катерина, главная героиня драмы «Гроза», становится воплощением надличностного всечеловеческого пафоса, который приобретает у Островского национальные характеристики: родовые этические законы показаны в соотношении с консервативными моральными устоями, выступая как рок — сюжетообразующий фактор «мещанской трагедии».

В драматургии 1860–1880-х гг. центром становится «маленький челонок» в переломное время («Трудовой хлеб», «Тяжелые дни», «Пучина» и др.). Конец 60-х и 70-е годы ознаменованы созданием сатирических комедий: «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы», которые представляют собой антидворянскую тетралогия.

Весенняя сказка «Снегурочка» (1873) в неожиданном ракурсе воплощает образ идиллии. Фольклорно-символический характер диссонирует с трагедией личного чувства, что позволяет придать действию иронический смысл. Новым направлением в развитии отечественного театра становятся драмы «Последняя жертва», «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники», заложив основы театра А. П. Чехова. Драма «Бесприданница» (1879) является итогом эпохи общественного и литературного развития 60–70-х годов.

Популярность пьес А. Н. Островского высока и по сей день: они ставятся на сценах столичных и провинциальных театров, составляя основу их репертуара, а Малый театр в Москве именуют Домом Островского.

Фёдор Иванович Тютчев (1803–1873) — гениальный поэт, творчество которого связало поэзию XVIII и XX вв. Эстетические искания и образы поэзии Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, поэтов-любомудров, Некрасова органично представлены в его творчестве, философски обобщаясь и трансформируясь. Поэзия Тютчева близка новым поколениям поэтов, русскому «серебряному веку»: к ней в наибольшей степени применимо понятие мифопоэтического творчества, в основе которого — индивидуальный поэтический мир о Вселенной. В центр

поэтической системы Ф. И. Тютчев ставит божественную одухотворенность мироздания:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

(«Не то, что мните вы, природа...»,
середина 1820-х годов).

В творчестве Тютчева наиболее значительны стихотворения «Полдень», «Певучесть есть в морских волнах...», «С поляны коршун поднялся...», «Есть в осени первоначальной...», «*Silentium!*», «Не то, что мните вы, природа...», «Умом Россию не понять...», «О, как убийственно мы любим...», «Нам не дано предугадать...», «К. Б. » («Я встретил вас — и все былое...»), «Природа — сфинкс. И тем она верней...». Особое место в лирической поэзии Ф. И. Тютчева занимает «Денисьевский цикл» Тютчева, который составили такие стихотворения, как «Последняя любовь», «О, как убийственно мы любим...» (1851), «Она сидела на полу...» (1858), «Весь день она лежала в забытии...» (1864) и др. Цикл посвящен Елене Александровне Денисьевой, любви поэта.

Творчество Ф. И. Тютчева — «мост» между пушкинской эпохой 1820–1830-х гг. и «некрасовским» этапом в развитии русской поэзии.

Николай Алексеевич Некрасов (1821–1877/78) — поэт, писатель и публицист, видный революционер-демократ. Некрасовская Муза проникнута позднеромантической иронией: возвышенные идеалы сталкиваются с «земным», уступая действительности. Первый сборник «Мечты и звуки» опубликован в 1840 г., в 1840-е Некрасов пишет прозу: в программном альманахе «натуральной школы» «Физиология Петербурга» (1845) выходят очерк «*Петербургские углы*» (отрывок из романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова») и стихотворение «*Чиновник*», поэтическая разновидность сатирического физиологического очерка. В «Петербургский сборник» (1846) помещены четыре стихотворения Некрасова: «Отрадно видеть, что находит...»,

«Колыбельная песня (Подражание Лермонтову)», «Пьяница», «В дороге». Основной чертой некрасовской поэзии является постоянное тяготение к фольклору («Дума», «Зеленый шум», «Орина мать солдатская», цикл «Песни» и др.), что характерно и для произведений, не касающихся крестьянской темы.

Вторая книга лирики «Стихотворения Н. Некрасова» (1856) приносит ему известность. Сборник открывается программным стихотворением «Поэт и гражданин», в котором находят развитие пушкинская и лермонтовская диалогическая формы, делающие возможным изложение разных мнений («Разговор книгопродавца с поэтом» А. С. Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» М. Ю. Лермонтова). Поэт декларирует стремление к соединению высокого искусства с реальностью, с насущными потребностями маленького человека:

А ты, поэт, избранник неба,
Глашатай истин вековых,
Не верь, что не имущий хлеба
Не стоит вещей струн твоих!

Видное место в русской любовной лирике занимает «Панаевский» цикл, посвященный А. Я. Панаевой, ставшей гражданской женой Н. А. Некрасова. Его лирический герой — обычный человек, размышляющий искренне и мучительно, влюбленный страстно. За каждым стихотворением стоит реальная история, что обуславливает форму словно бы продолженной речи: «Если, мучимый страстью мятежной...», «Ты всегда хороша несравненно...», «Так это шутка? Милая моя...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «О письма женщины, нам милой!...», «Давно — отвергнутый тобою...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Тяжелый крест достался ей на долю...». В лирике Н. А. Некрасова наиболее значимы стихотворения: «Тройка», «Железная дорога», «В дороге», «Вчерашний день, часу в шестом...», «Поэт и Гражданин», «Элегия», («Пушкай нам говорит изменчивая мода...»), «О Муза! я у двери гроба...» и многие другие.

Народная тема получает развитие в координатах христисанских ценностей в 60-е годы, многообразно раскрываясь в поэмах *«Коробейники»* и *«Мороз, Красный нос»*. Итоговая поэма *«Кому на Руси жить хорошо»* (1865–1877) ставит вопрос о счастье, но это не столько материальное процветание и благополучие, сколько внутренняя гармония. Поэт делает попытку создать национальную модель идеального миропорядка.

Цикл *«Последних песен»* опубликован незадолго до смерти поэта, в нем претворен в живые звуки образ многоголосого, многоликого мира. Все сомнения и недуги, нравственные и физические (*«Страшный год»*, *«Уныние»*, *«Поэту»*, *«Подражание Шиллеру»*), поэмы *«Современники»*), оказываются сметенными твердостью человека и поэта, который убежден в своей правоте и необходимости:

Я лиру посвятил народу своему.
Быть может, я умру неведомый ему,
Но я ему служил — и сердцем я спокоен...
Пускай наносит вред врагу не каждый воин,
Но каждый в бой иди! А бой решит судьба...

(«Элегия А. Н. Еракову», 1874)

Афанасий Афанасьевич Фет (1820–1892) — поэт, переводчик, мемуарист. Уже в первых поэтических сборниках Фета — *«Лирическом пантеоне»* (1840) и *«Стихотворениях»* (1850) — определяется центр его поэтической системы: Красота, а не Бог, выступает в качестведемиурга Вселенной, она преображает мироздание, придавая ему божественные вечные черты; помощник и посредник красоты — Поэт, маг слова. Еще более ярко это мирозерцание проявляется в итоговом собрании стихотворений 1856 г. Наиболее значительны стихотворения *«Заря прощается с землею...»*, *«Одним толчком согнать ладью живую...»*, *«Вечер»*, *«Учись у них — у дуба, у березы...»*, *«Это утро, радость эта...»*, *«Шепот, робкое дыханье...»*, *«Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»*, *«Еще майская ночь»*.

С 1860-х гг. идея гармонии человека и природы постепенно уходит из поэзии А. Фета. Художественный мир

приобретает трагичность, что особо заметно в сборнике «Вечерние огни» (1882–1890), что отчасти обусловлено внешними обстоятельствами. «Вечность мы, ты — миг» — так рассматривает поэт соотношение между красотой мироздания и земным бытием, «где все темно и скучно» («*Среди звезд*» (1876)). Фет описывает одиночество человека посреди мертвой, «остывшей» Вселенной («*Никогда*» (1879)), говорит об обманчивости гармонии в природе, за которой таится «бездонный океан» («*Смерть*» (1878)), мучительно сомневается в целесообразности человеческой жизни: «Что ж ты? Зачем?» («*Ничтожество*» (1880)), что формирует в поздней лирике жанровые черты философской думы. Лирика А. А. Фета представляет собой одновременно и кульминацию, и финал в развитии русской романтической поэзии XIX в., исчерпав возможности её «психологического» романтизма, родоначальником которого был В. А. Жуковский.

Лев Николаевич Толстой (1828–1910) — великий русский писатель, публицист, драматург и общественный деятель, классик мировой литературы. Творческий путь Толстого длится более 60 лет, определяя и вектор развития прозы XX в. Повесть «*Детство*» (1852) становится первым опубликованным произведением, которое принесло автору известность. Замысел Л. Н. Толстого предполагал создание романа «Четыре эпохи развития», который должен был включать четыре повести, раскрывающих формирование личности в детстве, отрочестве, юности и молодости. Из задуманной тетралогии осуществилась трилогия «Детство», «Отрочество» (1854), «Юность» (1856), последняя повесть не была завершена. Главный герой трилогии Николенька Иртеньев во многом автобиографичен.

Л. Н. Толстой одновременно с трилогией создает и военные рассказы («Набег», «Рубка леса», «Разжалованный» и др.), которые были созданы очевидцем и участником событий: знание военного быта, характера войны обусловили документализм, который сообщает рассказам жанровые черты очерка. Военная тема развита Толстым в севастопольских рассказах («*Севастополь в декабре*

месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года»), жизненный материал для которых писатель собрал во время пребывания в осажденном Севастополе и участия в обороне города.

Активные занятия Л. Н. Толстого педагогикой начинаются в 1859 г.: он открывает школу для крестьянских детей в Ясной Поляне и преподает в ней, размышляет о содержании и основах народного образования. В «Русском вестнике» выходит повесть «*Казачи*» (1863), которая была задумана еще в 1852 г. на Кавказе на основе впечатлений жизни среди гребенского казачества. Центр повествования составляет тонкий психологический анализ внутреннего мира Оленина, а описание природы Кавказа, истории гребенского казачества, его жизни и быта представляет эпическое начало.

Над новым замыслом — романом-эпопеей «*Война и мир*» Л. Н. Толстой работает с 1863 по 1869 гг., произведение публикуется частями в журнале «Русский вестник», а в 1868–1869 гг. выходит отдельным изданием. В основе романа — авторская историко-философская концепция: автор утверждает, что отдельная личность, даже если это выдающийся деятель, ничего не значит в ходе исторических событий, не способна значительно влиять на них. Историческую достоверность произведению сообщает множество реальных исторических лиц эпохи: императоры, полководцы, офицеры русской армии, герои партизанской войны. Центральными фигурами выступают Кутузов и Наполеон, вокруг которых концентрируется смысл авторского понимания и изображения двух типов войн: захватнической, агрессивной, движимой властолюбием Наполеона и сребролюбием его солдат, и войны, которую вели русская армия и народ и в которой «решался вопрос жизни и смерти отечества». Смысл «настоящей жизни» ищут главные герои романа Андрей Болконский и Пьер Безухов, несущие основную художественную и философскую нагрузку. Автор отказывает героине — Наташе Ростовой — в способности к рационализму, её образ отличают чуткость и необыкновенная эмоциональность, которые к дополнены незаурядным музыкальным дарованием.

Доминанту характера Наташи составляют духовные ценности русского народа.

Л. Н. Толстой признавал, что на составление *«Азбуки»* ушло 14 лет: отсчет сознательно велся не с момента непосредственного начала работы над книгой (вышла в 1872 г.), а со времени педагогической деятельности в Яснополянской школе. Главной составляющей *«Азбуки»* являются русские и славянские книги для чтения, в состав которых входят небольшие рассказы (*«Лев и собачка»*, *«Филипок»*, *«Акула»*, *«Кавказский пленник»* и мн.др.), преследующие цели нравственного воспитания (*«Лгун»*, *«Косточка»* и др.).

«Мысль народная», воплощенная в *«Войне и мире»*, углублена в романе *«Анна Каренина»* (1873–1877) *«мыслью семейной»*. Мысль об основанности жизни людей на нравственности обогащает роман социально-психологическим и философским смыслом. 1870-е годы — время творческого кризиса Л. Н. Толстого, который усложнялся кризисом мировоззренческим: *«Исповедь»* (1882) фиксирует его результаты как публицистическое и глубоко автобиографическое произведение.

В поздний период Л. Н. Толстой пишет в самых разных жанрах: повести, рассказы, драматические произведения, роман *«Воскресение»*. Все произведения в известной степени дидактичны при сохранении основных признаков толстовской поэтики (*«Смерть Ивана Ильича»* (1881–1886), *«Крейцеров соната»* (1887–1889), *«Дьявол»* (1889–1890), *«Холстомер»* (1863–1864, 1885), драма *«Власть тьмы»* (1886), комедия *«Плоды просвещения»* (1890), драма *«Живой труп»* (1900–1904)).

