

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Отделение гуманитарных наук

Вл. А. Луков

Европейская культура в русском тезаурусе

Энциклопедические очерки

Том 1

Под общей редакцией Вал. А. Лукова

Издательство Московского гуманитарного университета
2018

УДК 009(001.2)(001.8)(008)
ББК 71в6+83.3(0)+60л84
Л 84

Редакционная коллегия:

Луков Вал. А., доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, эксперт РАН, руководитель отделения гуманитарных наук Русской секции, академик Международной академии наук (Инсбрук, IAS)

— составитель, ответственный редактор;

Захаров Н. В., доктор философии (PhD), ответственный секретарь Русской секции, академик Международной академии наук (Инсбрук, IAS);

Кофлер В., президент Международной академии наук (Инсбрук, IAS);

Кузнецова Т. Ф., доктор философских наук, профессор, академик Международной академии наук (Инсбрук, IAS);

Трыков В. П., доктор филологических наук, профессор, академик Международной академии наук (Инсбрук, IAS)

Рецензенты:

Буранок О. М., доктор филологических наук,
доктор педагогических наук, профессор (г. Самара);

Костина А. В., доктор философских наук, доктор культурологии,
профессор, академик Международной академии наук (Инсбрук, IAS)

Европейская культура в тезаурусном освещении: теоретические основания энциклопедических очерков Владимира Андреевича Лукова

Мы приступаем к конструированию энциклопедии «Европейская культура в русском тезаурусе». Ее автор — выдающийся филолог и культуролог Владимир Андреевич Луков (1948–2014). Особенность этой энциклопедии состоит в том, что она не претендует на всеобщее представление о европейской культуре и русском ее отражении. Она, как и другие тезаурусоориентированные энциклопедии, отражает роль субъекта — лица, группы лиц, носителей той или иной культуры как целого в определении композиции, самого строя энциклопедии, включения в нее тех или иных терминов, а в нашем случае — также и концептов, т. е. таких понятий, которые приобретают свой смысл, соединяясь с образами, которые в повседневности близки носителям той или иной культуры и в известном смысле составляют для них культурные коды (Луков В. А., Луков Вл. А., 2013: 74–78). Мы в этом случае опираемся на понимание Вл. А. Луковым европейской культуры, ее места в мировой культуре. Среди прочего, это означает, что некоторые параметры европейской культуры будут обойдены молчанием, в то время как другие ее параметры, характеристики или свидетельства о вкладе выдающихся деятелей (например, И. В. Гёте, П. Мериме, А. Пушкина, Э. Ростана, О. Уайльда, У. Шекспира) представлены довольно широко.

Надо учитывать, что Вл. А. Луков не писал энциклопедии с подобным замыслом. Но он представлял энциклопедический пласт, посвященный зарубежной литературе, в Новой Российской энциклопедии и других энциклопедических изданиях, в том числе узких по своей направленности («М. Ю. Лермонтов: энциклопедический словарь»; «Мир Шекспира»; «Современная французская литература»; «Социология молодежи» и др.) и адресованных различным возрастным группам российского населения, например, подросткам («Мир литературы»; «Пушкин» и др.). Он выступал энциклопедически ориентированным автором и в большинстве своих монографий и учебных пособий для студентов-филологов. В его энциклопедических текстах, которых насчитывается более трех тысяч, наглядно показана тезаурусная методология, на которую мы опираемся в своей конструкции оригинального энциклопедического текста.

Тезаурусные основания для конструирования многотомного издания «Европейская культура в русском тезаурусе» представлены в нем самом, поскольку оно опирается на основные теоретические идеи Вл. А. Лукова, которые и составили его вклад в тезаурусную концепцию. Мы обо-

значаем эту реконструкцию как энциклопедические очерки, учитывая, что в энциклопедии тезаурусного типа многие фрагменты присутствовали бы, если бы Вл. А. Луков делал энциклопедию сам и в своей манере. Но при этом он исходил бы из своего разделения культурологии на объектную и субъектную, о чем речь пойдет ниже.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ВЛ. А. ЛУКОВА

Тезаурус, по Вл. А. Лукову, представляет собой определенную *конструкцию знаний* у каждого человека, группы людей, социальных общностей и т. д. У этой конструкции два основных назначения. Первое — *ориентация* в окружающей среде. Вторая — *саморазвитие*, создание нового. И в том и в другом случае субъекту (человеку, группе и т. д.) нужны не все знания, какие существуют в мире, а те, которые дают возможность для решения ориентационных и сверхориентационных задач. Такая конструкция знаний отличается от конструкции науки. Если в науке основа систематизации знаний строится по модели от общего к частному и единичному, то в тезаурусе — от *своего* к *чужому*. В таком случае для того, чтобы что-то вошло в тезаурус, оно должно быть *освоено*, т. е. стать *своим*. Эта смена ракурса одновременно означает то, что тезаурусы выступают как *субъектно организованное гуманитарное знание*. Таким образом, тезаурус — это полный систематизированный свод освоенных социальным субъектом знаний, существенных для него как средство ориентации в окружающей среде, а сверх этого также знаний, которые непосредственно не связаны с ориентационной функцией, но расширяют понимание субъектом себя и мира, дают импульсы для радостной, интересной, многообразной жизни (Луков В. А., Луков Вл. А., 2013: 3).

Тезаурус как знаниевое накопление заведомо *неполон*. И в то же самое время он совершенно *полон* — т. е. достаточен для достижения тех целей, которые перед ним ставятся (ориентационные и сверхориентационные). В его центре стоит «картина мира», которая означает определенное понимание человека и его мира. Это понимание строится на системе ценностей, освоенных данным субъектом. Потому в структуре тезауруса его строительным материалом являются в первую очередь *концепты* — некоторые ментальные и эмоционально окрашенные сращения понятия и образа. Можно сказать, что это те самые *предпонятия*, от которых в науке так стремились в свое время отмежеваться Эмиль Дюркгейм и его последователи.

Методологическое назначение тезаурусного подхода состоит в реализации стратегии понимания, источником и фундаментом которого служит *субъектная организация знания* (Луков В. А., Луков Вл. А., 2008, 2013, 2014). Отсюда следует путь исследования *процессов тезаурусной саморегуляции*,

а именно: поддержания *своего*, освоения *чужого*, исключение *чуждого*, а также *выявления картины мира как ядра и референта тезауруса*.

На этой базе Вл. А. Луков развил *тезаурусные теории* в литературоведении и культурологии. Их основательность и оригинальность остаются не только характеристикой автора, но и базой новых научных направлений. Мы отметим пять из них, наиболее значимых для гуманитарных наук:

1. *Тезаурусная теория культурологии (субъектная культурология)*. Согласно концепции Вл. А. Лукова, в культурологии следует различать две тесно связанные, дополняющие друг друга, но различные дисциплины: объектную культурологию и субъектную культурологию. Суть этого разделения такова: «Если объектная культурология имеет в качестве научного объекта мировую культуру как таковую, то субъектная культурология — культурные тезаурусы, т. е. ту часть мировой культуры, которая, во-первых, стала по каким-то причинам известна субъекту (отдельному человеку или социальной общности), во-вторых, освоена и творчески переработана им в процессе социального конструирования реальности и, в-третьих, может быть актуализирована им в необходимый момент. Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе. В этом смысле можно говорить о тезаурусе как той части мировой культуры, которую может освоить субъект. Субъектная культурология призвана изучать закономерности и историю развития, взаимодействия, сосуществования, противоборства, смены культурных тезаурусов» (Луков, 2008а: 73).

В концепции тезауруса явлен синтез интереса к конкретному человеку и вкуса к теоретизированию, построению моделей, концепций. «Тезаурус — форма существования гуманитарного знания, он в слове и образе воспроизводит часть действительности, освоенную социальным субъектом (индивидом, группой)» (Луков В. А., Луков Вл. А., 2008: 63). Конечно, общим местом является мысль, что человеческое восприятие субъективно. Субъект-объектные отношения давно являются проблемой философии, в частности, философии культуры, а также ряда гуманитарных наук (антропологии, психологии и др.). Но одно дело принимать как данность субъективный характер рецепции и другое дело систематически описать механизм и параметры этой субъектности, факторы, влияющие на формирование тезауруса, его свойства, структуру в современных реалиях культуры, что и было сделано по инициативе Вл. А. Лукова (Луков В. А., Луков Вл. А., 2004, 2008; 2013, 2014),

Следует учитывать также то, что тезаурусный подход вырос из внимания Вл. А. Лукова к переходным явлениям в культуре. Это стало возможным именно в аспекте «субъектной культурологии». Отсюда появились и новые (с новым содержанием) понятия в культурологии как

науке. Характерен пример понятия «предромантизм», имеющего непосредственное отношение к данным энциклопедическим очеркам. Это понятие не было общепринятым в гуманитарном знании. Вл. А. Луков в докторской диссертации, а затем в монографии «Предромантизм» (Луков, 2006а) закрепил за ним определенный смысл в науке, предприняв на широком материале комплексное исследование этого эстетического и культурного явления. Он доказал, что предромантизм существовал параллельно с Просвещением, а не пришел ему на смену, он ввел новый материал (например, подробно описал генезис мелодрамы, «драмы для чтения» Луи Вите, показал предромантизм в процессах шекспиризации и мелодраматизации во французской драме конца XVIII — начале XIX в.).

Вл. А. Лукова, как и романтиков, интересовало все пребывающее в становлении, не застывшее, сложное, окончательно не оформившееся. Его занимал прежде всего процесс, а не результат. Отсюда — такое внимание к переходным эпохам и явлениям, что для некоторых филологов казалось невозможным и вызывало критику, но она разбивалась об аргументы Вл. А. Лукова. Он проводил четкое разграничение стабильных и переходных литературных эпох, что нашло отражение в его концепции «трехвековых арок» (что нашло отражение в статьях очерков).

С разным отношением к феномену эстетической переходности и шире — различным пониманием точности в науке, была связана полемика с А. А. Аникстом, разгоревшаяся на защите докторской диссертации Вл. А. Лукова. А. А. Аникст, несомненный и признанный знаток драматургии, полагал, что точность в науке — это прежде всего точность дефиниций. В работе Вл. А. Лукова его оппоненту не доставало жесткости определений. Этого он требовал и применительно к переходным явлениям, которые по самой своей природе ускользают от подобной операции. Вл. А. Луков настаивал, что точность в науке предполагает прежде всего определение места явления в литературном (социокультурном) ряду. Для Вл. А. Лукова дать научное описание явления не значило накинуть на него готовую сетку понятий и классификаций, но прежде всего вписать его в широкий литературный и культурный контекст, показать воздействие данного явления на последующее развитие литературы. Позже это стало одной из основ тезаурусного анализа и субъектной культурологии.

2. *Тезаурусная теория жанров.* Из категорий литературоведения жанр, пожалуй, в наибольшей степени привлекал Вл. А. Лукова. Это определяется, среди прочего, тем, что жанр легко переходит из зоны анализа художественных текстов в зону культурологии, включая и повседневность во всем ее многообразии. Генезису жанров во французской литературе была посвящена его докторская диссертация, в аспекте жанрового своеобразия он осмысливал литературное творчество П. Мериме (Луков, 1983, 2006с),

В. Гюго (Луков, 1984) Э. Ростана (Луков, 2003) и других авторов. Эти исследования были вполне в духе Пуришевской школы, к которой он принадлежал и идеи которой он широко распространял. Позже у него сложилась особая теория жанров, основанная на тезаурусном подходе. Суть этого концептуального обновления состоит в том, что жанр трактуется как *тезаурусная структура понимания нового содержания*. Соответственно осмысливаются и жанровые системы, а также *жанровые генерализации* — термин, введенный Вл. А. Луковым для обозначения процесса объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа (Луков, 2006b: 146; Гуманитарное знание..., 2006: 591).