В новом романе *«Воскресение»* (1898) писатель соединяет социальную тематику и моралистические тенденции. Стремление главного героя, князя Нехлюдова, облегчить судьбу осужденной Катюши Масловой обеспечивает ему исключительное положение между двумя мирами, резко противопоставленными в романе мирами: арестованные, каторжные, несчастные и барский, бюрократический мир, определяющий вместе с правительством все условия жизни государства. Религиозно-нравственного «воскресения»

Катюши не случается, но она как бы «выпрямляется» к финалу повествования, отказавшись от брака с Нехлюдовым и обретая спокойствие, что позволяет ей примириться с жизнью под влиянием своих новых друзей — революционеров. В последние годы жизни Л. Н. Толстой пишет в «старой манере» еще несколько ярких художественных произведений: рассказы «*За что?*», «*После бала*», ряд неоконченных повестей, например, «*Посмертные записки старца Федора Кузмича*» и др., повесть «*Хаджи-Мурат*» (1896–1904) выступает в этом контексте как художественное завещание.

Значительна публицистическая деятельность Л. Толстого: в своих статьях и трактатах он обращается к основным проблемам современности («*Не могу молчать*», «*Не убий*», «*О переписи в Москве*», «*О голоде*», «*Голод или не голод?*», «*Царство Божие внутри вас*», «*Так что же нам делать?*», «*В чем моя вера?*», «*Что такое искусство?*»)

Фёдор Михайлович Достоевский (1821–1881) — писатель, мыслитель, философ и публицист, обогативший реализм психологической и философской глубиной, мировой классик. Появление Достоевского в литературе было поддержано благословением В. Г. Белинского, в конце творческого пути писатель склоняет голову перед авторитетом А. С. Пушкина. Первый роман «*Бедные люди*» задает демократическое направление всему творчеству, а последний «*Братья Карамазовы*» обозначил емкость христианских идей.

Литературный дебют Достоевского, роман «*Бедные люди*» (1844–1845), написан в эпистолярной жанровой форме; его смысловым центром становится идея внеслововой ценности человека, а организующим началом — поэтизация жизни бедных, что отсылает читателя к традициям сентиментализма. Духовная драма героев Достоевского — в их «слабом сердце», болезненности самолюбия, утрате адекватности самооценки. Уже в этом произведении начинается формироваться *Петербургский миф Достоевского* как один из компонентов Петербургского текста русской культуры, значимого для писателей нескольких столетий.

Личность романтика, которая формируется в 1840-е, — мечтатель-альтруист, тип «слабого сердца», который

находит своё воплощение в «Белых ночах», «Хозяйке», «Слабом сердце», «Неточке Незвановой».

Участие в деятельности кружка М. В. Буташевича Петрашевского приводит Достоевского к приговору к смертной казни, замененной четырьмя годами каторги и неограниченной службой рядовым в Сибири. Впечатления этих лет найдут своё воплощение в «Записках из Мёртвого дома». В марте 1854 г. участь Достоевского облегчена: каторга сменилась ссылкой, в период которой написаны повести «Село Степанчиково» и «Дядюшкин сон».

В Сибири Достоевский узнал о смерти Николая I, в апреле 1857 г. по повелению нового императора Александра II ему, как и другим петрашевцам, возвращают дворянские права, но лишь через два года Достоевский может вернуться в центральную Россию под негласный надзор полиции, без разрешения жить в обеих столицах. По скорейшем получении такого разрешения Достоевский активно включается в литературную жизнь Петербурга, вместе с братом начинает издание собственного журнала «Время», в первых номерах которого писатель полностью публикует «Записки из Мертвого дома». Роман «Униженные и оскорбленные» (1861) воплощает художественное пространство как городскую среду — Петербург, враждебный человеку. Неразделенная любовь к несчастной молодой женщине образует основу сюжета.

В публицистике журналов «Время» (1861–1863) и «Эпоха» (1864–1865) находит своё воплощение идеология «почвенничества». Журналы издаются на собственные средства братьев Достоевских, критики А. А. Григорьев и Н. Н. Страхов представляют ядро сотрудников.

Повесть «Записки из подполья» (1864) отражает идейную полемику с революционными демократами, но проблематика ее гораздо шире: здесь впервые появляется герой-идеолог, образ которого впоследствии будет многообразно и глубоко раскрыт в «Преступлении и наказании». Для Достоевского подполье — особый комплекс идей и психологических свойств личности героя, иногда оригинальных, но часто аморальных.

Роман *«Игрок»* (1866) завершает первый цикл романного творчества писателя, который был начат *«Бедными людьми»*. Композиционный центр — игровой дом (воксал), связанный с условными «сценическими площадками», на которых сама жизнь не столько проживается, сколько разыгрывается.

Романом *«Преступление и наказание»* (1866) открывается «поздний» период творчества Достоевского и фиксируется появление нового типа романа в мировой литературе. Доминантой поздних романов Достоевского является идеологизм, а миромоделирующим принципом становится конкретная идеологема: например, личная сложившаяся система взглядов или идея-страсть (идея Наполеона, Ротшильда, тезис «Все позволено» — *«Преступление и наказание»* и пр.), социально-типовая идея поколения, класса, группы («В стаде должно быть равенство — вот шигалевщина»; «Мы — носители идеи»), мысль общенационального или общечеловеческого масштаба («Кто почвы под собой не имеет, тот и бога не имеет»; «Мировое дите плачет»). Романы характеризуются высокой степенью художественного обобщения фундаментальных исторических идей — христианской, коммунистической и буржуазной. В центр системы персонажей нового романа выдвигаются герои-идеологи: Раскольников, Свидригайлов (*«Преступление и наказание»*), Мышкин, Ипполит Терентьев (*«Идиот»*), Ставрогин, Кириллов, Шигалев (*«Бесы»*), Аркадий Долгорукий, Версиков, Крафт (*«Подросток»*), старец Зосима, Иван и Алеша Карамазовы (*«Братья Карамазовы»*) и др. Романы *«Идиот»*, *«Бесы»*, *«Поддоросток»*, *«Братья Карамазовы»*.

8 июня 1880 г. Ф. М. Достоевский на торжествах по случаю открытия памятника А. С. Пушкину в Москве произнес знаменитую «Пушкинскую» речь, которая произвела на современников сильнейшее впечатление. Писатель призвал к единству народа и правительства, западников и славянофилов, революционеров и либералов в работе на родной ниве.

Выдвинутая Достоевским «русская идея» станет центральной для философского ренессанса «серебряного века»;

изображение особых состояний сознания и кризисного существования человека подхвачены впоследствии писателями-экзистенциалистами; философско-религиозные и антропологические идеи произведений писателя вдохновляют художников XX – XXI вв.

Николай Семёнович Лесков (1831–1895). Н. С. Лесков начинает творческий путь в журналистике. Литературное творчество обращено к освещению проблемы судьбы неординарной сильной личности в «тесноте русской жизни». При этом Лескова привлекают противоречивые характеры, зачастую не способные к противостоянию среде и поэтому нравственно саморазрушающиеся. Без всякого преувеличения такие характеры в творчестве Лескова приобретают шекспировский масштаб: такова, например, Катерина Львовна Измайлова, за совершенные преступления прозванная «с чьего-то легкого слова» *Леди Макбет Мценского уезда* (одноименная повесть написана в 1864 г.), однако сам писатель описывает не преступницу, а женщину, «совершающую драму любви», представляя ее трагической личностью. Романы *«Некуда»* (1864), *«Обойденные»* (1865) и *«На ножах»* (1870–1871) — антинигилистические по характеру.

С марта 1867 г. «Отечественные записки» публикуют *«Соборян»*, эта самобытная книга открывает галерею знаменитых лесковских характеров. Главными героями *«Соборян»* являются люди духовного звания, поэтому их главное духовное пристанище — Собор, или «Божий дом» (один из вариантов заглавия «Божедомы»). Тема праведничества определяется в 1870-е годы и остается основной в творчестве писателя. В это же время создан цикл рассказов о «праведниках» (*«Однодум»*, *«Пигмей»*, *«Кадетский монастырь»*, *«Несмертельный Голован»*, *«Русский демократ в Польше»*, *«Инженеры-бессеребренники»*, *«Человек на часах»* и др.). Особо следует выделить странника-богатыря Ивана Северьяновича Флягина (повесть *«Очарованный странник»*).

Антон Павлович Чехов (1860–1904). Чехов начинает как писатель-юморист: в первой половине 1880-х годов он пишет для юмористических журналов развлекательные

рассказы («*Стрекоза*», «*Будильник*», «*Осколки*» и др.), которые не нарушают границ жанра. Тем не менее, эта «безыдейность» не является препятствием для создания шедевров юмористической прозы («*Жалобная книга*» (1884), «*Хирургия*» (1884), «*Налим*» (1885), «*Лошадиная фамилия*» (1885) или «*Драма*» (1887)). Уже в это время формируется писательское кредо: изображение жизни вне общепринятых моделей, стереотипов, оценок, какой бы благой ни была цель такой аксиологической системы. В рассказах «*Смерть чиновника*» (1883) и «*Толстый и тонкий*» (1883), классических образцах чеховской юмористики, автор полемизирует с традиционной трактовкой образа «маленького человека».

Во второй половине 1880-х А. П. Чехов ищет новый «серьезный» стиль в литературе, интеллектуальные и духовные ориентиры: так, в рассказах «*Гриша*» (1886), «*Каштанка*» (1887) драматизм ситуаций существенно смягчен; в «*Тоске*» (1886) и «*Ваньке*» (1886), напротив, он намеренно акцентирован.

Философская повесть «*Огни*» (1888) открывает серию рассказов 1880–1890-х гг. Её лейтмотивом становится фраза, дважды повторенная в финале: «Ничего не разберешь на этом свете», двойственно интерпретируемая и как вызов всем традиционным идейным концепциям и мировоззрениям, и как апология безнадежного скептицизма. А. П. Чехов настаивает на принципиальной неразрешимости жизненно важных мировоззренческих проблем современности («*Неприятность*» (1888), «*Припадок*» (1888), «*Страх*» (1892), «*Соседи*» (1892), «*Володя большой и Володя маленький*» (1893)). Основу наиболее значительной повести 1880-х, «*Скучной истории*» (1889), также составляет ситуация «духовного тупика»: рассказ о жизни старого университетского преподавателя, профессора с мировым именем, ученого-медика подводит читателя к периоду его личного духовного кризиса, так как герой на склоне лет теряет веру в те истины и идеалы, которым так самоотверженно служил прежде. Чехов в своих выводах парадоксален: без веры или «общей идеи» существование человека бессмысленно, но вряд ли есть такая

идея, которая не стала бы пустой иллюзией перед лицом трагической жизни. Этот парадокс находит отражение в повестях начала 1890-х годов «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека» и «Черный монах». В этот период особо выделяются также произведения, смысловой центр которых составляет образ самодовольной, властной и чуждой каких-либо нравственных сомнений молодой женщины, которая постоянно причиняет безмерные страдания любящему ее герою-мужчине (рассказы «Попрыгунья» (1892), «Учитель словесности» (1894), «Супруга» (1895), «Анна на шее» (1895) и повесть «Ариадна» (1895)).

А. П. Чехов обращается и к социальным мотивам в повестях «Моя жизнь» (1896) и «Мужики» (1897), представляющих картину жизни различных социальных слоев: провинциального вырождающегося дворянства и пришедшей ему на смену русской «буржуазии» в первой повести и низшего городского слоя и крестьянства во второй.

Повесть «Дуэль» (1891) строится как переосмысление ряда ситуаций, классических для русской литературы (например, ситуации дуэли, занимавшей важное место в романах Пушкина, Лермонтова и Тургенева). Главный герой, Лаевский, — эгоистичный, нравственно слабый, изолгавшийся человек представляет собой некий чеховский вариант типа «лишнего человека». Он переживает духовное потрясение и находит в себе силы «скрутить себя», начиная постепенно меняться в лучшую сторону. Темы одиночества и отчаяния отходят на второй план и в рассказах «Скрипка Ротшильда» (1894), «Студент» (1894), «Дом с мезонином» (1896), а с 1898 г. оптимизм все более активен в творчестве А. П. Чехова. Оценка настоящего отчасти предопределяется идеалом будущего в написанной в 1898 г. «маленькой трилогии». Входящие в нее три небольших рассказа объединены общими героями и темой «футлярной» закрытости человека от пугающего и беспокоящего его мира («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»). Рассказ «Ионыч» (1899) повествует о судьбе человека, который все возвышенные стремление разменивает на пошлый идеал материального благополучия и поэтому деградирует.

Тема по-новому свободной любви, готовой усомниться в моральной оправданности и незыблемости традиционного института брака, продолжена в рассказе *«Дама с собачкой»* (1899).

Драматургия А. П. Чехова. Чехов-драматург в современном восприятии гораздо более значим, нежели Чехов-прозаик, что представляется достаточно спорным. Однако тот факт, что чеховские пьесы составляют основу репертуара многих ведущих театров мира, свидетельствует о непреходящей значимости его драматургии. Первая чеховская драма *«Иванов»* (1887) оригинальна в своем построении и отличается сложно разработанным характером главного героя, который представляет тип человека 1880-х, сменившего поклонение высоким «либеральным» идеалам на привычку к обыденному существованию и не способного установить причины такой смены жизненных ориентиров. Новаторство чеховской драматургии ярко запечатлено в последующих его четырех пьесах: *«Чайка»* (1896), *«Дядя Ваня»* (1897), *«Три сестры»* (1900) и *«Вишневый сад»* (1903).

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Рубеж XIX–XX вв. осознан как совершенно особая эпоха в отечественном социокультурном и историческом процессе. Общественное сознание характеризуется кризисными настроениями, которые обуславливают изменения в системе ценностей, культура представляется теперь «завершенной», а время приобретает катастрофические черты. С середины 90-х гг. XIX в. начинается бурное развитие всех видов искусства, философии, литературы, которое подготавливает «серебряный век» русской культуры. Роль искусства осознана художниками и писателями этого времени как определяющая в созидании новой жизни. Для русского модернизма, возникшего и развившегося в это время, значимыми становятся философские системы Платона, неоплатоников, Канта и его последователей, а также русская философия. Такой идеологический фундамент по-

звolyет рассматривать искусство как акт неутилитарный, лишенный прагматизма, как таинство, совершающееся во внутреннем мире художника, интуитивное по своей природе. Абсолютный характер сообщается субъективному, а специфика искусства рубежа веков выражена, прежде всего, в попытках «синтеза» разных видов искусства.

Реалистическая литература в этих условиях продолжает поступательно развиваться, однако, естественно, приобретает и новые качества. Так, творческий путь **Николая Георгиевича Гарина-Михайловского** (1852–1906) начинается именно в 1890-е гг. Всеобщее признание писателю приносят очерки, повесть *«Детство Темы»* (1892). Авторская позиция Гарина отражается посредством возможностей автобиографического жанра: его тетралогия посвящена истории формирования человеческой личности в обстоятельствах 80-х годов. Кроме повести *«Детство Темы»*, в нее вошли повести *«Гимназисты»* (1893), *«Студенты»* (1894), *«Инженеры»* (1907). В своей тетралогии писатель не только развил традиции «семейных хроник» С. Аксакова и Л. Толстого, но и расширил перспективу до изображения всего русского общества.

На рубеже веков также развивается «неонатурализм», философским фундаментом которого становится механистически истолкованный материализм (Н. Д. Боборыкин, И. Н. Потапенко, М. П. Арцыбашев и др.).

Реалистические тенденции отражены и в творчестве **Ивана Сергеевича Шмелева** (1873–1950), чей творческий путь начинается в 90-е годы книгой очерков *«На скалах Валаама»*, характеризующейся резкой социальной критикой духовенства. Следующим произведением стала повесть *«К солнцу»* (1905), за ней последовали рассказы *«Вахмистр»* (1906), *«По спешному делу»* (1906), *«Распад»* (1906), *«Гражданин Укле́йкин»* (1907). Революционные настроения сказались в повести *«Человек из ресторана»* (1911). Восторженное приятие Февральской революции 1917 г. сменилось для Шмелева несогласием с Октябрьской. Он уезжает в Алушту, где создает повесть *«Неупиваемая чаша»*, а затем эмигрирует. Творчество периода эмиграции начато *«Солнцем мертвых»* (1923) — книгой о послевоенном быте

в Крыму, основной чертой которой становится документализм. Тематически эмигрантское творчество Шмелева разделяется на две группы — о дореволюционной России и о «русском человеке в эмиграции». Наиболее значительны автобиографические произведения писателя *«Лето Господне»* и *«Богомолье»*, композиция которых опирается на круговорот года и церковный календарь. Язык писателя можно сопоставить с языком Н. С. Лескова; Шмелев мифологизирует патриархальную Россию

Александр Иванович Куприн (1870–1937). Творческий метод писателя формируется в период революционного подъема, поэтому тема «прозрения» русского человека, который ищет истину, наиболее близка Куприну. Ранний этап творчества несет отпечаток влияния Достоевского (рассказы *«Впотьмах»*, *«Лунной ночью»*, *«Безумие»*, *«Каприз дивы»* и др., вошедшие в *«Миниатюры»* (1897)). Повесть *«Молох»* (1896) завершает творческие искания раннего периода: писатель обнажает противоречия между капиталом и подневольным трудом. Другой значимой тематической сферой становится оппозиция природного мира и буржуазно-мещанской жизни (повесть *«Олеся»* (1898)).

Одним из лучших произведений писателя становится повесть *«Поединок»* (1905), проблематика которой выходит за пределы традиционности военной повести: писатель говорит о возможных путях уничтожения неравенства людей, взаимоотношениях личности и государства. Композиционным центром произведения становится судьба честного русского офицера. Действие значимого в творчестве Куприна рассказа *«Гамбринус»* (1907) происходит в период от русско-японской войны до реакции после поражения революции 1905–1907 гг. Пафос рассказа — утверждение непобедимой силы стремления человека к прекрасному, к искусству. Рассказ *«Изумруд»* (1907) создан Куприным под явным влиянием Л. Толстого. В 1911 г. написан рассказ *«Гранатовый браслет»*, в котором благоговейная любовь противопоставлена пошлости мира. Глубокой реалистичностью отличается купринский цикл очерков *«Листригоны»* о крымских рыбаках, хотя в какой-то мере писатель

идеализирует их: балаклавские рыбаки предстают как «листригоны» — рыбаки гомеровского эпоса.

После Октябрьской революции Куприн сотрудничает с издательством «Всемирная литература», где занят переводами. Однако осенью 1919 г. писатель эмигрирует в Финляндию, затем во Францию, а с 1920 г. живет в Париже. Эмигрантский период резко отличен содержательно и стилистически от дореволюционных произведений: основной темой становится тоска по идеалу, который часто оказывается в прошлом (роман *«Жанета»* (1932–1933), мемуарный роман *«Юнкера»* (1928–1932)). На закате своих дней Куприн возвращается на родину.

Иван Алексеевич Бунин (1870–1953). Бунин начинает как поэт и пишет стихи до конца своей жизни, хотя признан, прежде всего, как писатель. Первый поэтический сборник Бунина опубликован в 1891 г. Бунин получает Пушкинскую премию Академии наук в 1903 г. за «Листопад» и перевод поэмы Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате», а в 1909 г. становится почетным академиком. 1910-е характеризуются поворотом Бунина от гражданской лирики к философской.

Сложные ассоциации всегда характеризовали бунинские тексты, в которых особой значимостью обладает художественная деталь. В начале 90-х годов появляются первые прозаические опыты, а в 1897 г. выходит книга рассказов, включающая «Вести с родины», «На край света», «Танька», «Кастрюк» и др. Основной темой прозы этого периода является крестьянская Россия, нищая и разоряющаяся. Рассказ *«Антоновские яблоки»* (1900) представляет собой лирическую эпитафию уходящей эпохе. Тематика бунинской прозы постепенно расширяется с изменением её стиля. Самыми значительными произведениями дооктябрьского периода являются повести *«Деревня»* и *«Суходол»*; в военные годы выходят два сборника рассказов *«Чаша жизни»* (1915) и *«Господин из Сан-Франциско»* (1915). Резкая контрастность характеров, противопоставленность начал бытия позволяет показать и социальные противоречия.

Февральскую революцию Бунин принимает безусловно, но Октябрь не нашел понимания: в 1918 г. Бунин уезжает

из Москвы в Одессу, в 1920 г. эмигрирует через Константинополь в Париж. Негативное отношение к революции фиксируется в дневниковых записях писателя — в *«Окаянных днях»* (1918–1920). В 20–40-е наиболее важны сборники рассказов *«Митина любовь»* (1925), *«Солнечный удар»* (1927), *«Тень птицы»* (1931), роман *«Жизнь Арсеньева»* (1927–1933) и книга новелл о любви *«Темные аллеи»* (1943), ставшая итогом идейных и эстетических исканий Бунина.

Бунин — первый русский писатель, удостоенный Нобелевской премии. Впервые его кандидатура была выдвинута в 1923 г., затем в 1926 г., в 1930-м вновь начато обсуждение вопроса о присуждении премии, и такое решение было принято осенью 1933 г.

Алексей Максимович Горький (1868–1936). Первые литературные опыты *Максима Горького* (псевдоним; настоящее имя — Алексей Максимович Пешков относятся к 80-м годам. Известность приходит к писателю после публикации в 1898 г. «Очерков и рассказов». Героико-романтические произведения раннего Горького строятся на фольклорно-фантастических основаниях, основным пафосом становится протест и стремление к активной жизненной позиции. Отношения личности и общества находят новое отражение в прозе Горького этого периода: в *«Старухе Изергиль»* (1895) легенды о Ларе и Данко направлены на решение одной проблемы — индивидуализм изобличен в противопоставлении героике коллективизма. Мысли писателя о необходимости активного социального действия для жизненных изменений находят свое многообразное воплощение в пьесе *«На дне»*, в рассказах *«Каин и Артем»* (1899), *«Двадцать шесть и одна»* (1899). Особая модификация данного тезиса присутствует и в «босаяцких» рассказах, в которых Горький характеризует идеологию босачества как анархическую, скептическую, а такую свободу — как иллюзорную (*«Бывшие люди»* (1897), *«Челкаш»* (1895)). 90-е годы знаменуют начало нового творческого этапа, социал-демократического по своему характеру. Горький обращается к объемным повествовательным формам, стремясь показать русское общество

в историческом процессе («*Фома Гордеев*», 1899; «*Трое*», 1900), а также к драматургии («*Мещане*», 1901; «*На дне*», 1902; «*Дачники*», 1904). Пьеса «*На дне*» завершает цикл произведений о «боссяках»; Горький противопоставляет свободного Человека философии непротivления, отвергая сострадательность лжи, и Сатин выступает в этом случае «рупором идей» автора: «Человек — вот правда... Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга! Че-ло-век! — Это — великолепно! Это звучит... гордо!». Тема русской интеллигенции глубоко разработана Горьким в пьесах «*Дачники*» (1904), «*Дети солнца*» (1905), «*Варвары*» (1905).

Роман «*Мать*» (1906–1907) отражает состояние русской общественной жизни и идеалы писателя. Именно это произведение становится основанием для именования в 1930-е годы творческого метода Горького методом социалистического реализма. Значимы в творчестве писателя пьесы «*Последние*» (1908), «*Васса Железнова*» (1910), повесть «*Жизнь ненужного человека*» (1907–1908).

1910-е годы становятся новым периодом горьковского творчества, в который созданы «русские» и «итальянские» сказки, рассказы о людях народной России, вошедшие в сборник «*По Руси*», две повести автобиографической трилогии («*Детство*», «*В людях*»). В трилогии «рассказ о себе» представлен в синтезе с эпическим повествованием о целом поколении русских людей 70–80-х гг. «*Мои университеты*», третья часть трилогии, создана Горьким уже в советское время (1923).

Февральская революция осознана Горьким как освободительный исторический акт, Октябрь вызывает сложную реакцию: по мысли писателя, этот шаг преждевременен и опасен, что обуславливает его гражданскую позицию защитника демократии. Послереволюционные годы ознаменованы созданием романа «*Дело Артамоновых*», рассказов, эпопеи «*Жизнь Климa Самгина*», драмы «*Егор Булычев и другие*», «*Достигаев и другие*», «*Васса Железнова*» и т. д. Серьезность и значительность драм героев пьес не сообщает этим произведениям трагедийности, несмотря на вечные мотивы трагедий — смерть и преступление. Так

происходит потому, что персонажи принадлежат уходящему миру, по ту сторону мира истины.

Отдельного упоминания заслуживают очерки-портреты 20-х годов, сходные по своей направленности с «Моими университетами» («*Время Короленко*» (1922); *В. Г. Короленко* (1922); «*О Михайловском*» (1922); «*А. А. Блок*», «*Н. А. Бугров*», «*Савва Морозов*» и др. из цикла «*Заметки из дневника. Воспоминания*» (1923); «*Л. Н. Толстой*» (1924), «*Сергей Есенин*» (1927), «*Иван Вольнов*» (1931) и др.).