Прикладное значение этой общей идеи состоит в исследовании Вл. А. Луковым *системы* драматургических жанров во французской литературе рубежа XVIII–XIX вв. Он исследовал не историю отдельного жанра или творчество какого-то значительного драматурга (группы писателей) указанного периода, но перестройку жанровой системы во французской драматургии XVIII–XIX вв. в контексте тех изменений, которые происходили в культуре вообще и в эстетической мысли в частности этой переходной эпохи. Это дало совершенно новое понимание задачи и в этом прикладном случае, и в целом применительно к эстетике.

3. *Тезаурусная теория литературных концентров влияния*. Понятие «литературные концентры» Вл. А. Луков ввел для тезаурусной характеристики книжной культуры России, чтобы выявить предпочтения русского культурного тезауруса. Смысл этого неологизма обнаруживается в тесной связи с понятием «сильных позиций», изучаемых *форсологией* — разделом тезаурусного анализа: «Литературные концентры — такие центры литературных взаимодействий, вокруг которых располагаются, как удаляющиеся круги, как бы привязанные к ним менее влиятельные территории взаимодействий. Концентры соответствуют “сильным позициям”, выделяемым в ходе тезаурусного анализа. Существенно, что через понятие “концентр” проступает особое качество “сильных позиций” — они обладают притягивающим, кумулятивным характером, действуют не только сами по себе, но в соединении с родственными явлениями, которые обычно объединяются с концентрами в сознании, утрачивают в какой-то мере свою культурную специфику» (Луков, 2008b: 18).

Через теорию литературных концентров проявляются феномены субъектной культурологии: по Вл. А. Лукову, эта теория «должна учитывать двоякую природу их функционирования: в какой-то одной литературе могут проявиться несколько литературных концентров влияния, но и сама эта литература может иметь несколько литературных концентров ответного влияния, взаимодействия (может быть, еще уместнее здесь го-

ворить о “взаимоСОдействии”, пользуясь термином Н. К. Анохина, или о взаимоотражениях). При этом “карты взаимоотражений” при их наложении могут не совпасть по ряду показателей» (там же).

Вл. А. Луков в ряде своих работ показал, как выстраиваются литературные концентры русской литературы (Луков, 2008bc; Горизонты..., 2011). В известной мере к этой группе исследований надо отнести и его многочисленные работы о Шекспире. Это в основном работы не о Шекспире, а о культурных феноменах, таких как «культ Шекспира», «шекспираизация», «шекспиризм» и т. п. (Луков, 2011a) Шекспировские труды Вл. А. Лукова и его соавторов продвинули вперед и тезаурусную методологию по целому ряду пунктов, прежде всего в вопросах *тезаурусного расширения* (Захаров, Луков, 2012: 324). Эта идея получила развитие в социологии (Луков В. А., Луков С. В., 2012). В проблеме сценичности/несценичности драматургии А. С. Пушкина отсюда сделан важный шаг в понимании общих вопросов тезаурусного расширения как новой для тезаурусной теории идеи (Захаров, Луков, Луков, 2015).

4. *Теория персональных моделей автора художественного произведения.* Шекспировские работы Вл. А. Лукова могут быть также рассмотрены в контексте выдвинутой им теории персональных моделей применительно к литературному творчеству. В своей книге о П. Мериме, которая имеет подзаголовок «Исследование персональной модели литературного творчества», Вл. А. Луков раскрыл смысл вводимого им термина. Он показал, что когда ставится задача выявить персональную модель писателя, оставившую заметный след в истории литературы, следует изучать все виды его соотношений как творца текстов «с той реальностью, с которой он вступает в контакт, будь то сферы литературы, общественной или личной жизни, рассмотренный сквозь призму соотношения моделей. Последнее означает, что 1) писатель должен создать значимую модель творчества (иногда — жизни и творчества) для современников и последующих поколений, что резко ограничивает число фигур для рассмотрения в этом ключе... 2) этот писатель должен быть рассмотрен в соотношениях с предшествующими и современными ему персональными и общими моделями литературы, которые прямо или косвенно (через опосредующие звенья) повлияли или, напротив, не повлияли на него, вызвали подражание, отталкивание или безразличие; 3) жизнь и творчество писателя должны быть представлены во внутренних соотношениях; 4) должны быть рассмотрены соотношения, вытекающие из воздействия персональной модели писателя на современников и последующие поколения» (Луков, 2006c: 23–24). В персональной модели писателя Вл. А. Луков видел специфический предмет литературоведческого исследования: не обращение к индивидуальности автора литературного произведения, что есть

сфера единичного, не биографические раскопки, а перевод исследования персоналий из описательной в теоретическую форму, т. е. выявление в них общезначимого для определенной культуры (Луков, 2006d).

Вл. А. Луков, в отличие от многих современных литературоведов и культурологов, никогда не отрицал значимости биографического метода в науке о литературе, отнюдь не считал его устаревшим. Показательно, что многие книги Вл. А. Лукова строятся не вокруг некой абстрактной литературоведческой категории или проблемы, но в центре их внимания — фигура писателя, исследователя литературного процесса (книги об Э. Ростане, П. Мериме, Д. С. Лихачеве, А. С. Пушкине, У. Шекспире). Особенно показательная в этом отношении написанная в соавторстве с Н. В. Соломатиной книга «Феномен Уайльда» (Луков, Соломатина, 2005), где ставится вопрос о причинах особого интереса в исследовательской и читательской среде не только к творчеству, но и к личности английского писателя. Феномен Уайльда авторы книги видят в том, что в культурном сознании современников и потомков личность Уайльда заслонила его творчество (или во всяком случае привлекала не меньшее внимание, чем последнее) и объясняют этот факт особой не только литературной, но и жизненной стратегией писателя. Вл. А. Луков ставит вопрос об уайльдовской стратегии создания автомифа с использованием персональных моделей. Изучение персональных моделей — это не исследование того, какие писатели были образцом для Уайльда, оказали влияние на его творчество. Под персональными моделями Вл. А. Луков понимал, говоря несколько упрощенно и используя современную терминологию, маркетинговые стратегии Уайльда, способы его самопрезентации читателю. Как определенные литературные образцы формировали не только и не столько писательскую манеру Уайльда, но прежде всего его поведенческие установки, внешний облик, другие стороны его личности, позволившие Уайльду-писателю привлечь внимание не только к своему творчеству, но вызвать устойчивый интерес читателей многих поколений к своей личности, — в таком ракурсе ставит проблему Вл. А. Луков.

Константный интерес к человеку обнаруживается и в трудах Вл. А. Лукова по культурологии. Так, в коллективных «Очерках по истории мировой культуры» (Очерки..., 1997) Вл. А. Лукову принадлежат, в частности, такие подглавы, как «Образ человека», «Наполеон», «Чувства», «Частный человек». Они демонстрируют стремление автора увидеть культуру в личностном преломлении, показать, как некие культурные доминанты той или иной эпохи определяли строй чувств и представлений человека, в ней живущего. В теории персональных моделей Вл. А. Луковым предпринята плодотворная попытка соединить литературоведение (критику текста) с социологией литературы (изучением литературы как социального института).

За этой позицией обнаруживается концептуальное отношение к биографическому материалу при конструировании энциклопедических очерков «Европейская культура в русском тезаурусе». Конечно, можно исходить из того, что автор энциклопедических статей имел приоритет, определенный издательством. Но в данном случае это лишь внешняя сторона задачи. Вл. А. Луков в силу особенностей тезаурусного подхода обращался к биографиям великих людей главным образом в аспекте персональных моделей авторов особого типа художественных произведений, что видно в биографиях, составивших значительную часть издания.

5. *Теория тезаурусных сфер.* В том же направлении Вл. А. Луков начал развивать теорию тезаурусных сфер (Луков, 2014). В результате обстоятельного анализа содержания понятия «сфера» и ее концептного представления через четыре образа: шар, поверхность шара, пространственная модель мира, слой в шарообразной модели, он показал, что тезаурусная сфера реализует этот последний образ, что и отразил в кратком изложении концепции тезаурусной сферы: «Тезаурусная сфера — специализированное образование культурного тезауруса (всеобщего, общего, группового, индивидуального), группирующее с максимально возможной полнотой информацию об одной из констант центра тезауруса. Тезаурусная сфера сопоставима со словом в шарообразной модели тезауруса, внутри себя подчиняется действию парадокса “равной ценности”, представляющего как одинаково высокоценное важное и неважное, высокое и низкое, реальное и виртуальное. Но среди сфер в тезаурусе выстраивается определенная иерархия, есть сверхценные сферы (что объясняет появление “физиков” и “лириков”, пушкиноведов и толкинистов, спортсменов и политиков). Сферы тезауруса вступают в диалогическое взаимодействие между собой и участвуют в поддержании единства тезаурусной (культурной) картины мира. Содержание сфер может функционировать как в полной (полнотекстовой), так и свернутой, символической, формульной, невербальной, установочной формах, что расширяет возможности и выводы анализа о влияниях центральных фигур и явлений (констант тезауруса) на реальные культурные процессы» (там же: 322).

Теория тезаурусных сфер стала обобщением обширных разработок Вл. А. Лукова и его коллег по ИФПИ такой темы, как шекспирсфера (Луков, 2010; Луков, Захаров, 2008; Луков, Захаров, Луков, 2012), включая и электронные публикации (Луков, Захаров, Луков, Гайдин, 2012, Электронный ресурс). Шекспирсферу Вл. А. Луков определил как сферу культуры, содержанием которой является вся совокупность взаимодействий феномена Шекспира как одной из мировых тезаурусных констант с культурной жизнью человечества (Луков, 2014: 312). В том же ключе выполнены исследования Вл. А. Лукова о Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро, А. С. Пушкине, которые он представил в своих статьях последних лет.

Обозначенные пять направлений в разработке тезаурусной методологии в основном отражают прикладные задачи ее использования в филологии, культурологии, философии и социологии культуры. Но следует отметить, что основные конструкции тезаурусного подхода, а именно само понятие «тезаурус» в том непривычном для филолога-языковеда значении, которое применяется в данной концепции, трактовка тезаурусной топики, динамики и энергетики, в том числе «пирамида тезауруса», представление о тезаурусной мембране, рассмотрение в качестве элементов тезауруса концептов, культурных констант, вечных образов, крылатых слов, да и одна из наиболее заметных конструкций «свой–чужой–чуждый», на которой покоится тезаурусный анализ, — предложены Вл. А. Луковым, осмыслены им и определены в понятийной форме.

КУЛЬТУРНАЯ КАРТИНА МИРА

В центре тезауруса, по Вл. А. Лукову, стоит культурная картина мира. Она составляет своего рода ядро тезауруса. Культурная картина мира в свете тезаурусного подхода трактуется как наиболее общий образ мира, который включает в себя логические и образные представления в форме системы художественных констант и динамических структур и цепочек (дискурсивных практик, кодов и т. д.). Она свойственна и индивиду, и как угодно более широко представленному сообществу, отражается в его гуманитарном знании.

Понятие культурной картины мира должно занимать одно из центральных мест в современной культурологии, становящейся и интенсивно развивающейся в наши дни. Собственно, это вопрос о содержании культурологии и ее методологических основаниях и свойствах. В культурную картину мира как ее сегменты включаются научная и художественная картины мира и т. д., при этом сворачиваясь до определенной квинтэссенции, обычно не вытесняя одна другую, сосуществуя по законам диалога культур (хотя возможен и их конфликт), таким образом, культурная картина мира выступает как интегрирующее культурологическое понятие. Так сформулировав характеристики культурной картины мира, Вл. А. Луков показал ее назначение для социального субъекта как его наиболее существенной ориентации в окружающем мире, наполненным физическими, символическими, виртуальными объектами, соотнесенными со смыслами формируемой субъектом конструкции того, что он называет *своим* миром.