Алексей Николаевич Толстой (1883–1945) начинает свой творческий путь в кризисные послереволюционные годы: в сборнике стихов «*Лирика*» (1907) ощутимы влияния Бальмонта и Белого. Талант в полной мере проявляется в прозе («*Два анекдота*» (1909), «*Сорочьи сказки*» (1910), романы «*Чудаки*» («*Две жизни*», 1911) и «*Хромой барин*» (1912)). Первые послеоктябрьские годы характеризуются двойственной позицией Толстого, что отражено в произведениях, посвященных русской истории (рассказы «*Наваждение*», «*День Петра*», «*Повесть смутного времени*»). В эмиграции в начале 1920-х писатель обращается к фантастике и мистике, что, тем не менее, обнаруживает и иронию к любому мистицизму («*Граф Калиостро*» (первоначальное название «*Лунная сырость*», 1921), «*Деревенский вечер*» 1921), пьеса «*Любовь — книга золотая*» (1918)). В 1918 г. появился и рассказ «*День Петра*», главный герой которого стал как бы главным героем всего творчества А. Толстого. Автобиографическая повесть «*Детство Никиты*» (1920–1922) является одним из лучших произведений о детстве: в первом отдельном издании она названа «повестью о многих превосходных вещах». Мирозрение Толстого изменяется к 1922 г., что отражается и в его отношении к советской литературе, следствием чего становится первый советский научно-фантастический роман «*Аэлита*», опубликованный в 1922–1923 гг. в московском журнале «*Красная новь*». В Париже А. Толстой начинает роман «*Хождение по мукам*» (в советских изданиях «*Сестры*»), который был опубликован в 1921 г., отдельным изданием вышел в 1922 г. в Берлине, в предисловии

к которому писатель говорит о своем замысле написать трилогию. В «Новом мире» в 1927–1928 гг. опубликован «Восемнадцатый год» под заглавием «Хождение по мукам. Вторая часть трилогии», который выходит отдельным изданием в 1929-м. Третья часть трилогии «Хмурое утро» начата в 1939 г.

В 1929 г. Толстой приступает к созданию романа «Петр Первый», в котором значительные изменения авторской исторической концепции отражены во всех ключевых образах. В первой книге романа (1930) описан период с 1682 г. (Петру десять лет) до 1698, что позволяет автору ввести подробную предысторию будущих великих дел Петра I; финал второй книги (1934) изображает начало возведения Петербурга; последним созданием писателя стала третья, неоконченная, часть (1943–1944), в которой отчетливы национально-патриотические настроения.

Сергей Александрович Есенин (1895–1925) приобретает известность в 1910-е годы; «крестьянская тема» приобретает в его произведениях значение судьбы нации, а образы деревни становятся образом Родины. Поэтический мир ранней лирики ограничивается впечатлениями рязанского деревенского детства поэта, проникнут неразрывной связью с жизнью природы («...Родился я с песнями в травном одеяле. //Зори меня вешние в радугу свивали»). Традиции фольклора оказывают влияние на поэтику раннего Есенина, первым сборником становится «Радуница». Лирический герой раннего периода — «ласковый послушник», странник, идущий на богомолье, «смиренный инок».

Цикл религиозно-евангельских поэм-утопий (1916–1918) создает в есенинском творчестве неоевангельский миф о русской революции («Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Сельский часослов», «Июния», «Иорданская голубица», «Небесный барабанищик», «Пантократор»).

В 1918 г. С. Есенин начинает заниматься проблемами поэтики, теории стиха, вопросами эстетики (трактат «Ключи Марии»). К 1920-му есенинское творчество утрачивает пафос революционного созидания, появляются мотивы

увядания, отрешенности («По-осеннему кычет сова...», «Я последний поэт деревни...»), а в 1921 г. поэт обращается к образу Пугачева — мятежника, бунтаря (поэма «Пугачев»). Любовь приобретает очищающую силу в его цикле «Любовь хулигана» (сборник «Москва кабацкая» (1924)), влюбленный лирический герой вписан в координаты развивающихся отношений.

Попытка восстановить гармонию предпринимается поэтом в «Персидских мотивах» (1924–1925), сквозной сюжет которых (любовь южанки и северянина) продолжает пушкинские и лермонтовские традиции. Лирическая и эпическая темы объединены в поэме «Анна Снегина» (1925): Есенин помещает любовь героев в координаты предреволюционной и послереволюционной России.

Преобладающим в лирике 1925 г. становится мотив смерти («Вижу сон. Дорога черная...», «Не вернусь я в отчий дом...», «Спит ковыль. Равнина дорогая...», «Гори, звезда моя, не падай...», «Синий туман, снеговое раздолье...»), поэт спокойно предчувствует свой уход. Есенин обращается к пушкинскому Моцарту в последней поэме «Черный человек» (ноябрь 1925 г.).

САТИРА В ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Общественный подъем 1910-х годов отразился на состоянии сатиры в русской литературе: журналы «Сатирикон» и «Новый Сатирикон» создали, по сути, целостное направление в её развитии (первый выходит в 1908–1914 гг., второй издается с 1913 г. частью его сотрудников). Редактором становится А. Аверченко, ядро журнала образовано талантливыми поэтами (Саша Черный, П. Потемкин, В. Князев, В. Горянский), здесь публикуется Тэффи, также принимают активное участие в издании известные прозаики (А. Куприн, Л. Андреев, А. Толстой). Программа «Сатирикона» нацелена на сатирическое высмеивание нравов, демократическая сатира XIX в. находит свое разностороннее воплощение, прежде всего, в стихотворных произведениях при частичном влиянии и модернизма.

МОДЕРНИЗМ

Реалистическая литература и искусство рубежа веков развиваются параллельно и плодотворно взаимодействуют с декадентством, ставшим формой протеста против позитивизма XIX в. и выразившимся в неверии в объективность человеческого разума. Раннее декадентство утверждает разрыв искусства с реальностью, декларирует опору на мистический опыт, что фиксируется в работе «*При свете совести*» (1890) **Николая Максимовича Минского** (псевдоним; настоящая фамилия — Виленкин; 1855–1937). В его этике сочетается философский пессимизм и мечта о сильном человеке, а основной идеей становится этический релятивизм. Декадентство обращено и к западноевропейской философии (работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Философско-этическое обоснование новые идеи получают у *Д. С. Мережковского* в работе «*О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*» (1893). Основа истинного искусства, по мысли Мережковского, — в вечном религиозном мистическом чувстве. Формулирование философских и эстетических установок символизма принадлежит **А. Волынскому** (псевдоним; настоящее имя — Аким Львович Флексер; 1863–1926): «символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества <...> жажда религии создала то новое направление, которое называется символизмом». Признанным лидером русского символизма на рубеже веков становится **Валерий Яковлевич Брюсов**, эстетические взгляды которого отражены во вступительных статьях к первым поэтическим сборникам «*Русские символисты*» (1894–1895), к его книгам «*Chefs d'oeuvre*» (1894–1896), «*Me eum esse*» (1896–1897), «*Tertia Vigilia*» (1898–1900), в статьях по эстетике. Интуиция признана единственным методом познания сущности мира, объективирующим в человеке «мировую волю».

Русский символизм начинает свое развитие в двух литературных кружках — в Москве и Петербурге, которые объединились в общее литературное направление.

В московском издательстве «Скорпион» (1899–1916), руководителем которого с 1903 года является В. Я. Брюсов, издаются альманахи «Северные цветы», в котором печатаются символисты. Философское и художественное сознание представителей символизма характеризуется оппозицией светлого «аполлоновского» начала и темного «дионисийского», вслед за Ф. Ницше, а непревзойденным авторитетом в русской поэзии для символизма и модернизма в целом становится **Иннокентий Федорович Анненский** (1856–1909) — поэт, драматург, критик, переводчик, оказавший влияние на всех крупных поэтов этого периода — Брюсова, Блока, Ахматову, Пастернака, Маяковского.

ТВОРЧЕСТВО «СТАРШИХ» СИМВОЛИСТОВ

Ранний русский символизм в наиболее яркой форме выражен в творчестве **Константина Дмитриевича Бальмонта** (1867–1942). Поэтика Бальмонта отражает философию неповторимого мгновения — неповторимого и единственно верного эстетического восприятия мира, что сообщает ей концентрированный субъективизм («*Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн...*», «*Камыши*», «*Влага*»). Известность и слава приходит к Бальмонту после публикации сборников «*Горящие здания*» и «*Будем как солнце*». В эмиграции наиболее интересны книги «*Дар земли*» (Париж, 1921), «*Сонеты солнца, меда и луны*» (Берлин, 1923), «*Мое — Ей*» (Прага, 1924), «*В раздвинутой дали*» (Белград, 1930), «*Северное сияние*» (Париж, 1931).

Особым образом символистские идеи воплощены в творчестве **Федора Сологуба** (псевдоним, настоящее имя — Федор Кузьмич Тетерников; 1863–1927), поэта и прозаика. В произведениях Сологуба отчетливо и зримо раскрыта специфика восприятия русских классических традиций и их преобразование модернизмом. Язык поэзии Сологуба характеризуется лаконизмом и ёмкостью, символы устойчивы. Ф. Сологуб известен и как прозаик (роман «*Мелкий бес*» (1892–1902)).

Русский символизм воплощен и в мистико-богоскательском течении, яркими представителями которого стали Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус. **Дмитрий Сергеевич Мережковский** (1866 — 1941) — поэт-символист и теоретик символизма, обретает известность в начале 90-х годов (сборник *«Символы»* (1892), работа *«О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»* (1893) — первый манифест русского символизма). Историко-философская концепция Мережковского отражена в трилогии *«Христос и Антихрист»* (*«Отверженный. Смерть богов»* (*«Юлиан отступник»*), 1896; *«Воскресшие боги»* (*«Леонардо да Винчи»*), 1901; *«Антихрист»* (*«Петр и Алексей»*), 1905). Поэзия Мережковского обращена к «вечным темам» добра и зла, жизни и смерти. Эмигрантский период представлен в творчестве Мережковского философской прозой (*«Тайна трех. Египет и Вавилон»*, *«Наполеон»*, *«Иисус Неизвестный»*, исследования о Данте, Франциске Ассизском, Жанне д'Арк и др.).

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869–1945) — поэт, соратница Мережковского, один из крупных представителей старшего символизма. Первые стихи появляются в 1888 г. в журнале «Северный вестник» (за подписью З. Г.), их основные мотивы — противопоставление пошлой реальности миру фантазии (*«Мне нужно то, чего нет на свете...»*), одиночество и жажда общения одновременно, этический и эстетический максимализм. Эмигрантское творчество З. Гиппиус представлено стихами, воспоминаниями, публицистикой (*«Черная книжка»* (1921), *«Живые лица»* (Прага, 1925), *«Дмитрий Мережковский»* (Париж, 1951)).

Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) — поэт, прозаик, переводчик, критик, литературовед, последовательный символист в ранний творческий период, хотя всегда чужд мистицизма и религиозного экстаза. Первые поэтические опыты относятся к 1889 г. при опоре на классические традиции (Надсон, Лермонтов, А. К. Толстой, Полежаев, Майков, Фет, Полонский). Создание новой литературной школы Брюсов начинает в 1892 г., книга стихов *«Русские символисты. Выпуск 1»* (1894) продолжена еще двумя под

тем же названием. «*Творчество*» представляет собой программный эстетический манифест Брюсовской поэзии, который затем продолжен в стихотворении «*Юному поэту*». Первый сборник оригинальных стихов Брюсова «*Chefs d'oeuvre*» («*Шедевры*», 1895) воплощает тему любви, экзотической, обнажено-чувственной; вторая книга Брюсовских стихотворений «*Me eum esse*» («*Это — Я*», 1897) выходит с посвящением «Одиночеству тех дней». Одной из лучших поэт считает сборник «*Tertia Vigilia*» («*Третья стража*», 1900). Специфика дооктябрьской лирики поэта отражена в трех дооктябрьских сборниках «*Urbi et orbi*» («*Граду и миру*», 1903), «*Stephanos*» («*Венок*», 1906), «*Все напевы*» (1909). Одной из значимых тем Брюсовской поэзии является тема культуры, воплощенная в мотиве города — средоточия достижений человечества, его творческих усилий. В предреволюционные годы опубликованы сборники «*Зеркало теней*» (1912), «*Семь цветов радуги*» (1916). Проза Брюсова представлена романами «*Огненный ангел*» и «*Алтарь Победы*» об эпохах перелома человеческой истории. Значительно наследие В. Брюсова — литературного критика и литературоведа. Большое значение имеет книга литературно-критических статей классической и современной поэзии «*Далекие и близкие*» (1912); Брюсов развивает технику русского стиха, а в 1918 г. публикует «*Опыты по метрике и ритмике, полифонии и созвучиям, по строфике и формам*», продолженные в «*Науке о стихе*» (1919), «*Основах стиховедения*» (1924).

В. Я. Брюсов принимает Октябрьскую революцию безоговорочно, включившись в строительство новой культуры, а в 1920 г. становится членом РКП(б), заведует Московской книжной палатой, отделом научных библиотек Наркомпроса, становится сотрудником Государственного ученого совета, организует Высший литературно-художественный институт. Новый творческий период (1920 — 1924) представлен сборниками «*Последние мечты*» (1920), «*В такие дни*» (1921), «*Миг*» (1922), «*Дали*» (1922), «*Меа*» («*Снежи!*», 1924), основное место в которых отводится социально-политической лирике, прежде всего, в жанрах гимна и оды.

Важное значение в отечественном литературном и культурном процессе имеет переводческая деятельность и историко-литературные труды В. Я. Брюсова; значительны его заслуги редактора и текстолога (библиография литературы о Пушкине за 100 лет, статьи о поэтике пушкинского стиха).

«МЛАДОСИМВОЛИЗМ»

Новый этап развития символизма 900-х характеризуется появлением новых имен: Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок, С. Соловьев. Философия и эстетика русского символизма приобретают завершенность именно в теоретических работах и эстетической практике «младших». Проблемным центром произведений теперь становится размышление о современности и истории, а философским фундаментом мистицизма и социального утопизма — философия и поэзия **Владимира Сергеевича Соловьёва** (1853–1900), определившие специфику художественного мира А. Белого и А. Блока. Основу философской системы В. Соловьева составляет учение о Софии, Премудрости Божией; божественное единство Вселенной являет себя в образе Вечной Женственности, которая восприняла силу божественную и непреходящее сияние Красоты. Идеи Соловьева были преобразованы в *«Письме»*, одной из первых теоретических работ А. Белого и в статье *«О теургии»* (1903). А. Белый утверждает скорый конец мира и его религиозное обновление, воскресение к новой жизни. Вяч. Иванов становится в это время теоретиком теургического искусства, в котором за внешним должна присутствовать «мистически прозреваемая сущность». Явления материального мира представляют, по мысли «младших символистов», лишь символ идеи, что выдвигает на первый план «двоемирие», параллелизм, «двойничество».

Андрей Белый (псевдоним, настоящее имя — Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934). Первый сборник *«Золото в лазури»* появляется одновременно со *«Стихами о Прекрасной Даме»* А. Блока в 1904 г. Стилистика стихов определяется заглавием сборника: наполненность светом,

радостными красками устремляет к Вечности и Преображению. Фантастика тесно сплетается у Белого с гротеском. Наиболее значима книга *«Пепел»* (1909), посвященная памяти Н. А. Некрасова, его «рыдающей музе». Трагическое ощущение рубежных исторических эпох определяют особенности прозы (роман *«Петербург»*).

В послеоктябрьский период А. Белый преподает теорию поэзии молодым поэтам Пролеткульта, издает журнал *«Записки мечтателей»* (1918–1922), уделяя внимание звуковой стороне стиха, ритму фразы. В это время созданы мемуары *«На рубеже двух столетий»* (1930), *«Начало века. Воспоминания»* (1933), *«Между двух революций»* (1934).

Александр Александрович Блок (1880–1921) Основные этапы творчества поэт обозначает в 1916 г. при делении собраний стихотворений на три книги: первая предстает как мистическая «теза», вторая — скептическая «антитеза», третья — синтез, в котором центральное место занимают стихи о России, которые в целом составляют повествование о личном пути Блока от гармонии с миром через трагизм конфликтов с реальностью к борьбе за освобождение Красоты и к сотворению новой жизни.

В 1898–1900 гг. А. Блок написал около трехсот стихотворений, развивая русские поэтические традиции. Основы художественного мира заявлены в первом сборнике *«Стихи о Прекрасной Даме»* (1904). Поэт обращается также к теме Петербурга, в основном под влиянием творчества Достоевского.

В годы Первой русской революции новую направленность творчеству Блока сообщает тема современности, России, а этическая и гражданская проблематика приобретает особое значение. Сборник *«Нечаянная радость»* (1907) выявляет новые качества лирического героя, его конфликт со «страшным миром» города. В этом же году опубликована программная статья *«О лирике»*, в которой Блок говорит о мироотношении поэта (1907).

Мотивы поэзии Блока находят концентрированное выражение в драматургии — его лирической трилогии 1906 г. (*«Балаганчик»*, *«Король на площади»*, *«Незнакомка»*). Обостряется его интерес к эпосу — в 1910-м начата работа

над поэмой *«Возмездие»*, которая не была окончена. Самым значительным произведением в драматургии Блока становится пьеса *«Роза и Крест»* (1913), в которой делается попытка преодоления абстрактности символистского театра.

Блок встречает Октябрь восторженно, что с наибольшей силой отразилось в поэме *«Двенадцать»* (январь 1918 г.) и стихотворении *«Скифы»*. Поэма *«Двенадцать»* явилась своего рода завершением духовного и творческого пути А. Блока, центральными темами стали судьбы России, народ и революция, революция и интеллигенция.

Кризис символизма представляется Блоку преодоленным, в политическом перевороте он видит начало всемирного катаклизма, который был предсказан Вл. Соловьевым. В дальнейшем всё большее значение для поэта приобретают культурные и христианские ценности.

Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949), поэт, мыслитель, филолог, теоретик символизма, переводчик, занимает особое место в истории русского символизма. Ему близки традиции немецкого романтизма, русское славянофильство, что отражается в глубокой вере в историческую миссию России и религиозно-мистической интерпретации русского народного духа. Первым поэтическим сборником Иванова являются *«Кормчие звезды»* (1902), принесшие ему известность. В 1910-е годы центральными темами поэзии становятся судьбы России. С 1926 г. поэт сосредоточен на духовных исканиях (*«Зимние сонеты»* и *«Переписка из двух углов»*). Из Советской России Вяч. Иванов уехал в 1924 г. в Рим в научную командировку, остался в Италии, однако до конца 1930-х годов сохранил советское гражданство, что в условиях фашистского режима Муссолини было опасно. В Италии он почти не пишет стихов, *«Римские сонеты»* опубликованы в 1936-м. Затем вновь наступает длительная пауза, но в 1944-м открывается новое дыхание: в течение года создано более сотни стихотворений — *«Римский дневник 1944 года»*. После 1944 г. Вяч. Иванов пишет преимущественно прозу, возвращается к монументальному роману *«Повесть о Светомире-царевиче»*, начатому в 1928 г.

КРИЗИС СИМВОЛИЗМА. ПОЯВЛЕНИЕ НОВЫХ МОДЕРНИСТСКИХ ТЕЧЕНИЙ

1910-е годы становятся кризисными, что находит отражение в деятельности «Цеха поэтов» (1911), возглавляемого Н. Гумилевым и С. Городецким, стремящимися вывести поэзию из «символистского тумана». Членами «Цеха» становятся начинающие поэты: А. Ахматова, Н. Бурлюк, Вас. Гиппиус, М. Зенкевич, Г. Иванов, Е. Кузьмина-Караваева, М. Лозинский, О. Мандельштам, Вл. Нарбут, П. Радимов и др. Собрания «Цеха» посещают Н. Клюев и В. Хлебников. Ежемесячный поэтический журнал «Гиперборей» становится печатным органом нового поэтического объединения. **Акмеизм** возникает как новая поэтическая школа в 1912 г., это наименование акцентирует устремленность последователей к новым вершинам искусства, объединяя разные художественные установки и обуславливая неоднородность нового течения. Журнал «Аполлон» (ред. С. Маковский) публикует литературные манифесты, теоретические статьи и стихи участников «Цеха».

Стремление к «прекрасной ясности» характерно для поэзии и до возникновения акмеизма, что заметно, например, в творчестве **Михаила Алексеевича Кузьмина** (1872–1936) — поэта, прозаика, драматурга, критика. Его произведения характеризуются эстетским «жизнерадостным»приятием жизни, всего земного, прославлением чувственной любви.

Первый сборник стихов **Сергея Митрофановича Городецкого** (1884–1967) «Ярь» (1907) строится на мотивах древнеславянской языческой мифологии, стихотворения проникнуты яркими красками и стремительными ритмами. Поэтизация стихийной силы первобытного человека и мощи природы представляет доминирующую тему раннего творчества поэта, которая сменяется пессимизмом в годы реакции (сборники «Дикая воля» (1908), «Русь» (1910), «Ива» (1913), «Цветущий посох» (1914)). Высокая гражданская ответственность отличает Городецкого на всем протяжении его творческого пути.

Иным было творчество другого основателя «Цеха» — **Николая Степановича Гумилева** (1886–1921). В 1905 г. он

публикует сборник стихов «Путь конквистадоров»; второй сборник «Романтические цветы» поэта выходит в 1908-м; сборник «Жемчуга» (1910) приносит поэту известность. Сборник «Огненный столп» (1921) лишен уже романтической бравады и напускного оптимизма, стихотворения наполнены мрачной символикой, ощущением близкой «непоправимой гибели». Н. С. Гумилев в 1921 г. арестован по обвинению в участии в заговоре контрреволюционной Петроградской боевой организации, возглавляемой сенатором В. Н. Таганцевым, и расстрелян.

Творчество **Осипа Эмильевича Мандельштама** (1891–1938) также отчасти связано с акмеизмом, а на ранних этапах его определяет символистское влияние. В ранних произведениях поэт отрекается от конфликтности жизни, прославляет уединение, поэзия камерна, отражает иллюзорность, стремление к изначальности мироощущения («*Только детские книги читать...*», «*Silentium*» и др.). Мандельштам обращается к акмеизму в стремлении к «вечности» образов. Творчество Мандельштама включает три периода: ранний период, 1910-е годы, — сборник «Камень» (1913, 1916); 20-е годы — сборник «*Tristia*» (1922), «Вторая книга» (1923), «Стихотворения» (1928), проза; 30-е годы — московские и воронежские стихи (1935–1937). Последний период обнажает конфликт поэта с тоталитаризмом. В 1933 г. Мандельштам пишет (и читает в небольшом кругу) стихотворение-памфлет о Сталине — «*Мы живем, под собою не чуя страны...*», которое становится основанием для его ареста (1934) и первой ссылки. В мае 1938 г. Мандельштам арестован вновь и сослан в Сибирь на пять лет. 27 декабря 1938 г. поэт умер в больнице пересыльного лагеря под Владивостоком (на Второй речке).

Акмеистическая эстетика выражена во многих своих аспектах в раннем творчестве **Анны Андреевны Ахматовой** (псевдоним; настоящая фамилия — Горенко; 1889–1966). Её лирическая поэзия драматична, характеризуется ощущением непрочности, дисгармонии бытия, что обуславливает устойчивый набор мотивов беды, горя, тоски, близкой смерти («*Томилось сердце, не зная даже / Причины горя своего*» и др.). Уже в ранней лирике обозначена главная

тема творчества Ахматовой — тема Родины, особое, интимное чувство высокого патриотизма («*Ты знаешь, я томлюсь в неволе...*» (1913); «*Приду туда, и отлетит томленье...*» (1916); «*Молитва*» (1915), «*Мне голос был...*» (1917) и др.). Первые сборники «Вечер» (1912), «Четки» (1914), «Белая стая» (1917) содержат, в основном, любовную лирику. Значимым этапом становится издание сборника «*Anno Domini*» (ноябрь 1921 г., на обложке — 1922). С 1922 года произведения Ахматовой подвергаются цензурной правке, а с 1925 по 1939 г. и с 1946 по 1955 г. она вообще не публикуется. В трагические 1930–1940-е Ахматова разделила судьбу многих своих соотечественников, пережив арест сына, мужа, гибель друзей, свое отлучение от литературы партийным постановлением 1946 г. В это время ею создан «*Реквием*» (1935–1940; опубл. в 1987 г.), стихи, которые написаны во время Великой Отечественной войны, свидетельствуют о гражданской позиции поэта. Одним из основных принципов позднего творчества Ахматовой стала недосказанность, на которой строится поэтика «*Поэмы без героя*» (1940–1965), итогового произведения — прощания с Петербургом 1910-х годов, с той эпохой, которая сделала ее Поэтом. Тематически позднее творчество Ахматовой разнообразно: философская «Вереница четверостиший» и «Венок мертвым», «Северные элегии», «Античная страничка» («*Смерть Софокла*», «*Александр у Фив*», 1958–1961), «Тайны ремесла» 40–50-х годов (включая знаменитое «*Творчество*» (1936)), стихи о Царском Селе, три стихотворения о Блоке, фольклоризированный цикл «Песенки» и многие другие.