К теме культурной картины мира Вл. А. Луков обращался неоднократно — и в своих мультидисциплинарных работах по предромантизму (Луков, 2006а), и в сугубо философски ориентированных произведениях (Луков, 2008d). Чрезвычайно интересны его мысли, представленные в работах о телевизионной картине мира и КМ-теории (Луков Вл., Луков М., 2009, 2010).

Согласно трудам Вл. А. Лукова, культурная картина мира представляет собой многоуровневую систему культурных концептов (понятий, неотрывно соединенных в сознании людей с их образным воплощением), позволяющую представить все сущее как динамическую целостность. В этом определении схвачены те стороны рассматриваемого понятия, которые раскрываются при применении тезаурусного подхода. В работах Вл. А. Лукова применяется формула: «Картина мира — это система культурных констант тезауруса» (Высшее образование..., 2009: 427). Это понимание картины мира он ставит в центр своей концепции субъектной культурологии, отличая ее, как было отмечено выше, от культурологии объектной на том основании, что культура «не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе. В этом смысле можно говорить о тезаурусе как той части мировой культуры, которую может освоить субъект (Кузнецова, Луков, 2009; Кузнецова, 2012). В этом смысле культурная картина мира, выступающая как ядро культурного тезауруса, естественным образом выдвигается в центр субъектной культурологии. Соответственно, и в энциклопедических очерках «Европейская культура в русском тезаурусе» культурная картина мира русского человека оказывается в центре всей конструкции издания.

Однако это не дает возможности отличить энциклопедию как таковую от энциклопедии тезаурусной, а точнее — от энциклопедии тезаурусного типа. Но и здесь у Вл. А. Лукова есть ответ, он лежит в сравнении энциклопедий, построенных как объективные сколки с действительности, с энциклопедиями тезаурусного типа.

ТЕЗАУРУСНЫЙ ВЗГЛЯД НА ЭНЦИКЛОПЕДИЮ

Тезаурусный взгляд на энциклопедию как таковую приводит нас к концепции Нового Энциклопедизма. Понятие Нового Энциклопедизма не следует воспринимать как попытку создать нечто не существовавшее или искусственно придуманное в научном знании. Речь идет о том, что фиксируется и подвергается тезаурусному анализу с целью понимания и закрепления в термине уже существующее явление, которое развивается при помощи информационных технологий, придает новый характер современному гуманитарному знанию и имеет возможности для решения образовательных задач (Новый Энциклопедизм, 2013: 3).

Новый Энциклопедизм — прежде всего принцип, который соблюдается научным знанием, когда знания о мире отражают тезаурусы их создателей, выстраиваются на основе определенной концепции, проходят научную экспертизу и при этом имеют все возможности для редактирования, пополнения, развития (там же: 4). Соответственно этому, Новый Энциклопедизм — выработанная в ходе тезаурусного анализа мировой

культуры масштабная и концептуальная программа, направленная на возрождение культа гуманитарного знания и продвижение *образовательной революции* (Ильинский, 2002). Она в определенном ракурсе предполагает также преодоление информационного взрыва — экспоненциального увеличения знаний (растущего в своем объеме тем быстрее, чем большим этот объем становится). Специфика этого феномена состоит в том, что негативные последствия информационного взрыва для обычного человека в его повседневной жизни определяется не тем, что неусвоенных им знаний становится все больше и больше, а тем, что их переизбыток деформирует тезаурус как ориентационный комплекс и накопленный социальный и культурный опыт все быстрее должен обновляться, чтобы соответствовать требованиям окружающей социокультурной среды. В этом — субъектно значимом — аспекте существенна перестройка картин мира, теряющих свою устойчивость и, следовательно, ориентационную надежность.

Вл. А. Луков убедительно показал перегруппировку знания на примере того, как строится в России курс всемирной литературы, преподаваемый в вузах. Хотя литература называется всемирной, в курсе ее изучения львиную долю составляют имена и произведения, относящиеся к французской, немецкой, английской литературам, некоторые эпохи отражены через обращение к испанской, итальянской, скандинавским литературам, немного представлена литература США, нескольких стран Латинской Америки, есть фрагменты китайской, японской, индийской литератур и т. д. В общем, никакого объективного основания для такого выбора нет, если не считать одного, но самого важного: *русского культурного тезауруса*, сформировавшегося на протяжении трех последних столетий. В теоретическом плане это положение выросло в разработанную Вл. А. Луковым концепцию литературных центров влияния, о которой речь шла выше. Этот пример показателен с точки зрения выявления свойств тезауруса.

Если этот пример взят за основу при конструировании энциклопедических очерков Вл. А. Лукова, получатся интересные параллели. Принято возводить современный строй энциклопедий к «Энциклопедии» французских просветителей. Это во многих отношениях оправдано. По характеристике Дени Дидро, «цель энциклопедии — собрать знания, рассеянные по свету, привести их в систему, понятную для людей ныне живущих, и передать тем, кто придет после нас, с тем, чтобы труд предшествующих веков не стал бесполезным для веков последующих, и чтобы наши потомки, обогащенные знаниями, стали добрее и счастливее, и чтобы мы не канули в вечность, не сумев послужить грядущим поколениям» (*Encyclopédie...* 1765: 348). Издание основного состава «Энциклопедии» (17 томов текста и 11 томов гравюр-иллюстраций) было завершено в 1772 г.

Затем появилось несколько томов дополнений и указателей, и к 1780 г. «Энциклопедия» состояла уже из 35 томов и включала 71 818 статей и 3129 иллюстраций. В «Энциклопедии» содержался полный свод знаний и просветительских представлений о природе, обществе, науке и искусстве.

Тем не менее в «Энциклопедии» Д'Аламбера и Дидро энциклопедизм лишь в некоторых чертах подобен энциклопедизму современных универсальных энциклопедий. Отличие состоит и в том, что, во-первых, отбор статей Дидро как ответственный редактор издания на протяжении 25 лет вел на основе *определенной идейной платформы*, во-вторых, наиболее важные из этих статей писались кругом лиц, которые выступали в отношении этой идейной платформы как *единомышленники*, в-третьих, само содержание словарных статей преимущественно было направлено на раскрытие просветительской *идеологии*, в-четвертых, в результате этого «Энциклопедия» как целое (а не только введение, написанное Д'Аламбером) выступала *идейным манифестом*, представленным в словарной форме. В известном смысле эта энциклопедия выступала как последовательное проведение тезаурусного принципа в этом типе изданий. В конечном счете, все энциклопедии тезаурусно ориентированы, но при этом чаще всего претендуют на универсализм и содержат тысячи, десятки и сотни тысяч словарных статей, написанных значительным числом авторов. Реконструируемые энциклопедические очерки Вл. А. Лукова в этом отличается от большинства имеющихся изданий энциклопедического типа: они опираются на индивидуальный тезаурус. Но этот индивидуальный тезаурус уникален не своим объемом. Превращать понятное в непонятное — не таков путь Вл. А. Лукова к профессионализму. Он, напротив, искал сближения с тезаурусами своих читателей. Вот почему в тезаурусной теории понятия как исходный кирпичик описания окружающего мира уступает место концепту — соединению логического и образного восприятия реальности, а заметными становятся культурные константы, «вечные образы», крылатые слова, а не перечни нормативных имен и событий. Этот же путь избрали и последователи Вл. А. Лукова в тезаурусном подходе (Гайдин, 2009; Ковалева, Луков, Перинская, 2016; Костина, 2009; Ламажаа, 2012; Рябчиков, 2015; Трыков, 2007; Явон, 2014). В основе лежит ценностная парадигма гуманитарного знания, и выдающийся философ и биоэтик Б. Г. Юдин именно в этом направлении видел перспективы развития тезаурусного подхода (Юдин, 2015).

Вл. А. Лукова отличала невероятная широта эрудиции и основательность его позиции, ракурса, взгляда. Объектом его исследований была не только французская драматургия, но и русская, немецкая, английская, испанская, итальянская литературы, а в более широком смысле — и культуры. Он один из авторов книги «Дизайн: культурологическая

интерпретация» (Луков, Останин, 2005). Осмыслению творческого наследия Д. С. Лихачева и его теоретической концепции посвящена соответствующая монография (Луков, 2011b). Особый интерес проявлял Вл. А. Луков к изучению диалога русской и европейской литературы: этой проблеме посвящены его монографии «Русская литература: генезис диалога с европейской культурой» (Луков, 2006е) и «Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему)» (Луков, 2006f). Предромантизм в одноименной книге (Луков, 2006а) рассмотрен как европейский культурный феномен, исследованы его генезис и эволюция в разных видах искусства и общественного сознания (философия, музыка, живопись, архитектура, скульптура, вплоть до паркового искусства) и в различных национальных культурах.

Теория есть критика здравого смысла. Теоретическая мысль, казалось бы, общеизвестное поворачивает неожиданной стороной, превращает в проблему, требующую решения. В этом смысле Вл. А. Луков как один из создателей теории тезауруса, безусловно, был не только историком культуры, но и ее теоретиком, что отразилось с энциклопедических очерках «Европейская культура в русском тезаурусе».

Тезаурусные основания для конструирования энциклопедии практически совпадают с концептуальными основами Нового Энциклопедизма Вл. А. Лукова, а это и обозначает такое использование субъектных представлений об объекте исследования, которые на первый план выдвигают ценностные характеристики этого объекта. В европейской культуре Вл. А. Луков усматривает особую важность художественной литературы, он придает значение архитектуре, живописи, позже — кинематографу и телепросмотрам, но также и к таким культуuroобразующим предметам, как садово-парковое искусство, ландшафтное строительство, как, впрочем, и всему объему повседневности в качестве социокультурной характеристики народов. В его энциклопедических очерках, конечно, представлены и различные периоды культурного развития Европы (античность, средние века, Новое время, модернизм, постмодернизм и т. д.), различные европейские государства (Болгария, Венгрия, Испания, Италия и т. д.), но не этим определяется суть европейской культуры. Вполне осознавая это, следует приступать к чтению этого издания

Еще раз обращаем внимание на то, что замысла энциклопедии «Европейская культура в русском тезаурусе» у Вл. А. Лукова не было, поэтому последние буквы энциклопедии представлены в меньшей степени, чем первые (соответствующие тома Новой Российской энциклопедии только закладывались, были в проекте). Мы несколько подправили ситуацию, используя его учебные пособия, прежде всего, «Историю литературы» — учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обу-

чающихся по специальности «Культурология», где от истоков до наших дней доведена характеристика историко-литературного процесса. Учебное пособие Вл. А. Лукова, впрочем, как и учебные пособия по испанской литературе и культурологии, во многом выполнено как энциклопедическое издание, что и определило наш выбор. В пособиях представлены более 1500 имен, и это в духе Нового Энциклопедизма Вл. А. Лукова. Соответственно, и энциклопедические очерки в этой реконструкции строятся с опорой как на основные теоретические идеи Вл. А. Лукова, которые и составили его вклад в тезаурусную концепцию, так и на те материалы, которые ему пришлось создавать, выполняя миссию Института фундаментальный и прикладных исследований, Московского гуманитарного университета, Московского педагогического государственного университета, Международной академии наук и многих других институций, несущих свет гуманитарного знания в массы.