Творчество Ахматовой — крупнейшее культурное явление XX в., получившее мировое признание, поэту присуждена международная премия «Этна-Таормина» в 1964 г., в 1965 г. Ахматовой присвоена почетная степень доктора литературы Оксфордского университета.

Пути творческих исканий акмеистов столь же различные, как и их судьбы: в эмиграции оказываются Г. Адамович, Г. Иванов, Н. Оцуп — ученик Гумилева, примыкавший к акмеизму Вл. Ходасевич, которые преодолевают акмеизм, по-новому осмысливают русские классические

традиции и принципы «серебряного века». Их поэзия становится частью русской поэтической культуры.

1910-е годы ознаменованы, одновременно с акмеизмом, возникновением множества групп авангарда, литературного и живописного: эгофутуризм, футуристические группы «Гилея», «Мезонин поэзии», «Центрифуга».

Эгофутуризм представляет собой срединное явление между акмеизмом и собственно футуризмом, отличительной особенностью которого является эклектика эстетических деклараций и поэтической практики. **Игорь Северянин** (псевдоним; настоящее имя — Игорь Васильевич Лотарев; 1887–1941) возглавляет группу эгофутуристов (К. Олимпов, П. Широков, Р. Ивнев и др.). Северянин проявляет себя как талантливый лирик, преодолевающий узость эгофутуризма: искренность и изысканная простота — вот основные черты его настоящей поэзии («*Весенний день*», «*Это все для ребенка*», «*Весенняя яблоня*», «*Октябрь*» и др.).

Футуризм представлен в эти годы группой «Гилея» — кубофутуристами («будетлянами») Д. и Н. Бурлюками, В. Хлебниковым, А. Крученых, В. Каменским, Е. Гуро, В. Маяковским, а также «Мезонином поэзии» во главе с В. Шершеневичем (ставшим впоследствии основателем имажинизма) и «Центрифугой» (С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак), которая стремилась синтезировать воедино стих символистский и кубофутуристический.

Русский литературный футуризм формируется под влиянием живописного русского футуризма и европейских футуристических литературных течений, прежде всего, итальянского футуризма (Ф. Т. Маринетти и др.), понятийным центром которого стали индустриализм, техника, отрицавшие культуру. Однако целый ряд положений кардинально отличал русский футуризм от итальянского: он отказывался от проповеди насилия, агрессии и милитаристских идей. Первым программным выступлением литературного кубофутуризма стал сборник «Пощечина обществу вкусу» (1912), в предисловии-манифесте которого, подписанном Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским и В. Хлебниковым, утверждается революция формы, которая не зависит теперь от содержания («важно не *что*,

а как»), акцентированы субъективная воля художника и отказ от традиций.

Творчество **Велимира Хлебникова** (псевдоним; настоящее имя — Виктор Владимирович Хлебников; 1885–1922), активного участника группы кубофутуристов, многопланово отражает принципы футуризма и явно преодолевает его рамки. Жанровая система представлена малыми (стихотворения), и большими формами (поэмы, драмы, рассказы, повести, «сверхповести»). Поэмы Хлебникова синкретичны в жанровом отношении: лирика становится в них эпосом, эпос стремится к драме и пр. Наиболее значительна его поэма «*Ладомир*», отражающая основные черты поэтики и мироощущения.

В группу «Гилея» также входит **Владимир Владимирович Маяковский** (1893–1930), один из лидеров русского футуризма, соавтор эстетических деклараций Хлебникова. Зачастую Маяковский расходится с футуризмом в эстетической практике и социальной идеологии. Раннее творчество характеризуется экспериментами над словом и ритмическими формами; поэзия основана на силлаботонической канве, но запечатлевает зарождение новой тонической системы (четырёх- и трехударного строя), ставшей определяющей для зрелого Маяковского. В ноябре 1912 г. состоялись первые публичные выступления Маяковского в Петербурге, а в декабре того же года в Москве опубликован сборник «Пощечина общественному вкусу», в котором напечатаны стихотворения поэта «*Ночь*» и «*Утро*». Первые поэтические опыты свидетельствуют о влиянии на поэтику раннего Маяковского живописного кубизма. В русскую поэзию он приходит как поэт-урбанист, город для него — «адище», воплощающее социальные противоречия, очеловеченное образами безмерного страдания людей — «пленников» города («*Адище города*», «*Из улицы в улицу*», «*Еще я*»).

Основным идейно-композиционным принципом до-революционного творчества поэта становится оппозиция личностного и социального («*А все-таки*», «*Нате!*», цикл «*Я*», трагедия «*Владимир Маяковский*»), лирическая поэма «*Облако в штанах*» (1915) является для этого перио-

да программным. Тематической сферой поэмы является любовь поэта, истина человеческих отношений, противопоставленные лжи социальных и этических законов, но любовная драма предстает как частность общественного конфликта. Поэма *«Война и мир»* (1915–1916) становится одним из наиболее ярких антивоенных произведений, эмоциональное отрицание в котором предельно. Поэма *«Человек»* (1916–1917), завершая развитие поэтической мысли *«Облака в штанах»* и *«Флейты-позвоночника»*, корреспондирует с идейно-этическими принципами М. Горького; поэт подвергает критике и отрицанию современное ему общество, раскрывая трагедийность существования человека. В апреле 1917 г. написано стихотворение *«Революция. Поэтохроника»* — первое произведение цикла стихов, который позднее издан под таким заглавием.

В послеоктябрьский период футуристическая эстетика Маяковского заменена учением коммунистического футуризма и Левого фронта искусств. Искусство становится способом жизнестроения, а поэзия приобретает утилитаризм. Знаменитые *«Окна РОСТА»*, регулярно выпускавшиеся на протяжении 1919–1922 гг., имеют открыто пропагандистский характер, поэт рассматривает этот вид деятельности как свой вклад в созидание нового общества. Демократические принципы искусства утверждаются Маяковским на основе отрицания традиций, Пушкина и *«прочих генералов классики»* (*«Радоваться рано»* (1918)). Современных поэтов он упрекает в плагиате (*«О поэтах»* (1923)), определяя свое особое место в поэтическом сообществе (*«Юбилейное»*, 1924), и призывает поэтов новой России *«плюнуть»* *«и на рифмы, / и на арии, / и на розовый куст»*, направить свое искусство на жизнестроение — *«чтоб выволочь республику из грязи»*, сменить имидж *«длинноволосого проповедника»* на *«мастера»* (*«Приказ № 2 армии искусств»* (1921)). Поиски действенных форм агитационного искусства диктуют обращение Маяковского к драматургии (*«Мистерия-буфф»* (1918)). Сатирическое обличение направлено против мещанства и бюрократизма (*«О дряни»* (1921), *«Прозаседавшиеся»* (1922), *«Бюрократиада»* (1922)). Те же тенденции

заметны в его сатирических комедиях *«Клоп»* (1928–1929) и *«Баня»* (1929).

Поэма *«Люблю»* (1921–1922) ставит в центр лироэпического повествования «вытомленного лирикой» героя, в феврале 1923 г. завершена поэма *«Про это»* с противоположным пониманием любви: в первой предстает любовь-радость, во второй — любовь-мука, но обе превозносят любовь поэта как противостоящую «комнатной» любви обывателя.

Ленин становится для Маяковского воплощением революционного завета и идеала свободного человека будущего (поэма *«Владимир Ильич Ленин»* (1924)), образ которого во многом отсылает читателя к народному мифу о Ленине-спасителе, разрабатывая каноны житийного жанра.

Цикл *«Стихи об Америке»* (1925–1926), созданный по впечатлениям от поездки в 1925 г., отражает восприятие России Маяковским как страны, которой принадлежит будущее и имеющей поэтому преимущества перед Америкой. В поэме *«Хорошо!»* (1927) поэт славит СССР — «весну человечества», «землю молодости», страну-подростка. Это произведение становится для поэта программным, а его композиционным стрержнем является историческое время, в координаты которого вписан сам лирический герой. Считая свою поэзию оружием классовой борьбы, Маяковский воспевае быт и образ жизни Советской России — трактор, домну, заводы-передовики, пятилетку в четыре года, электричество, трудовой энтузиазм строителей (*«Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка»* (1929)), колхозы и урожаи (*«Урожайный марш»* (1929)).

В поэме *«Во весь голос. Первое вступление в поэму»* (1929–1930) Маяковский осмысливает утилитаризм творческой деятельности: поэт — агитатор, мобилизованный революцией, он «ассенизатор и водовоз», поэзия в его понимании — фронт.

Приоритетным для Маяковского становится смысловой акцент в стихе, который освобождает поэта от обязательности стихотворного размера. Романтические устремления его творческой личности отвечают утопическим

настроениям революционной эпохи, что сообщает его творчеству особую актуальность.

Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) до Октября опубликовал два поэтических сборника *«Близнец в ту- чах»* (1914) и *«Поверх барьеров»* (1917), весьма критически воспринимаемых позднее самим автором. 1910-е для Пастернака знаменованы совмещением поэтических примет символизма и футуризма: мир его поэзии одухотворен и строго предметен. Замысел книги теоретических работ о природе искусства относится к зиме 1916–1917 гг., а в 1919 г. *«Quinta essentia»* именуется «гуманистическими этюдами о человеке, искусстве, психологии и т. д.». С началом 1920-х годов к Б. Пастернаку приходит популярность; в 1923 г. поэт публикует сборник *«Темы и вариации»*, включающий стихи 1916–1922 гг.

В автобиографической прозе *«Охранная грамота»*, публикуемой с 1929 по 1931 гг., Пастернак обозначает свое понимание психологии и философии творчества. Творческие принципы и целостное миропонимание поэта нашли многообразное отражение в его прозе, прежде всего, в романе *«Доктор Живаго»*, оконченном в 1955 г. Публикация в СССР не была осуществлена, хотя Пастернак попытался напечатать роман в «Новом мире». В 1957 г. *«Доктор Живаго»* был опубликован в миланском издательстве Фельтринелли, а в 1958 г. Пастернак был удостоен Нобелевской премии. Это роман о жизни как о работе по преодолению смерти, поэтому главный герой бессмертен в творчестве, а последнюю часть романа составляют *«Стихотворения Юрия Живаго»*, найденные в архивах после его кончины.

Предоктябрьская эпоха находит своё отражение в поэзии М. А. Волошина и М. И. Цветаевой, не примкнувших ни к каким литературным группировкам, не разделявших эстетических программ. **Максимилиан Александрович Волошин** (настоящая фамилия — Кириенко-Волошин; 1877–1932) в раннем творчестве примыкает к символистам, публикуется в символистских журналах *«Весы»*, *«Золотое руно»*, сотрудничает с акмеистами в *«Аполлоне»*, испытывая влияние французских символистов и живописцев-импрессионистов. До революции выходят три сборника

М. Волошина «Стихотворения. 1900–1910» (М., 1910), «Лики творчества» — книга художественной критики (СПб., 1914) и «Иверни» — избранные стихотворения (М., 1918). Дооктябрьская лирика **Марины Ивановны Цветаевой** (1892–1941) отражает духовную драму интеллигенции, которая не сумела сформировать общественные и духовные идеалы, это лирика одиночества, отъединенности от окружающего и одновременно бесконечной тоски по людям, счастью. Первым поэтическим сборником поэта становится «Вечерний альбом» (1910), а наиболее значимыми поэтическими явлениями предстают в эти годы стихотворные циклы «Стихи о Москве», «Стихи к Блоку» и «Ахматовой». Хрестоматийной становится любовная лирика Цветаевой (цикл «Психея» («*Не самозванка — я пришла домой...*»), «*Умирая, не скажу: была...*», «*Я — страница твоему перу...*», «*Писала я на аспидной доске...*», цикл «Пригвождена...» («*Пригвождена к позорному столбу...*»), «*Вчера еще в глаза глядел...*»). М. Цветаева пишет в 1918–1919 гг. пьесы «Черный валет», «Метель», «Приключение», «Фортуна», «Каменный ангел», «Феникс», основанные на культурной и литературной традиции европейского Ренессанса.

Октябрьская революция вызвала у М. Цветаевой резкое неприятие, что выразилось в её апологии «белого движения». Она эмигрирует в 1922 г. к мужу, бывшему офицеру Добровольческой армии. Эмигрантский период представлен в творчестве, прежде всего, поэмами «Поэма Горы» (1924, 1939) и «Поэма Конца» (1924). В июне 1939 г. Цветаева возвращается в Россию, где так же, как и в эмиграции, оказывается в полном одиночестве, а ее муж С. Я. Эфрон и дочь Ариадна вскоре арестованы. В 1941 г. М. Цветаева с группой писателей эвакуирована в Елабугу, где после неудачных попыток найти работу кончает жизнь самоубийством.

РЕАЛИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Литературную деятельность **Леонид Николаевич Андреев** (1871–1919) начал во второй половине 90-х гг., по окончании в 1898 г. юридического факультета Московского университета, в газетах «Орловский вестник» и «Курьер».

В 1898–1900 гг. в «Курьере», «Журнале для всех», ежемесячнике «Жизнь» опубликованы его рассказы «*Петька на даче*», «*Из жизни штабс-капитана Каблукова*», «*Рассказ о Сергее Петровиче*» и др., в издательстве «Знание» выходит книга его «Рассказов» (1901). Творческий метод Андреева определяется его современниками-критиками как критический реализм, «фантастический реализм», «неореализм», реальный мистицизм, экспрессионизм. Исключительность ситуаций, вписанных в реально-бытовое повествование, позволяет показать характеры с необычной точки зрения, в глубинах сознания и психики, а идею произведения отразить в одном значимом эпизоде.

Итог идейно-художественных поисков писателя — рассказ «*Жизнь Василия Фивейского*» (опубл. в 1904 г.), работа над которым заняла около двух лет. Новый этап творчества открывается рассказом «*Красный смех*» (1904), в котором воссоздана психология войны, отражено состояние человеческой психики в атмосфере «безумия и ужаса» массового убийства. Позднее метод, который приоритетен для писателя в этом рассказе, оформится в экспрессионизм. В рассказе «*Елеазар*» (1906) пессимизм Л. Андреева становится «космическим пессимизмом», приобретает вселенский масштаб. К образам и мотивам Нового Завета, проблеме конфликта идеала и действительности, героя и толпы, отношений истинной и неистинной любви Андреев обращается в рассказе «*Иуда Искариот*» (1907). Значима драматургия этого периода: пьесы «*Жизнь Человека*» (1906); «*Черные маски*» (1908); «*Анатэма*» (1909); «*Царь-Голод*» (1908); «*Океан*» (1910). В послеоктябрьской эмиграции в Финляндии Л. Андреев пишет свое последнее значительное произведение — роман-памфлет «*Дневник Сатаны*» — о похождениях Сатаны, который воплотился в американского миллиардера Вандергуда.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 20–90-х ГОДОВ XX ВЕКА

Двадцатые годы характеризуются сложностью, динамизмом и творческой плодотворностью литературного процесса. Несмотря на добровольную эмиграцию одних

деятелей культуры и водворение других в 1922 г. культурное развитие России не прекращается. Появляется много талантливых молодых писателей, недавних участников Гражданской войны: Л. Леонов, М. Шолохов, А. Фадеев, А. Веселый и др. 1917–1920 гг. становятся важным переходным периодом в развитии советской литературы, которая продолжает традиции литературы предреволюционной, но и формирует новые черты, что позволяет, в конечном счете, выделить три направления: литературу эмиграции, советскую литературу и литературу «задержанную». Эмиграция также нуждается в литературе, поскольку принципиально важно сохранение этнической идентичности: И. Бунин, А. Куприн, И. Шмелев, М. Цветаева, Г. Адамович, В. Ходасевич, Г. Иванов воплощают в своих произведениях иную Россию, чем у советских писателей. Литература хранит для русской эмиграции русский язык — основу национальной культуры.

Тридцатые годы начинаются «годом великого перелома», резко деформировавшим основы прежнего российского жизнеустройства: партия теперь активно вмешивается в культурный процесс. Арестованы А. Лосев, П. Флоренский, Д. Хармс, усилены репрессии против интеллигенции, унесшие жизни десятков деятелей культуры, погибли две тысячи писателей, в их числе Н. Клюев, О. Мандельштам, И. Катаев, И. Бабель, Б. Пильняк, П. Васильев, Б. Корнилов.

Сороковые годы ставят перед литературой новые задачи: Великая Отечественная война, начавшаяся в июне 1941 года, обуславливает возникновение новых тем, развитие новых образов и сюжетов. Более тысячи поэтов и прозаиков стали прославленными военными корреспондентами (М. Шолохов, А. Фадеев, Н. Тихонов, И. Эренбург, Вс. Вишневский, Е. Петров, А. Сурков, А. Платонов). Борьбе с фашизмом посвящены произведения различных родов и жанров; особое место занимает патриотическая лирика А. Ахматовой, К. Симонова, Н. Тихонова, А. Твардовского, В. Саянова, прозаики обращаются к оперативным жанрам (публицистические очерки, репортажи, памфлеты, рассказы).

нВладимир Владимирович Набоков (1899–1977) покидает Россию совсем молодым в 1919 г. В 1922 г. Набоков переезжает в Берлин, где пишет и переводит; в 20-е годы в берлинской газете «Руль» опубликованы его стихотворения, в 1923 и 1930 гг. — сборники стихов. В 1937 г. начинается вторая эмиграция Набокова — из гитлеровской Германии в Париж. В это время он уже известный прозаик (романы «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1929–1930), «Камера обскура» (1932–1933), «Соглядатай» (1930), «Подвиг» (1932), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1935–1937), «Дар» (1937–1938) и сборник рассказов «Возвращение Чорба» (1930)). 1940-й — последний год русского писателя Набокова: он покидает Европу, переселяется в США, где перестает писать по-русски. Роман «Лолита» (1955), признанный американскими гиперморалистами порнографическим, приносит В. В. Набокову мировую известность. Следующий роман «Пнин» (1957) повествует о злоключениях неустроенного и неуверенного в себе русского эмигранта профессора Пнина. В 1960 г. Набоков возвращается в Европу, в Швейцарию, где и проводит последние семнадцать лет своей жизни: пишет новые романы на английском («Бледный огонь» (1962), «Ада, или Желание» (1969), «Посмотри на арлекинов!» (1974)), и переводит с русского на английский свои прежние произведения. К швейцарскому периоду относится и знаменитый прозаический перевод с обширными комментариями «Евгения Онегина» (1964).

Михаил Александрович Шолохов (1905–1984), крупнейший прозаик в русской литературе XX в. 14 декабря 1924 г. в «Молодом ленинце» (бывшая «Юношеская правда» и будущий «Московский комсомолец») появляется первый рассказ Шолохова «Родинка»; в 1925 г. писатель публикует рассказ за рассказом в периодике, пять из них выходят отдельными книжками. 19 из 25-ти Шолохов объединяет в первый сборник «Донские рассказы», переизданный с дополнениями под названием «Лазоревая степь» (1926). В 1926 писатель вернулся в станицу Каргинскую, затем переселился в Вёшенскую; в это время

пишет роман «*Донщина*» о походе генерала Корнилова на Петроград, который образовал основу первых двух книг романа-эпопеи «*Тихий Дон*» (1925–1928), опубликованных в журнале «Октябрь» с января по декабрь 1928 г. Произведение открывалось описанием Первой мировой войны, революции 1917, становления Советской власти на Дону. Вымышленные персонажи взаимодействовали в романе с реальными историческими личностями — генералами Калединым, Корниловым, председателем казачьего военно-революционного комитета Подтелковым. Главной темой романа становится судьба человека в круговороте исторических событий. В 1930 г. по завершении первого варианта третьей книги «Тихого Дона» Шолохов начинает «*Поднятую целину*», первую книгу которой публикует в 1932 г. Начало 1950-х отмечено созданием новой редакции второй книги «Поднятой целины». 31 декабря 1956 и 1 января 1957 г. в «Правде» опубликована «*Судьба человека*», знаменующая трансформацию представлений о литературном герое и концепции личности. В 1965 г. Шолохову присуждена Нобелевская премия «за художественную силу и цельность эпоса о русском казачестве в переломное для России время». Роман-эпопея «Тихий Дон» причислен к классике XX в., в которой развиты гуманистические традиции великой русской литературы.

Александр Трифонович Твардовский (1910–1971), выдающийся русский поэт, проявил себя уже во второй половине 1920-х годов, активно проработал в литературе почти пятьдесят лет. Поэма «*Страна Муравия*» (1934–1936) приносит поэту известность; в то же время поэт пишет циклы стихов «*Сельская хроника*» (1939), «*Про деда Данилу*» (1938), стихотворения «*Матери*» (1937, впервые опубликовано в 1958), «*Ивушка*» (1938), «*Поездка в Загорье*» (1939) и др. В военные годы Твардовский часто выступает в армейской и фронтовой печати с очерками, стихами, фельетонами, песнями, статьями, заметками и пр., но главным его трудом стало создание выдающейся поэмы «*Василий Теркин*» (1941–1945). Тогда же написан цикл стихов «*Фронтовая хроника*» (1941–1945), Твардовский работает

над книгой очерков *«Родина и чужбина»* (1942–1946, опубликована в 1947). Именно в годы войны созданы лирические шедевры *«Две строчки»* (1943), *«Война — жестоко нету слова...»* (1944), *«В поле, ручьями изрытом...»* (1945) и др., впервые опубликованные в январе 1946 г. в журнале «Знамя». 50–60-е годы отмечены в поэжном творчестве Твардовского созданием своеобразной трилогии о судьбах страны, народа, личности: лирической эпопеи *«За далью — даль»*, сатирической поэмы-сказки *«Теркин на том свете»* и лирико-трагедийной поэмы-цикла *«По праву памяти»*. В 1940–1960-е годы поэт пишет стихи, в которых воплощается «жестокая память» войны (*«Я убит подо Ржевом»*, 1945–1946, *«В тот день, когда окончилась война»*, 1948, *«Сыну погибшего воина»*, 1949–1951, *«Их памяти»*, 1949–1951 и др.)). Тема преемственности поколений, памяти и долга перед погибшими в борьбе с фашизмом — основная в стихотворениях *«Ночью все раны больнее болят...»* (1965), *«Я знаю, никакой моей вины...»* (1966), *«Лежат они, глухие и немые...»* (1966). Трагедийно чувство сыновней скорби в цикле *«Памяти матери»* (1965), отражающем всенародные страдания в годы сталинских репрессий.

Жизненный и творческий путь **Александра Исаевича Солженицына** (1918–2008), писателя, драматурга, публициста, поэта, общественного и политического деятеля, воплощает борьбу с тоталитаризмом. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1970), диссидент, в течение нескольких десятилетий (1960-е — 1980-е годы) активно выступавший против коммунистических идей, государственного строя СССР и политики его властей, помимо художественных литературных произведений, раскрывающих актуальные общественно-политические темы, Солженицын известен своими историко-публицистическими произведениями по истории России XIX–XX вв.

В 1941 г. Солженицын оканчивает физико-математический факультет Ростовского университета, в октябре мобилизован в армию, вскоре зачислен в офицерскую школу в Костроме. Летом 1942 г. получает звание лейтенанта, отправляется на фронт командиром «звукобатарей»

в артиллерийской разведке и проходит путь от Орла до Восточной Пруссии, награжден орденами. В феврале 1945 г. капитан Солженицын арестован, отправлен сначала в Новый Иерусалим в Москве у Калужской заставы, затем спецтюрьму № 16 в северном пригороде Москвы (Марфинская «шарашка», которую писатель изобразил в романе *«В круге первом»*, 1955–1968), с 1949 г. — лагерь в Экибастузе (Казахстан). С 1953 г. Солженицын становится «вечным ссыльнопоселенцем» в глухом ауле Джамбульской области. В 1956 г. писатель реабилитирован, служит учителем в сельской школе в поселке Торфопроduct недалеко от Рязани, снимая комнату у Матрены Захаровой, ставшей прототипом хозяйки *«Матрениного двора»* (1959). В 1959 г. Солженицын «залпом», за три недели, создает повесть, при публикации получившую название *«Один день Ивана Денисовича»* (опубл. в «Новом мире» (1962, № 11)). Середина 50-х годов — наиболее плодотворный период творчества писателя (романы *«Раковый корпус»* (1963–1967), *«В круге первом»* (оба публикуются в 1968 г. на Западе)), Солженицын работает над *«Архипелагом ГУЛАГ»* (1958–1968; 1979) и эпопеей *«Красное колесо»*.