* * *

В энциклопедические очерки «Европейская культура в русском тезаурусе» вошли в основном сведения о литературе и других культурных явлениях Франции, Германии, Великобритании, Испании, Италии, а также Австрии, Болгарии, Венгрии, Польши, Португалии, России, Румынии и других стран Европы. Но есть сведения и о неевропейских странах (Япония, Китай, Индия, США, страны Латинской Америки и др.). Во всех случаях, когда те или иные неевропейские культурные феномены оказывались включенными в европейский и русский тезаурус, мы сохраняли о них информацию, например, о древних литературах Египта, Индии, Китая, Шумер и др., вошедшую в европейский культурный канон. Представлен также тезаурусный подход, которым Вл. А. Луков пользовался как теорией и методологией своих научных трудов с начала 1990-х годов.

Мы брали только тексты Вл. А. Лукова и те его тексты, которые он написал с соавторами, а их согласно Российскому индексу научного цитирования (май 2017 г.), насчитывалось 55. Зная Вл. А. Лукова, мы можем определенно сказать, что он не подписывался под статьями и книгами, которые были выполнены другими. Напротив, не так мало работ, в которых он приписывал свои мысли другим — в силу ли редакционных или каким-либо иных причин. Таким образом, его позиция представлена в каждой статье, вошедшей в это издание. Но и соавторов мы, разумеется, указываем. После некоторых статей указываются издания сочинений того или иного автора, которому посвящена статья (*Соч.*), и литература о нем, подобранная Вл. А. Луковым (*Лит.*) — обычно это связано со статьями, специально подготовленными Вл. А. Луковым для энциклопедий (иногда редколлегией издания внесены его работы, вышедшие после смерти).

В статьях, характеризующих направления, течения и т. д. в культуре, иногда стоит авторское обозначение основных текстов (*Тексты*). Для каждой помещенной в данном издании энциклопедической статьи указываются в сокращенном виде источники — работы Вл. А. Лукова или вышедшие при его участии, а также его рукописи, из которых мы извлекли ту или иную статью (в квадратных скобках; если текст составлен из двух и более источников, таких указаний может быть несколько; список сокращений, воспроизведенный в каждом томе данного издания, составлен по этим работам). Некоторые статьи даны с минимальной редакторской правкой и купюрами, особенно в части сочинений и литературы о персоналиях, приведения внутренних сокращений, применявшихся в разных энциклопедиях, к общей форме.

Некоторые признаки идентификации проведены редакцией (даты и места рождения и смерти при персоналиях, сокращения или расшифровку сокращенных слов и т. д.), чтобы обеспечить целостность издания. Но главное сделал автор: он показал многообразие влияний европейской культуры на русский тезаурус, где границы национальностей, дат, жанров искусства, повседневности людей и народов, конкретных обстоятельств взаимодействия культур стираются, а остается *свое* с прозрачной, вечно меняющейся и зыбкой границей, отделяющей это *свое* от *чужого*, но с четким неприятием *чуждого*, что в субъектной культурологии и составляет основу тезауруса и его ядра — культурной картины мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Высшее образование и гуманитарное знание в XXI веке (2009) : монография-доклад Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета VI Международной конференции «Высшее образование для XXI века» (Москва, МосГУ, 19–21 ноября 2009 г.) / В. А. Луков, Б. Г. Юдин, Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, П. Д. Тищенко, Б. Н. Гайдин, В. А. Гневашева, Г. Ю. Канарш, К. Н. Кислицын, Ч. К. Ламажаа, С. В. Луков, О. О. Намлинская ; под общ. ред. В. А. Лукова и Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 560 с.

Гайдин, Б. Н. (2009) Вечные образы как константы культуры (интерпретация «Гамлетовского вопроса») : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М. 17 с.

Горизонты гуманитарного знания (2011) : В честь 75-летия Игоря Михайловича Ильинского : монография / В. А. Луков (рук.), Вл. А. Луков, Б. Г. Юдин, Ч. К. Ламажаа, А. И. Фурсов, Л. П. Киященко, П. Д. Тищенко, С. В. Луков, Б. А. Ручкин, Ю. Л. Воротников, Б. Н. Гайдин, Н. В. Захаров, В. А. Гневашева, К. Н. Кислицын ; под общ. ред. В. А. Лукова, Вл. А. Лукова. М. : ГИТР. 348 с.

Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке (2006) / под общ. ред. В. А. Лукова. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 680 с.

Захаров, Н. В., Луков Вл. А. (2012) Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с.

Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2015) Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 412 с.

Ильинский, И. М. (2002) Образовательная революция. М. : Изд-во Моск. гуманитар.-социальн. академии. 592 с.

Ковалева, А. И., Луков, В. А., Перинская, Н. А. (2016) Социология молодежи: научная школа Московского гуманитарного университета : в 2 ч. Ч. 1. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2016. 442 с.

Кузнецова, Т. Ф. (2012) Культурная картина мира: теоретические проблемы : науч. монография. М. : ГИТР. 250 с.

Кузнецова, Т. Ф., Луков, Вл. А. (2009) Культурная картина мира в свете тенденций развития культурологии // Вестник Международной Академии наук (Русская секция). №1. С. 66–69.

Ламажаа, Ч. К. (2012) Тезаурусный подход для тувиноведения // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 38–45.

Луков, В. А., Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Шекспирсфера // Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с. С. 324–336.

Луков, В. А., Захаров, Н. В., Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2012) Шекспирсфера (Шекспир, его современники, его эпоха в культуре повседневности) [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». №3. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Lukov~Zakharov~Lukov~Gaydin~Shakespeare-sphere/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 12.12.2016).

Луков, В. А., Луков Вл. А. (2004) Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 93–100.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы : Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II : Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира : монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 640 с.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Методология тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 18–35.

Луков, В. А., Луков, С. В. (2012) Принцип тезаурусного расширения индивидуального межкультурного пространства // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2012. С. 10–21.

Луков, Вл. А. (1983) Изучение системы жанров в творчестве зарубежных писателей : Проспер Мериме. М. : МГПИ. 123 с.

Луков, Вл. А. (1984) Жанровое своеобразие романтической драматургии Виктора Гюго 1820-х годов // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе : сб. науч. трудов. Вып. 9. М. : МГПИ. С. 72–92.

Луков, Вл. А. (2003) Эдмон Ростан : монография. Самара : Изд-во СГПУ. 268 с.

Луков, Вл. А. (2006а) Предромантизм. М. : Наука. 683 с.

Луков, Вл. А. (2006b) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 141–148.

Луков, Вл. А. (2006с) Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 110 с.

Луков, Вл. А. (2006d) Теория персональных моделей в истории литературы : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 103 с.

Луков, Вл. А. (2006е) Русская литература: генезис диалога с европейской культурой. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 99 с.

Луков, Вл. А. (2006f) Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему) : монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 104 с.

Луков, Вл. А. (2008а) Культурология объектная и субъектная // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 72–79.

Луков, Вл. А. (2008b) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. №3. С. 18–23.

Луков, Вл. А. (2008с) Первый литературный концентр русского культурного тезауруса: Византия // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 17. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 19–31.

Луков, Вл. А. (2008d) Культура и социум : Философские вопросы культурной социодинамики : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 104 с.

Луков, Вл. А. (2010) От шекспиризма к неошекспиризму: развитие культурной тенденции в XX веке // Шекспировские чтения 2010 / гл. ред. А. В. Бартошевич. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 162–169.

Луков, Вл. А. (2011а) Культ Шекспира и шекспиризация в европейском предромантизме // Шекспировские чтения. 2006 / [гл. редактор А. В. Бартошевич; отв. ред. и сост. выпуска И. С. Приходько]; науч. совет «История мировой культуры» РАН. М. : Наука. 469 с. С. 182–196.

Луков, Вл. А. (2011b) Академик Д. С. Лихачев и его концепция теоретической истории литературы : монография. М. : ГИТР. 116 с.

Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 307–326.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризация и шекспиризм // Знание. Понимание. Умение. №3. С. 253–256.

Луков, Вл. А., Луков, М. В. (2009) Телевизионная картина мира. Время и пространство [Текст] / Вл. А. Луков, М. В. Луков // Наука телевидения : науч. альманах. Вып. 6. М. : ГИТР. С. 8–14.

Луков, Вл. А., Луков, М. В. (2010) Картины мира : КМ-теория в тезаурусном подходе // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 20 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. С. 20–31.

Луков, Вл. А., Останин, А. А. (2005) Дизайн: культурологическая интерпретация : науч. монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 180 с.

Луков, Вл. А., Соломатина, Н. В. (2005) Феномен Уайльда : науч. монография. М. : Нац. ин-т бизнеса. 216 с.

Новый энциклопедизм (2013) : материалы конференции Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета 15 февраля 2013 года : сб. науч. трудов / отв. ред. Вл. А. Луков, Ч. К. Ламажаа. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 80 с.

Очерки по истории мировой культуры (1997): учеб. пособие / под ред. Т. Ф. Кузнецовой. М. : Языки русской культуры. 496 с.

Рябчиков, В. В. (2015) Тезаурусный подход и педагогика взаимодействий // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 129–134. DOI 10.17805/zpu2015.2.13

Трыков, В. П. (2007) Ранний этап журналистской деятельности Марселя Пруста: тезаурусы литературы и журналистики // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. трудов. Вып. 9. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. С. 52–73.

Юдин, Б. Г. (2015) О Владимире Андреевиче Лукове как ученом-гуманитарии // Мировая культура в русском тезаурусе : I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / редкол.: Вал. А. Луков (отв. ред.), Н. В. Захаров, Т. Ф. Кузнецова и др. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2015. 280 с. С. 38–40.

Явон, С. В. (2014) Феномен «Путешествие»: тезаурусный подход // Paradigmata poznání. №4. С. 63–68.

Encyclopédie (1765), ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...: 35 vol. Vol. 12. Paris. 348 p.

*Вал. А. Луков
Т. Ф. Кузнецова
В. П. Трыков*

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

[ЗПУ] — Знание. Понимание. Умение. Научный журнал Московского гуманитарного университета. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2004–2017 (продолжающееся периодическое издание).

[ИИЛ] — Луков, Вл. А. История испанской литературы : учебное пособие для вузов. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2014. 130 с.

[ИЛ] — Луков, Вл. А. История литературы: Всемирная литература от истоков до наших дней: Учебник для вузов по специальности «Культурология» и др. нефилологическим специальностям. М. : Academia, 2002. 512 с.

[ИФЛ] — Луков, Вл. А. История французской литературы: Учебник, Учебное пособие. Тезаурусные расширения. 2013. Рукопись.

[К] — Культурология: История мировой культуры : учебн. пособие / авт.: Г. С. Кнаббе, И. В. Кондаков, Т. Ф. Кузнецова, Вл. А. Луков и др.; под ред. Т. Ф. Кузнецовой ; 2-е изд. М. : Издательский центр «Академия», 2006. 605 с.

[Лермонтов] — М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. 2013. Рукопись.

[Л:Б] — Бине, А. Измерение умственных способностей : пер. с фр. / изд. подгот. Вал. А. Луков, Вл. А. Луков. СПб. : Союз, 1998. 431 с.

[Л:М] — Луков, Вл. А. Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. 110 с.

[МЛ] — Луков, Вл. А. Мировая литература. М. : ООО «Мир книги», 2003. 128 с.; ил. (Большая серия знаний, т. 9).

[РЛ] — Луков, Вл. А. Русская литература: генезис диалога с европейской культурой. 2006. Рукопись.

[МШ] — Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://www.world-shake.ru/>

[НРЭ] — Новая Российская Энциклопедия : в 12 т. / гл. ред. А. Д. Непиелов. Т. 1–19. М. : ООО «Издательство “Энциклопедия” ; Издат. дом «ИНФРА-М», 2006–2017.

[Пушкин] — А. С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь / под ред. В. И. Коровина. М. : Просвещение, 1999. 776 с.