В 1970 г. Солженицын становится лауреатом Нобелевской премии, но в то же время его положение в СССР все более ухудшается: он исключен из Союза писателей (ноябрь 1969 г.), в советской прессе разворачивается кампания травли Солженицына. Все эти обстоятельства заставляют писателя дать разрешение на публикацию в Париже книги *«Август четырнадцатого»* (1971) — первого «Узла» эпопеи *«Красное колесо»*, а в 1973 г. в парижском издательстве ИМКА-Пресс опубликован первый том *«Архипелага ГУЛАГ»*. В феврале 1974 г. Солженицын арестован и заключен в Лефортовскую тюрьму, а затем выслан из СССР. Автобиографическая книга *«Бодался теленок с дубом»* (1975) подробно повествует о творческом пути писателя от начала литературной деятельности до второго ареста и высылки, содержит очерк литературной среды 60–70-х гг. В 1976 г. писатель с семьей переезжает в США,

где трудится над полным собранием сочинений и продолжает исторические исследования, результаты которых составляют основу эпопеи «Красное колесо». Писатель вернулся на родину в 1994 г., в 1997 г. избран действительным членом РАН. Вскоре после его возвращения на родину была учреждена премия им. А. И. Солженицына для награждения писателей, «чьё творчество обладает высокими художественными достоинствами, способствует самопознанию России, вносит значительный вклад в сохранение и бережное развитие традиций отечественной литературы».

Вторая половина XX в. в истории русской литературы включает несколько периодов: поздний сталинизм (1946–1953 гг.); «оттепель» (1953–1965 гг.); «застой» (1965–1985 гг.), «перестройка» (1985–1991 гг.); современные реформы (1991–1998 гг.). Развитие литературы характеризуется «переключением регистров»: ненужные опека, руководство, послабления, сдерживания, преследование, раскрепощение и пр. Концепция личности изменяется качественно в 60-е, усиливая и уточняя этические моменты и общегуманистическую направленность. В 60–80-е концепции человека Советской России и русского зарубежья обнаруживают тенденции сближения и сходства, однако народность «деревенской» и военной прозы метрополии противопоставлена по большей части личностному началу в творчестве писателей третьей волны эмиграции 70-х. В эмиграции интенсивно идет процесс взаимодействия русской и западной культур, причем это взаимодействие двусторонне: не только писатели усваивают специфику другой культуры, но и сам зарубежный литературный процесс обретает в лице писателей-эмигрантов новые силы для развития. 1970–1980-е гг. ознаменованы началом воссоединения литературы метрополии, эмиграции и «задержанной» литературы. Особенности современного литературного процесса в России находятся пока в стадии формирования, «ближнее зарубежье» после распада СССР также демонстрирует определенную специфику, развивающуюся и не вполне определенную.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Художественное своеобразие и типологические черты древнерусской литературы. Основные жанры древнерусской литературы.

2. Классицизм как ведущее литературное направление в русской литературе 1730–1760 гг.

3. Специфика русского романтизма первой четверти XIX в.: философские основы и эстетическая практика.

4. Модернистские течения в литературе конца XIX — начала XX в. Символизм, акмеизм, футуризм. Периодизация, программные документы, представители.

5. Постмодернизм в прозе 80–90-х гг. XX в. Основные тенденции.

ЛИТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДУЕМАЯ К РАЗДЕЛУ II «ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ»

1. История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1983–1994. Т. 1–8.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001.
3. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980.
4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980.
5. Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. — М., 2005.
6. Шабловская И. В. История зарубежной литературы XX века (первая и вторая половина). — Мн., 1998, 2000.
7. Кусков В. В. История древнерусской литературы. — Изд. 8-е. — М.: Высшая школа, 2008.
8. История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795–1830 годы) / под ред. В. И. Коровина. — М., 2005.
9. История русской литературы XIX века В 3 ч. Ч. 2 (1840–1860 годы) / под ред. В. И. Коровина. — М., 2005.
10. История русской литературы XIX века В 3 ч. Ч. 3 (1870–1890 годы) / под ред. В. И. Коровина. — М., 2005.
11. Зайцев В. А., Герасименко В. П. История русской литературы второй половины XX века. — М.: Высшая школа, 2004.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В условиях господства мозаичной культуры современный человек все чаще сталкивается с трудностями формирования целостной картины восприятия того или иного предмета или явления. Из осознания этого обстоятельства сложилась концепция учебного пособия «Основы теории и истории искусств», авторы которого стремились дать целостную, логически структурированную картину развития искусства, построенную на научно доказанных фактах.

В первом томе учебного пособия были рассмотрены временные виды искусства — музыка и художественная литература. При этом к работе над изданием были привлечены специалисты разных ветвей искусствознания и культурологии. Союз искусствоведов, литературоведов, виртуозно владеющих художественной конкретикой, и философов, занимающихся теоретическими обобщениями в области эстетики, теории и истории культуры, привел к тому, что рассказ о видах искусства стал более насыщенным, глубоким и интересным. Тем самым авторам удалось преодолеть излишний академизм, которым порой грешат учебники и учебные пособия по культурологии.

Всякое освоение художественного наследия сталкивается с необходимостью *ограничения разнообразия* и последующего *отбора* из имеющегося материала того, что совпадает с собственными установками авторов, а также отвечает целям проводимого исследования. Пропедевтическая цель настоящего издания состояла в том, чтобы ввести студентов (и широкого читателя) в мир искусства, раскрыть особенности его образов и форм, определить те черты, которые позволяют искусству развиваться в современном мире, обретая все новые, и порой непривычные для

нас черты. Теоретические главы учебника дают начальные знания о предмете искусствознания как науки, формулируют основные понятия, а содержат общую характеристику школ и методов в современном искусствознании.

Более важная и перспективная задача заключалась в формировании у читателя представления об искусстве как о самобытной форме духовной культуры, обладающей неповторимым своеобразием, движущими стимулами, относительной самостоятельностью развития. Искусство, — и эту мысль всемерно старались донести авторы учебника до читателя — нельзя понять вне связи с социокультурным контекстом. Проблемы сопряжения развития искусства и общественных процессов авторы раздела, посвященного теории и истории литературы. Этот подход при всей его традиционности не устарел, поскольку появление тех или иных направлений или стилей в том числе связано и с изменением вектора развития социально-экономических отношений.

Однако авторы отдавали себе отчет в том, что схематичное, механическое сведение художественного материала к социокультурной истории вряд ли будет способствовать постижению смыслов искусства. Разумеется, художественное творчество не может не испытывать влияния социальных, культурных, психологических факторов. Однако культурно-исторические мотивы не должны привноситься извне, они должны выявляться как неотъемлемая внутренняя сторона развивающегося художественного процесса. Так, в разделе, освещающем историю музыки, пониманию контекста того или иного произведения, ориентации в направлениях и течениях в музыкальном искусстве безусловно способствовало изложение биографий композиторов. В проблемный круг вовлекается теория художественного восприятия, анализируется место реципиента в процессе творчества. И это совершенно правильно, потому что художественный образ невозможно оценить без культуры художественного восприятия, без роли реципиента (зрителя, слушателя, читателя).

Мы искренне надеемся, что данное учебное пособие будет полезно всем, изучающим историю искусств, а также

широком кругу читателей, интересующихся проблемами современной культуры. Для создания полной картины развития искусства рекомендуем читателю ознакомиться и с содержанием второго тома учебного пособия «Основы теории и истории искусств», в котором будут представлены изобразительные искусства, а также театр и кино.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
------------------	---

РАЗДЕЛ I ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ГЛАВА 1

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ	8
«Классическая» музыка в современном обществе	8
Содержание музыки: исторические модели восприятия.....	14
Музыкальный язык как культурный коммуникативный код	18
Музыкальный стиль и музыкальный жанр как отражение системы регламентов культуры	21
Контрольные вопросы и задания	26

ГЛАВА 2

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОГО МИРА, СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА.....	28
Музыка в Древней Греции и Риме.....	28
Теория музыки и музыкальная жизнь в эпоху Средневековья	33
Ренессанс: философия музыки и музыкальное творчество.....	40
Контрольные вопросы и задания	47

ГЛАВА 3

МУЗЫКА ЭПОХИ БАРОККО	48
Общая характеристика эпохи барокко	48
Жанр оперы	50

Инструментальная музыка XVII — первой половины XVIII в.....	55
Контрольные вопросы и задания	66

ГЛАВА 4

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛАССИЦИЗМ	67
Общая характеристика стиля	67
Опера в эпоху классицизма.....	68
Инструментальные жанры	78
Бетховен и симфонизм.....	82
Контрольные вопросы и задания	87

ГЛАВА 5

ЭПОХА И СТИЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА	88
Общая характеристика	88
Жанр песни в Западной Европе и России	91
Романтизм — эпоха рояля.....	99
Западноевропейская опера	110
Опера в России	124
Романтический программный симфонизм	133
Контрольные вопросы и задания	138

ГЛАВА 6

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТИЛИ И ТЕЧЕНИЯ В XX ВЕКЕ	139
Общая характеристика	139
Музыкальный импрессионизм и экспрессионизм; «новая венская школа».....	144
Западноевропейский авангардизм второй половины XX столетия	150
Неоклассицизм и другие стилевые лики Игоря Стравинского	153
Советская музыка	156
Советский андеграунд.....	161
Контрольные вопросы и задания	163

ЛИТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДУЕМАЯ К РАЗДЕЛУ I «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА».....	164
--	-----

РАЗДЕЛ II

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ..... 166

Контрольные вопросы и задания 170

ГЛАВА 2

ПАМЯТНИКИ ЛИТЕРАТУРЫ

ДРЕВНЕЙШИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ 171

Контрольные вопросы и задания 176

ГЛАВА 3

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА 177

Древнегреческая и римская мифология..... 180

Классические литературные жанры Древней Греции 182

Литература Древнего Рима..... 192

Римская литература конца республики..... 195

Римская литература периода становления империи..... 197

Римская литература поздней империи 203

Контрольные вопросы и задания 204

ГЛАВА 4

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ 205

Литература раннего Средневековья (V–XI вв.) 206

Литература расцвета Средневековья (XI–XV вв.)..... 208

Героический эпос Средневековья..... 209

Контрольные вопросы и задания 218

ГЛАВА 5

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ 219

Итальянская литература Возрождения 220

Французская литература Возрождения 227

Испанская литература Возрождения..... 230

Английская литература Возрождения..... 235

Контрольные вопросы и задания 242

ГЛАВА 6

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА..... 243

Литература Франции..... 244

Контрольные вопросы и задания 255

ГЛАВА 7

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XVIII ВЕКА	256
Литература Просвещения в Англии	258
Литература французского Просвещения	265
Литература немецкого Просвещения	269
Контрольные вопросы и задания	276

ГЛАВА 8

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Немецкий романтизм	279
Английский романтизм	283
Французский романтизм	285
Романтизм в США	292
Реализм	294
Французский реализм	295
Английский реализм	301
Контрольные вопросы и задания	304

ГЛАВА 9

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Французская литература	308
Немецкая литература	315
Литература Великобритании	317
Американская литература	318
Контрольные вопросы и задания	319

ГЛАВА 10

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Общая характеристика литературного процесса в XX веке	320
Модернизм XX века, его черты и особенности	330
Экзистенциализм во французской литературе	334
Постмодернизм: углубление эстетических экспериментов XX века	338
Контрольные вопросы и задания	342

ГЛАВА 11

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 343

Устное народное поэтическое творчество и мифологические представления древних славян	343
Древнерусская письменность и литература	344
XVII век	350
Регулярное стихотворство	351
Барокко в русской литературе XVII века	355
Русская литература XVIII века	357
Литература Петровской эпохи	357
Классицизм в русской литературе	360
Сентиментализм в русской литературе	367
Русская литература первой половины XIX века	369
Русская литература второй половины XIX века	387
Русская литература «серебряного века»	406
Сатира в литературе начала XX века	414
Модернизм	415
Творчество «старших» символистов	416
«Младосимволизм»	419
Кризис символизма. Появление новых модернистских течений	422
Реализм и экспрессионизм	430
Русская литература 20–90-х годов XX века	431
Контрольные вопросы и задания	438

ЛИТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДУЕМАЯ

К РАЗДЕЛУ II «ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ» 439

ПОСЛЕСЛОВИЕ 440

Таисия Сергеевна ПАНИОТОВА,
Галина Рубеновна ТАРАЕВА,
Николай Иванович СТОПЧЕНКО,
Анна Владимировна КУЗНЕЦОВА

ОСНОВЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ. МУЗЫКА. ЛИТЕРАТУРА

Учебное пособие

Под научной редакцией Т. С. Паниотовой

Издание третье, стереотипное

Taisiya Sergeyevna PANIOTOVA,
Galina Rubenovna TARAYEVA,
Nikolay Ivanovich STOPCHENKO,
Anna Vladimirovna KUZNETSOVA

FUNDAMENTALS OF THE THEORY AND HISTORY OF ART. MUSIC. LITERATURE

Textbook

Under scientific edition of T. S. Paniotova

Third edition, stereotyped

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Издательство «Лань»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru
www.lanbook.com
пункт меню «Где купить»
раздел «Прайс-листы, каталоги»

Москва. ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 05.12.16.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 1/32.
Печать офсетная. Усл. п. л. 23,52. Тираж 100 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в типографии «Т8».