[Р1] — Зарубежная литература. Рубеж XIX–XX веков: Учебник для студентов педагогических вузов / под общ. ред. Вл. А. Лукова и О. И. Половинкиной. М. : Дрофа, 2010. Рукопись.

[Соц. мол.] — Социология молодежи : энциклопедический словарь / авт.-сост. Ю. А. Зубок, А. И. Ковалева, Вал. А. Луков, В. И. Чупров ; отв. ред. Ю. А. Зубок, В. И. Чупров. М. : Academia, 2008. 606 с.

[СФЛ] — Современная французская литература: электронная энциклопедия / под ред. Вл. А. Лукова. URL: <http://modfrancelit.ru/>

[Тезаурусы] — Луков, Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания : науч. монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008. 784 с.

[Тезаурусы II] — Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира : науч. монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2013. 640 с.

[ФеУ] — Луков, Вл. А., Соломатина, Н. В. Феномен Уайльда : науч. монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2005. 216 с.

[On air] — On air, журнал ГИТР. М. : ГИТР, 2000–2004.

А

АВАНГАРДИЗМ — совокупность течений в европейской литературе и искусстве на рубеже XIX–XX вв. Слово «авангард» — французское, впервые зафиксировано в памятниках XII в. Первоначальное значение слова «*Avant-garde*» — военный отряд, следующий перед основными силами. В 1853 г. это слово впервые было употреблено для обозначения литературного движения, стремившегося к обновлению искусства. В XX в. именно это второе значение стало особенно популярным для наименования нереалистических течений в различных видах искусства. Одновременно используется и более, может быть, точный термин — авангардизм. Авангардизм покрывает лишь часть явлений, определяемых понятием модернизм. Такие модернисты, как М. Пруст, А. Жид, Г. Гессе, вряд ли должны быть охарактеризованы как авангардисты. Очевидно, в авангардизме главную роль играет проблема языка, желание разрушить традиционное языковое оформление текста.

В разных странах авангардизм приобрел несколько отличные формы выражения. В Швейцарии сложился дадаизм. В Германии к авангардизму должен быть отнесен возникший еще на рубеже XIX–XX вв. экспрессионизм. В Италии и России складывается футуризм. Во Франции возникает сюрреализм.

Из литературоведения понятие авангарда (авангардизма) пришло в киноведение и там закрепилось. Если в отечественной науке о литературе оно многие десятилетия носило, как правило, резко отрицательный характер, то в киноведении его негативный оттенок присутствовал при характеристике лишь некоторых, а не всех явлений авангарда.

Установилось два значения термина: узкое и широкое. В узком смысле слова авангард — характеристика некоторых явлений французского кино 1920-х годов.

Французский авангард разделяется на «Первый авангард» и «Второй авангард».

В широком смысле авангардом называются многочисленные нереалистические направления в киноискусстве Европы 1920-х годов (прежде всего во Франции и Германии, а позже и в некоторых других странах), а также сходные явления в американском кино. В этом — широком — смысле к авангарду относят и деятельность советских кинорежиссеров-новаторов 1920-х годов. В этом случае отечественный кинематограф даже опережает по времени западный (осмысление «эффекта Кулешова», например, относится к 1917 г.).

В целом авангард определяется как «направление в западноевропейском кино 1920-х годов, связанное с поисками формальных средств киновыразительности» (Кино, 1986: 8).

Лит.: Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986; Луков Вл. А., Луков А. В. Авангард во французском кино 1920-х годов // XII Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры : сб. статей и материалов. М., 2000. С. 41–45.

[Р1] А. В. Луков, Вл. А. Луков [СФЛ]

АВГУСТ (Augustus) (до 27 г. до н. э. Октавиан; 23.09.63 до н. э., Рим, Римская республика — 18.08.19 н. э., Нола, Римская империя) — римский император с 27 г. до н. э. Был внучатым племянником Юлия Цезаря, после гибели которого разгромил силы республиканцев и перешел к самодержавному правлению. Пушкин в стихах, написанных в южной ссылке, сравнивает Александра I с «хитрым Августом» («Из письма к Гнедичу», 1821), изгнавшим в те же края Овидия: «Октавию — в слепой надежде — / Молебнов лести не пою», — подчеркивает поэт (там же). В элегии «К Овидию» (1821) — тот же мотив: «Ни слава, ни лета, ни жалобы, ни грусть, / Ни песни робкие Октавия не тронут». И если Овидий взывает: «О други, к Августу мольбы мои несите», то у Пушкина иное отношение к самодержцу: «Суровый славянин, я слез не проливал...»

Лит.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997.

[Пушкин]

АВГУСТИН АВРЕЛИЙ (прозванный Блаженным; 13.11.354, Тагаст, Нумидия, Римская империя, ныне Сук-Ахрас, Алжир — 28.08.430, Гиппон, Африка, Западная Римская империя) — наиболее авторитетный из западных «отцов церкви». Его отец был язычником, мать — христианкой. В юности Августин увлекся античной риторикой и философией, его кумиром стал Цицерон. Переехав в Медиоланум (Милан), в 387 г. он принимает христианство. В своих трудах Августин выдвинул идею благодати: Бог по своему произволу возвышает одних (посылает им благодать) и низвергает других вне зависимости от добрых или злых дел человеческих. В известном противоречии с этой идеей находится учение Августина об аскетизме, которое он изложил в своем главном трактате «О граде Божьем» в 22 книгах. Здесь противопоставлены град земной (империя) и град небесный (души людей, объединенные христианской церковью). В человеческом двуединстве тела (земного) и души (небесного) от тела нужно избавиться и воспарить к граду небесному.

В 397–401 гг. Августин написал «Исповедь» в 13 книгах — рассказ о своей жизни, адресованный Богу. Он пишет эту книгу для верующих, показывая на своем собственном примере, что можно быть большим

грешником, нарушать многие заповеди, но, искренно предавшись Богу, избавиться от греховных помыслов. Путь спасения лежит через покаяние, отсюда характерные черты жанра исповеди, введенного в литературу Августином. В его труде сочетаются яркие описания событий личной жизни и их философско-религиозное осмысление. Впоследствии жанр исповеди получил развитие (в том числе и в светской литературе) и дал миру такие выдающиеся произведения, как «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо и «Исповедь» Л. Н. Толстого. Августин открывает сам принцип исповедальности, который свидетельствует об усилении авторского начала в искусстве. Августин стоит у истоков принципа психологизма в европейской литературе, формирует целую систему художественных средств для описания внутреннего мира человека. Августин был признан одним из главных авторитетов в христианстве, что объясняет огромную роль его идей и стиля в последующем развитии литературы.

[МЛ]

АВРЕЛИЙ (Aurelius) Виктор Секст (320, Африка — 390) — римский историк. Родился в Африке в незнатной семье, но достиг высших постов (в 361 г. наместник в Паннонии, в 389 г. городской префект Рима). Ему принадлежит «Книга о цезарях» (ок. 380), где кратко излагается история императоров от Августа до Константина. Пушкин в наброске «Мы проводили вечер на даче» говорит о произведении «*De viris illustibus*» («О знаменитых мужах»), в то время приписываемом Аврелию Виктору, устами Алексея Ивановича: «...книжонка его довольно ничтожна, но в ней находится то сказание о Клеопатре, которое так меня поразило. И, что замечательно, в этом месте сухой и скучный Аврелий Виктор силою выражения равняется Тациту...» (далее приводится отрывок из этого сочинения на латинском языке).

[Пушкин]

АГРИППА Д'ОБИНЬЕ (d'Aubigné) Теодор (нередко указывается как: Агриппа д'Обинье или просто Агриппа; 8.02.1552, Сентонж, Франция — 29.04.1630, Женева, Швейцария) — историк, политический и общественный деятель двух государств — Франции и Швейцарии, участник Религиозных войн и теоретик военного искусства, выдающийся писатель, имя которого не затмевается его современниками — Монтенем, Ронсаром, Малербом. Он родился в протестантской семье, получил образование в Орлеане, Женеве, Лионе, в течение четверти века сражался на стороне Генриха Наваррского, с 1620 г. жил в Женеве. Как поэт д'Обинье вошел в литературу сборником «Весна» («*Le Printemps*», между 1568 и 1575 г.), в котором подражал поэзии Плеяды. Он также написал исторический

трактат «Всеобщая история» («Histoire universelle...», 3 т., 1600–1612), сатирический роман «Приключения Барона де Фенеста» («Les Aventures du Baron de Faeneste», 4 кн., 1617–1630), где сказалось влияние Рабле, мемуары «Жизнь, рассказанная его детям» («Sa vie à ses enfants», опубликовано посмертно в 1729 г.).

Наиболее значимое его поэтическое произведение — «Трагические поэмы» («Les Tragiques», 1576–1616), которое является одним из выдающихся памятников европейской поэзии. В произведение входят семь поэм: «Беды», «Государи», «Золотая палата», «Огни», «Мечи», «Отмщения», «Страшный суд». В поэмах обнаруживается сложное сочетание реальности и вымысла, помимо поэтических (нередко аллегорических) образов присутствуют исторические персонажи, в том числе незримо — сам автор, реальный свидетель событий, который при этом не поместил свое имя на титульном листе и ни разу не назвал его в тексте, исходя из того, что поэмы написаны для прославления не собственного имени, а Бога. Поэт руководствуется учением Жана Кальвина о предопределении, выделяя среди персонажей как избранных, так и отверженных Богом. Мир изображен в трагических красках, в постоянно встречаются слова «tragique», «tragédie», «catastrophe», что позволяет видеть в Агриппе д'Обинье предтечу искусства барокко. В поэмах обнаруживается ранняя стадия формирования философизма во французской светской литературе в его религиозно-философской форме.

Соч.: Œuvres : Т. 1–11. П., 1981–2000; Les Tragiques. П., 2003 ; в рус. пер. — Трагические поэмы. Мемуары. М., 1949; Приключения барона де Фенеста. Жизнь, рассказанная его детям. М., 2001; Трагические поэмы. М., 2002.

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М., 1985. Т. 3; Фролова А. И. Такой разный Агриппа: рецепция творчества Агриппы д'Обинье во французском литературоведении XX века // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2006; Fragonard M. M. La Pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression. П., 1986; Lestringant F. Agrippa d'Aubigné, les Tragiques. П., 1986; Deschodt E. Agrippa d'Aubigne: le guerrier inspire. П., 1995; Lazard M. Agrippa d'Aubigne. П., 1998; Fanlo J. R. Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné. Tournai, 2003.

[ИФЛ]

АВСОНИЙ (Ausonius) **Децим Магна** (ок. 310, Бурдигала, ныне Бордо, Франция — 394, Лангон, ныне Франция) — поэт Поздней Античности (IV в.), когда литература достигла нового взлета (период «серебряной латыни», напомнивший римлянам о «золотой латыни» Вергилия, Горация, Овидия, Цицерона и других писателей I в. до н. э.). Самое известное произведение Авсония — поэма «Мозелла». Поэт удаляется от мест, где «по равнине лежат, не оплаканы, бедные трупы», и на судне плывет по реке Мозелле (Мозель, приток Рейна), описывая превосходным гекзаметром

(стихом гомеровских поэм) все, что видит вокруг: повороты реки, виноградники, запоздалых поселян, безусых гребцов. Несколько страниц он уделяет описанию рыб, плавающих в реке, не забывая сообщить об их гастрономических качествах. Это один из первых образцов жанра описательной поэмы, который возродится лишь в XVIII в., и с этой точки зрения Авсоний — несомненный новатор и большой мастер. Но отсутствие глубокого содержания в этой знаменитой поэме, не только ответов, но и даже постановки вопросов о самых больных вопросах современности очевидно. Авсоний увлекался и формалистическими изысками. Так, он послал проконсулу Пакату, надеясь доставить удовольствие этому вельможе, сборник «Технопегии» («Шутки ремесла») — «бесполезный плод моего безделья», как он сам униженно писал, где помещены «Стихи, начинающиеся и кончающиеся односложиями, всякий раз одними и теми же», «Стихи, которые только кончаются односложиями», «Молитва ропалическая» (в которой строка состоит последовательно из 1, 2, 3, 4, 5-сложных слов, например в русском переводе: «Бог Отец, податель бессмертного существования, / Слух склони к чистоте неусыпных молитвословий»), «Свадебный центон» (центон — жанр формальной поэзии: составление нового стихотворения из строк произведения другого поэта; Авсоний составляет из строк «Энеиды» целомудренного и высоко нравственного Вергилия разнузданное повествование о соитии в брачную ночь) — все это примеры формализма в поэзии.

[ИЛ]

АДАМОВИЧ **Георгий Викторович** (7/19.04.1894, Москва, Российская империя — 21.02.1972, Ницца, Франция) — русский поэт-акмеист, переводчик, «первый критик эмиграции». После Октябрьской революции переводил для издательства «Всемирная литература» Вольтера, Бодлера, Эредиа, а в эмиграции — Кокто, Сен-Жон Перса, Камю.

[СФЛ]

АДИ (Adu) **Эндре** (22.11. 1877, Эрминдсент, Австро-Венгрия, ныне Румыния — 27.01.1919, Будапешт, Королевство Венгрия) — венгерский поэт, публицист. Выходец из обедневшей дворянской семьи, получил юридическое образование в Дебреценском университете. Ранние произведения Ади (сборник «Стихи», 1899) отмечены романтической созерцательностью, преодолеваемой в некоторых стихах сборника «Еще раз» (1903). Работа в журналах радикального направления сближает Ади с реальными проблемами. Под влиянием русской революции 1905 г. (которую Ади приветствовал в статье «Землетрясение», 1906) развивается демократизм и социальная заостренность поэзии Ади. Центральной становится

тема полного переустройства мира (сборники «Новые стихи», 1906; «На колеснице Ильи-пророка», 1908). Поэт ощущает переходность эпохи, его образы пронизаны урбанизмом, богоборчеством, «великой ненавистью» и «темным накалом» в описании несправедливого миропорядка, любовью к маленькому человеку, лирическим чувством, грозно-радостным пафосом мечты (сборники «Кровь и злато», 1907; «Хотел бы, чтобы меня любили», 1909; «Наша любовь», 1913; «Кто меня видел?», 1914). Для поэтики Ади характерно сочетание символики и фольклорных мотивов. Ади оказал решающее влияние на становление венгерской поэзии XX в.

Соч.: *Összes versei* : köt. 1–2. Bp., 1955; Стихи. М., 1975.

Лит.: Россиянов О. К. Творчество Эндре Ади: трагедия и романтика. М., 1967; Его же. Венгерская литература // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 8. М., 1994; Fábry Z. *Ady igaza*. Bp., 1977.

[НРЭ]

АДЛЕР (Adler) **Альфред** (7.02.1870, Вена, Австрия — 28.05.1937, Абердин, Шотландия) — австрийский психолог, основатель школы индивидуальной психологии в рамках психоаналитического направления, в отдельных аспектах связанной с социологией молодежи. Доктор медицины (1895). С 1902 по 1911 г. входил в Венское психоаналитическое общество, но попытка высказать взгляды, отличающиеся от ортодоксального фрейдизма, привели к разрыву с З. Фрейдом. В годы 1-ой мировой войны работал врачом в австрийской армии. Позже возглавил детскую клинику в Вене. В 1934 г. эмигрировал в США, руководил кафедрой медицинской психологии в медицинском колледже Лонг-Айленда в Нью-Йорке, выступал с лекциями в различных городах страны.

Адлер выдвинул концепцию компенсации и сверхкомпенсации комплекса неполноценности (*Minderwertigkeitskomplex*), возникающего в детстве на основе телесной неполноценности и других сходных с нею обстоятельств, категорически не принятую Фрейдом. Идеи Адлера содержат в себе соотношение индивидуального с социальным: комплекс неполноценности формируется перед лицом общественных идеалов и стандартов и выражается в «воле к власти» — компенсации индивидуального недостатка через реализацию в социуме. По Адлеру, быть человеком — значит обладать чувством неполноценности, являющимся фундаментом его психической жизни. Основные качества человека, по Адлеру, — свобода, целеориентированность, ответственность за свое существование, и невроз есть ничто иное, как средство достижения неосознанных целей, а не следствие провоцирующих причин. Телеологический принцип, развиваемый Адлером, лежит в основе его представления об основных силах развития личности — «стремления к превосходству», успеху, со-

вершенству, чувства общности («социального интереса» — готовности сотрудничества с другими ради достижения общих целей). При этом он отмечает, что чувство неполноценности как способствует продвижению к цели, так и мешает этому продвижению (в форме патологии — комплекса неполноценности). Основные жизненные проблемы индивида возникают из-за недостаточной социальной адаптации, когда группа-центрирование вытесняется Я-центрированием. Адлер изучал проблемы жизненного стиля, взаимоотношений детей разного возраста в семье, влияние различных стилей воспитания на формирование личности ребенка, подростка и т. д. Его труды оказали значительное влияние на западную социологию молодежи (направление социологического психологизма). Основные работы Адлера переведены на русский язык.

Соч.: Über den nervösen Charakter. W., 1912; Praxis und Theorie der Individualpsychologie. Münch., 1920; Menschenkenntnis. Lpz., 1927; The Science of Living. 1929; What Life Should Mean to You. Boston, 1931; Der Sinn des Lebens. 1933; The Individualpsychology. N. Y., 1956; Superiority and social Interest. Evanston, 1970; в рус. пер. — К вопросу о «сопротивлении» // Психотерапия. 1912. №2. С. 75–83; Индивидуально-психологическое лечение неврозов. М., 1913; Практика и теория индивидуальной психологии. М., 1995; Наука жить. Киев, 1996; О нервическом характере. СПб. — М., 1997. Понять природу человека. СПб., 1997.

Лит.: Вырубов Н. А. Книга Альфреда Адлера о малоценности органов // Психотерапия. 1913. №2. С. 122–130; Лейбин В. М. Поздние работы Адлера // Вопросы психологии. 1981. №3. С. 165–167; Бундулс Я. Я. «Индивидуальная психология» Альфреда Адлера // Вопросы психологии. 1992. №2; Овчаренко В. И., Грицанов А. А. Социологический психологизм. Критический анализ. Мн., 1990; Сидоренко Е. В. Экспериментальная групповая психология. Комплекс «неполноценности» и анализ ранних воспоминаний в концепции Альфреда Адлера. СПб., 1993; Овчаренко В. И. Генезис, основания, формы и тенденции развития социологического психологизма как явления социальной мысли : дис. ... д-ра филос. наук. М., 1995; Воскобойников А. Э. А. Адлер: «стремление к превосходству» или «социальное чувство»? // Культура. Политика. Молодежь: сб. науч. работ. Вып. 2. М., 1996. С. 69–78; Лейбин В. М. Словарь-справочник по психоанализу. СПб., 2001.

[Соч. мол.]

АЛАРКОН (Alarcon) **Хуан** (Руис де Аларкон-и-Мендоса — Ruiz de Alarcon y Mendoza; 1581[?], Таско-де-Аларкон, Мексика — 4.08.1639, Мадрид, Испания) — испанский драматург. Он родился в Таско (Мексика, тогда испанская колония). Из 26 его пьес у нас получили известность драма «Ткач из Сеговии» и комедия «Сомнительная правда» — одна из лучших испанских комедий. Писали о нем в нашей стране немного (наиболее полная работа — диссертация А. Е. Менина об Аларконе). Этот странный, необычный драматург и при жизни не получил особого признания, предметом нападок даже со стороны Лопе де Вега, к школе которого его обыч-

но относят. Но Аларкон занимает в испанской и европейской драматургии одно из ключевых мест.

В своих произведениях Аларкон исходил из своеобразной и во многом новой концепции мира и человека. Он считал, что человек от природы добр. Его здоровое начало проявляется в жизненной энергии, активности (эта ренессансная мысль роднит Аларкона с Лопе де Вега). Но особенностью аларконовского подхода является то, что в его пьесах никогда не выводится «естественный человек», свободный от общества.

Первым в испанской литературе проанализировал проблему столкновения человека с обществом великий М. Сервантес, показав, что только «помещательство» героя — Дон Кихота — может освободить его духовный мир от давления общества. У Лопе де Вега мы снова находим мотив «помещательства», но от безрассудства любви, когда человек оказывается не в состоянии совладать со своими чувствами.

Аларкон же выводит в своих произведениях «нормальных» людей, сломленных обществом. Писатель утверждает: общество может исказить в человеке здоровое начало, любой талант. Фантазерство превращается в лживость, влюбленность приводит к воровству, высокое общественное положение — к черствости и деспотизму.

В комедии «Сомнительная правда» («La verdad sospechosa», до 1619) рассказывается следующая история. Из Саламанки в Мадрид возвращается дон Гарсия, сын дона Бельтрана. Учитель дон Гарсии сообщает его отцу о том, что дон Гарсия обладает лишь одним недостатком — непрерывно сочиняет небылицы. Учитель уверяет, что дон Гарсия «в Мадриде примеры искренности видя, правдивым станет вскоре сам». Дон Бельтран горько смеется над легкой верой учителя: в Мадриде так много лицемеров и лжи, что даже самый правдивый человек, «всякой лжи заклятый враг», станет здесь обманщиком. Так оно и происходит с доном Гарсией. Познакомившись с хорошенькими доньей Хасинтой и доньей Лукресией, он начинает ухаживать за первой, вдохновенно ее обманывая, сообщая ей о своей давней пылкой страсти, о том, что он прибыл из Перу и т. д. Слуга Тристан узнал имена девушек, но перепутал их, и теперь дон Гарсия считает Хасинту Лукресией. Отец же его, дон Бельтран, все уже устроил для брака сына с доньей Хасинтой. Узнав об этом (но путая имена), дон Гарсия снова лжет. Он сообщает отцу о том, что уже женат. Позже, поняв свою ошибку и окончательно запутавшись во лжи, он говорит о себе донье Хасинте чистую правду, но та, не поверив, уходит. «Увы! Как правда значит мало!» — восклицает убитый горем дон Гарсия, на что Тристан замечает: «Добавь, сеньор: в устах лжеца».

Неудача, постигшая весельчака и балагура дона Гарсию, вызывает у зрителя не удовлетворение, а сожаление, так как артистическая склонность

дона Гарсии к измышлениям и фантазерству переросла в порок лживости именно под влиянием безнравственности, свойственной тем «блустителям морали», которые в конце пьесы оказываются его же судьями.

В аларконовской концепции мира и человека большое место занимает проблема судьбы. Судьба у него не рок, а отражение взаимоотношений героя с обществом, с окружающей действительностью. Судьба понимается как процесс становления человеческих характеров в борьбе с устоями общества. Поражение в этой борьбе — общая судьба человеческая, и в этом — ее предопределенность. Такое понимание судьбы не приводит к снижению критического пафоса творчества Аларкона. Акцент в этой критике переносится с осуждения какой-либо отдельной личности на осуждение законов общественной жизни.

Но при этом и человек не освобождается от ответственности. В рамках предопределенности есть свобода в выборе способа жизни — следовать ли предопределению или бросить вызов судьбе. Восстают против судьбы лишь сильные. Порочность объясняется в значительной мере слабостью героя.

Однако Аларкон не стремился к утверждению титанической личности (в отличие от писателей эпохи Возрождения), опять-таки в связи с осмыслением конфликта человека и общества: или герой гибнет, или для достижения победы ему понадобятся нечеловеческие усилия.

В «драме чести» «Ткач из Сеговии» («El tejedor de Segovia», 1634) дон Фернандо, переодевшись в ткача и скрывшись под именем Педро Алонсо, мстит дону Хуану за своего отца, при этом попадая в драматические, казалось бы, безвыходные ситуации. В духе эстетики безобразного, развивавшейся представителями искусства барокко, Аларкон рисует почти невозможные сцены. Оказавшись в кандалах, Педро Алонсо, чтобы снять их и бежать из тюрьмы, откусывает себе пальцы. Он организует банду, а когда попадает в плен, то пережигает веревку, связывающую ему руки, на огне ночника.

Но очевидно, что такие нечеловеческие поступки практически невозможны в реальном мире. Это понимал и Аларкон, отсюда его пессимизм, который идет как от отрицания благотворности любых связей между людьми, в том числе и любви, так и от сознания беспомощности индивидуального протеста.

Выявление писателем почти фатальной зависимости личности от обстоятельств (такие исключения, как Ликург или Педро Алонсо, лишь подтверждают правило) было шагом вперед на пути развития реалистических тенденций от Возрождения к XVII и XVIII в.

Но здесь была и большая опасность уйти в беспросветный пессимизм, оплакивание беспомощности человека. Аларкон счастливо избег этой опасности. Он нашел универсальный способ преодоления власти

«рока» — иронию, выступив первооткрывателем иронии в испанской драматургии XVII в., поэтому неправы те исследователи, кто видит в Аларконе только морализатора.

Концепция мира и человека (прежде всего — зависимость личности от общества, что позволило вскрыть некоторые механизмы становления характера, и известная свобода личности в рамках предопределенности, что позволило раскрыть особенности поведения человека в каждый данный момент) приводит Аларкона к заострению внимания на характере героя. Здесь наиболее ощутимо новаторство драматурга, так как именно концентрация идейно-художественной нагрузки на характере приводит к значительным сдвигам в его творческой манере, художественном методе и — шире — во всей структуре испанской национальной драмы. Можно так сформулировать суть этого новаторства: характер определяется обстоятельствами, судьбой, но сам он определяет ситуацию.

Аларкон переносит центр тяжести с действия, интриги на характер. Характер определяет события пьесы, которые служат для его раскрытия. С героем происходят не случайные, не любые события, а только те, которые соответствуют его характеру.

Отсюда такая особенность произведений Аларкона, как предугадываемость сюжета. Это противоречит требованиям школы Лопе де Вега. Аларкон отходит от традиций этой школы и сближается с классицизмом.

Перенос драматической нагрузки с действия на характер в корне меняет эстетическую основу драматического действия, что происходило параллельно открытию нового типа характера. Анализ становления характера только еще зарождался, поэтому Аларкону пришлось отказаться от ренессансной многогранности характера, герой у него наделен, как правило, одной ведущей чертой, что также сближает метод Аларкона с классицизмом. Как правило, это какой-то порок.

Это следствие выдвижения на первый план нравственной проблематики. Отношения между людьми драматург объясняет на основе этических мотивов, утверждая, что нравственная природа человека предопределяет его судьбу. Падение нравов, попрание элементарных норм общечеловеческой морали, извращение законов чести, благородства, бездуховность, бескрылость жизни испанской аристократии — вот круг проблем, разрабатываемых в драматургии Аларкона. Ложь, лицемерие, корыстолюбие, злословие, неблагодарность, жестокость, эгоизм присущи целой галерее персонажей таких комедий, как «Сомнительная правда», «И стены имеют уши», «Проверка обещаний», «Нет худа без добра», «Конкурс женихов».

Комедии Аларкона представляют собой своеобразную лабораторию нравов. В каждой из них ставится эксперимент и ведется наблюдение за поведением героя в различных жизненных ситуациях, возникающих не

произвольно, по прихоти случая, неожиданного поворота интриги, а как следствие изначально заданной герою доминирующей черты характера.

Однако в произведениях Аларкона есть примеры нарушения единства действия, когда возникают ситуации и положения, воплощающие торжество случая или «рока», хотя такие ситуации лишены самостоятельного значения, каким они обладали в пьесах, основанных на запутанной интриге. Разрушая указанное единство действия произведения, они возникают в финалах некоторых пьес Аларкона как полемика с традиционным «разрешением» судьбы в форме награды или наказания. Это отчетливо проявляется в иронии, скрытой в действиях отрицательных персонажей таких драм, как «Ткач из Сеговии», «Завоевание друзей», «Привилегированные», «Жестокость за любовь». Единство характера и действия этих персонажей, проявляемое на протяжении всего произведения, как правило, резко нарушается в финале, в момент разрешения конфликта. Разоблачая злодеяния этих персонажей, автор тем не менее позволяет им в конце концов искупить вину признанием своих пороков и воздаянием должного по достоинству положительным героям. Их раскаяние, сомнительное, неубедительное, драматургически не подготовленное, является по сути уходом от заслуженной расплаты. Конечное состояние противоречит изначально заложенным в их характерах свойствам. Это не недостаток драматургического мастерства Аларкона, как считали некоторые исследователи. В подобных сюжетных ходах лишний раз проявляется нежелание драматурга сводить судьбу героя к внешнему «разрешению», стремление показать, что наказание, заложенное в самом пороке, не ограничивается моментом расплаты, а заключается в тех потерях, которыми чревата вся жизнь персонажей.

Сама действительность Испании начала XVII в. требовала отрезвления от успехов эпохи колониальных завоеваний, разложивших экономику страны и породивших стихию всеобщей продажности, пошлости и эгоизма. Новаторство Аларкона, проявившееся в перенесении внимания с действия на характер, явилась отражением изменения общественного самосознания, возрастания чувства индивидуальной ответственности каждого за судьбы всех и в то же время углубившегося понимания своей зависимости от внешних обстоятельств и превратностей судьбы.

Метод Аларкона противоречив: писатель оказался на перекрестке, на пересечении реалистических, барочных и классицистических тенденций. Он заложил основы классицистической комедии нравов, оказал влияние на драматургию барокко, открыл одним из первых закон зависимости личности от общества — этим объясняется ключевое место Аларкона в литературе XVII в.

Соч.: Obras completas : Т. 1–2. Buenos Aires, [1957–1959]; Сомнительная правда. Л.–М., 1941; Ткач из Сеговии. М.–Л., 1946; Сомнительная правда // Три испанские комедии. М.–Л., 1951; Сомнительная правда // Испанский театр. М., 1969.

Лит.: Менин А. Е. Традиции и новаторство в драматургии Хуана Руиса де Аларкона (1581–1639) : дис. ... канд. филол. наук. М., 1977; Плавский З. И. Испанская литература XVII — середины XIX века. М., 1978; Луков В. А. Аларкон // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003. Morley G. Studies In Spanish Dramatic Versification of the «Siglo de Oro»: Alarcon and Moreto. Berkeley (Cal.), 1918; Brenes C. O. El sentimiento democratico en el teatro de Juan Ruiz de Alarcon. Valencia, 1960.

[НРЭ] [ИИЛ]

АЛЕЙСАНДРЕ (Aleixandre) **Висенте** (Алейсандре-и-Мерло — Aleixandre y Merlo; 26.04.1898, Севилья, Испания — 14.12.1984, Мадрид, Испания) — испанский поэт, лидер «поколения 1927 года» (название по аналогии с «поколением 1898 года», поэты объединились в ходе празднования 300-летия со дня смерти Л. Гонгоры, в группу входили Ф. Гарсиа Лорка, Р. Альберти, А. Касона, С. Дали, примыкали П. Неруда, Х. Л. Борхес и др.). Автор сборников стихов «Один на один с миром» (1950), «Стихи завершения» (1968) и др. В 1977 г. он был удостоен Нобелевской премии «за выдающееся поэтическое творчество, которое отражает положение человека в космосе и современном обществе и в то же время представляет собой величественное свидетельство возрождения традиций испанской поэзии в период между мировыми войнами».

[ИИЛ]

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ (фр. Alexandrin) — стихотворный размер: 12-сложный силлабический стих с парной рифмовкой (героический вариант, в элегиях — рифмовка abab), чередованием мужских и женских рифм, ударением на 6-м, 12-м и цезурой после 6-го слога, запрещением enjambement (переноса части мысли в следующую строку).

Столь большое внимание к этому стиху у французов имеет свое историческое обоснование. Александрийский стих получил название по «Роману об Александре», средневековому рыцарскому роману об Александре Македонском, созданному в XII в. Забытый в эпоху Возрождения, этот стих был возрожден классицистами. Во французской классицистической эстетике требование использовать александрийских стих в ряде жанров соблюдалось неукоснительно, с применением ряда формальных правил. Собственно, помимо знаменитых трех единств (времени, места и действия) существовало и четвертое единство — единство стиха (для драматических произведений это именно александрийский стих), но оно само собой подразумевалось и не вошло в каноническую формулу трех единств. Таким образом, александрийский стих стал основной, канонизированной стихотворной формой во французских классицистических жанрах — прежде всего драматургических: трагедиях и комедиях XVII–XVIII вв. (у Корнеля, Расина, Мольера, Вольтера и др.), а также в ряде поэтических жанров: в эпических поэмах, элегиях, сатирах.

В русской поэзии alexandрийский стих выглядит несколько иначе, так как в русском языке отсутствует фиксированное ударение на конце слов (точнее, ритмических групп), как во французском. Русский вариант стиха — 6-стопный ямб с парной рифмовкой и цезурой после 3-ей стопы.

Лит.: Гаспаров М. Л. Александрийский стих // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 26; Lote G. L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale : V. 1–3. 2 éd. P., 1912–1914; Abbé d'Aubignac F. H. La pratique du théâtre. P., 1927.

[ИФЛ]

АЛЕКСЕЕВ Михаил Павлович (24.05/5.06.1896, Киев, Российская империя — 19.11.1981, Ленинград, СССР) — русский литературовед-компаративист, ученый-энциклопедист, специалист в области зарубежных литератур (английской, французской, немецкой, испанской), автор работ, посвященных международным литературным связям отечественной словесности, доктор филологических наук (1937), академик АН СССР (1958, чл.-корр. с 1946 г.).

Алексеев родился в семье интеллигентов. Отец — инженер путей сообщения; дед — профессор П. П. Алексеев, один из создателей отечественной химии, сотрудничал с А. П. Бородиным и Д. И. Менделеевым, посещал Герцена в Лондоне. Мать — А. В. Алексеева, урожденная Халютин, была знакома с Л. Н. Толстым. Родственники Алексеева общались с И. С. Тургеневым, Ф. М. Достоевским, А. П. Чеховым, К. С. Станиславским и другими видными деятелями культуры. В доме Алексеевых была собрана уникальная библиотека, сам Алексеев учился в Киевской музыкально-драматической школе М. К. Лесневич-Носовой по классам фортепиано и композиции.

После окончания гимназии Киевского общества содействия среднему образованию (гимназия В. П. Науменко) учился на славяно-русском отделении историко-филологического факультета Киевского университета им. Св. Владимира (окончил в 1918 г., дипломное сочинение «Романтический культ сильной личности в европейской и русской литературах начала XIX века», за которое ему была присуждена золотая медаль). После университета (1919–1920) преподаватель Киевского университета, затем архивист Одесского областного архива (1920–1922); профессорский стипендиат Новороссийского (Одесского) университета (науч. рук. — проф. В. Ф. Лазурский, англист, автор исследования «Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона», 1920–1924); заведующий библиографическим отделом Одесской государственной публичной библиотеки (1924–1927); секретарь Одесской Пушкинской комиссии, редактирует три выпуска сборника «Пушкин. Статьи и материалы» (1925–1927); сначала доцент (1927), а потом профессор кафедры всеобщей литературы Иркут-

ского государственного университета (1928–1933, с 1930 г. — Иркутский государственный педагогический институт), с 1928 г. член Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества (итогом работы стал капитальный труд «Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей», 1932, 1936). С 1933 по 1960 г. и в 1969 г. профессор кафедры зарубежных литератур (до 1948 г. кафедра западноевропейских литератур) филологического факультета Ленинградского университета; в 1945–1947, 1950–1953 гг. — декан филологического факультета, где по его инициативе были открыты новые отделения: славянское, испанское, итальянское и скандинавское; директор научно-исследовательского Филологического института при Ленинградском университете (1947–1949). С 1934 по 1942 г. профессор (с 1938 г. заведующий) кафедрой всеобщей литературы Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. С 1942 по 1944 г. профессор и заведующий кафедрой всеобщей литературы историко-филологического факультета Саратовского университета. С 1941 г. Член Союза писателей СССР; с 1934 г. старший научный сотрудник Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом); с 1950 по 1963 г. заместитель директора Института по научной работе; с 1955 по 1957 г. заведующий сектором пушкиноведения; с 1956 по 1981 г. руководитель сектора взаимосвязей русской и зарубежной литератур. С 1959 по 1981 г. председатель Пушкинской комиссии при Отделении литературы и языка АН СССР. С 1956 г. член Бюро, с 1959 г. заместитель председателя, с 1970 г. председатель Советского комитета славистов при АН СССР. Председатель (1958) и вице-президент (1970) Международного комитета славистов. Почетный доктор (*honoris causa*) Ростокского университета (1959), Оксфордского университета (1963), Парижского университета — знаменитой Сорбонны (1964), Бордоского университета (1964), Будапештского (1967) университета. Избран иностранным членом Сербской академии наук и искусств (1971). За заслуги в развитии отечественной филологии ученый награжден орденом Ленина, орденом Трудового Красного Знамени, орденом «Знак Почета» и медалями.

Первые публикации (1916–1918) — о русских композиторах (Рахманинов, Стравинский, Римский-Корсаков), с 1919 г. — работы о русских (Достоевский, Гоголь, Пушкин, Тургенев и др.) и зарубежных (Гюго, Мор, Филдинг, Годвин, Метьюрин, Байрон, Теккереи и др.) писателях. В дальнейшем предпринял масштабные филологические исследования, легшие в основу докторской диссертации «Очерки из истории англо-русских литературных отношений XI–XVII вв.» (1937). Многообразие научных интересов Алексева в наибольшей степени отразилось в трудах о русско-английских, русско-испанских, русско-французских литературных связях. Он первым на обширном материале доказал, что не

только русская литература осваивала западный опыт, но и сама оказала большое влияние на литературу Западной Европы. Литературный процесс представляется ученым в единстве развития мировой культуры, процессы внутри отдельной национальной литературы происходят не изолированно, но во всем многообразии и сложности его взаимосвязей с другими литературами. Один из ярких примеров такого рода исследований — работа «Славянские источники «Утопии» Томаса Мора», за которую он был награжден премией Президиума АН СССР (1955).

Алексеев — один из лучших отечественных знатоков раннего периода английской литературы, автор разделов, посвященных английской литературе от ее возникновения до эпохи Возрождения, которые он написал для академической «Истории английской литературы» (т. 1, вып. 1. М.—Л. : Изд-во АН СССР, 1943. С. 4–256). В освещении общеевропейских культурных процессов М. П. Алексееву удавалось обнаруживать мало освещенные в исследованиях литературные факты, что придавало его работам особую значимость.

Алексеев внес значительный вклад в отечественное шекспироведение, особенно в области сравнительно-исторического исследования, изучения представлений Шекспира о России и русских (1965), отражения шекспировского наследия в творчестве А. С. Пушкина. Книга Алексеева «Пушкин: Сравнительно-исторические исследования» (1972), где, в частности, есть глава «Пушкин и Шекспир» (с. 240–280), была удостоена премии им. В. Г. Белинского (1973). В числе других исследований, посвященных проблеме заочного диалога Пушкина и Шекспира, — работа «Ремарка Пушкина “Народ безмолвствует”» (1972).

Значимой для отечественного шекспироведения стала деятельность Алексеева по редактированию целого ряда научных изданий, инициатором и организатором авторского коллектива которых в большинстве случаев он сам и являлся. Так было с выпущенным по инициативе и при личном участии Алексеева сборником «Шекспир» (1964), коллективной монографией «Шекспир и русская культура» (1965), ставшей своего рода итогом юбилейных торжеств, посвященных 400-летию со дня рождения Шекспира в СССР. Под его редакцией (совместно с А. А. Смирновым) вышел перевод «Избранных произведений» У. Шекспира (1950).

Научное признание Алексеева распространилось за пределы страны. Он неоднократно выступал на международных научных мероприятиях. Так, на конференции Немецкого шекспировского общества он выступил с докладом «Германия как посредник в раннем восприятии Шекспира в России» (1970). Ученый читал лекции о русско-зарубежных литературных связях во Франции (1961, 1969), Венгрии (1962), Англии (1963), Югославии (1966), Германии (1970). Ряд статей Алексеева переведен на иностранные языки.

Соч.: История западноевропейской литературы. Т. 1. Раннее средневековье и Возрождение / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов; под общ. ред. В. М. Жирмунского. М.: Учпедгиз, 1947. 616 с. (со 2-го перераб. изд. — М.: Учпедгиз, 1959. 560 с. — название книги: История зарубежной литературы. Раннее средневековье и Возрождение. В дальнейшем название: История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. С 1978 г. выходит в изд-ве «Высшая школа». Учебник переведен на ряд иностранных языков, продолжает переиздаваться); Из истории английской литературы: Этюды, очерки, исследования. М.—Л.: Гослитиздат, 1960. 499 с.; Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л.: ЛГУ, 1964. 216 с.; Шекспир и русская культура. М.—Л.: Наука, 1965. 831 с.; К истории написания имени «Шекспира» в России // Проблемы современной филологии: сб. статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова. М.: Наука, 1965. С. 304–313; Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. 468 с. (2-е изд.: Л.: Наука, 1984. 478 с.); Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века): Исследование академика М. П. Алексеева. М.: Наука, 1982. 803 с. (Лит. наследство. Т. 91); Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983. 447 с.; Литература средневековой Англии и Шотландии. М., 1984; Русская культура и романский мир. Избр. труды / отв. ред. Ю. Б. Виппер, П. Р. Заборов. Л.: Наука, 1985. 539 с.; Русская литература и зарубежное искусство: сб. исслед. и материалов / отв. ред. М. П. Алексеев и Р. Ю. Данилевский. Л.: Наука, 1986. 389 с.; Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987. 616 с.; Английская литература: Очерки и исследования. Л., 1991; Shakespeare und Puschkin // Shakespeare Jb. 1968. Bd. 104. S. 141–174; Deutschland und die russische Shakespeare-Rezeption // Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Information. Shakespeare-Tage. 1970. Weimar, 1970. S. 8–9; Deutschlands Vermittlerrolle für die frühe Shakespeare-Rezeption in Rußland // Shakespeare Jb. 1971. Bd. 107. S. 44–56.

Лит.: Берков П. Н. М. П. Алексеев — историк и теоретик литературы // Русско-европейские литературные связи: сб. ст. к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. М.—Л.: Наука, 1966. С. 3–11; Дьяконова Н. Я., Левин Ю. Д. Творческий труд ученого: (К 75-летию академика Михаила Павловича Алексеева) // Русская литература. 1971. №2. С. 213–218; Левин Ю. Д. Михаил Павлович Алексеев. Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности. М.: Наука, 1972. С. 10–29. (Материалы к биобиблиографии ученых СССР. Сер. лит. и яз. Вып. 9.); Сравнительное изучение литератур: сб. ст. к 80-летию акад. М. П. Алексеева. Л., 1976; В. В. [Вацуро В. Э.] М. П. Алексеев как исследователь Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1983. С. 323–327; Гиленсон Б. А. Академик Михаил Павлович Алексеев: (К 85-летию со дня рождения) // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1981. Т. 40, вып. 3. С. 284–287; Дьяконова Н. Я., Левин Ю. Д. М. П. Алексеев — исследователь английской литературы // Алексеев М. П. Английская литература. Л., 1991.

[НРЭ] Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [МШ]

АЛКЕЙ (Alkaios) (ок. 620 до н. э., Митилена, Лесбос — начало VI до н. э.) — древнегреческий поэт, основатель эолийского мелоса, писал «песни борьбы» о политических расприх и негодном, по его мнению, правите-

ле Питтаке, гимны Аполлону, Гермесу, Афине, Гефесту, Эроту, застольные (воспевающие вино) и эротические песни. Он изобрел так называемую алкееву строфу, состоящую из четырех строк, которую позже заимствовал Гораций. Сохранилось стихотворение Алкея, адресованное Сапфо, с несмелым признанием в любви (пример алкеевой строфы):

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

(Пер. В. Вересаева)

[ИЛ]

АЛЛЕН (Allen) **Перси** (1872–?) — английский литературовед и театровед. Вошел в науку в 1908 г. работой «Песни старой Франции». В 1922 г. опубликовал исследование об английской актрисе Фанни Стирлинг (1815–1895). В 1932 г. опубликовал брошюру, в которой, обратившись к «шекспировскому вопросу», занял антистратфордскую позицию и связал творчество Шекспира с именем Эдварда де Вера, графа Оксфорда. В дальнейшем эта гипотеза была им развита и приобрела фантастический характер.

Аллен организовал спиритические сеансы при посредстве медиума Хестера Даудена (Hester Dowden), который по просьбе литературоведа контактировал с душами графа Оксфорда, Ф. Бэкона и У. Шекспира. П. Аллен изложил результаты этих сеансов в своей книге «Беседы с елизаветинцами, раскрывающие тайну “Уильяма Шекспира”». Эта небольшая (216 с.) книга стала сенсацией в шекспироведении, так как до этого никто из серьезных ученых не опирался на такие необычные аргументы. Как писал Е. Б. Черняк: «Ответ, который дали духи, можно было заранее знать, прочтя предшествовавшие работы Перси Аллена. Шекспировские произведения были, оказывается, написаны Оксфордом при некотором сотрудничестве Бэкона, а также актера Шекспира из Стратфорда».

Соч.: Songs of old France. L., 1908; The stage life of Mrs. Stirling; with some sketches of the nineteenth century theatre / With an introd. by Sir Frank R. Benson. L., [1922]; The Life-Story of Edward de Vere as «William Shakespeare». L., 1932; Talks with Elizabethans Revealing the Mystery of «William Shakespeare» by Hester Dowden. L.; N. Y.: Rider, 1947.

Лит.: Черняк Е. Б. Пять столетий тайной войны. М., 1991.

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [МШ]

АЛЬБЕРТИ (Alberti) **Рафаэль** (16.02.1902, Эль-Пуэрто-де-Санта-Мария близ Кадиса — 27.10.1999, Эль-Пуэрто-де-Санта-Мария) — испанский поэт-коммунист, вступил в литературу в 1920-е годы. В период гражданской войны в Испании он принимал активное участие в защите

республики, создал сборники стихов «Поэт на улице» (1936), «На переломе» (1937). После падения республики поэт эмигрировал в Аргентину. Альберти — автор сборников «Прибои» (1944), «Баллады и песни реки Паоана». Его вклад в культуру был отмечен Международной Ленинской премией за вклад в укрепление мира между народами (1964).

[ИИЛ]

АЛЬФЬЕРИ (Alfieri) **Витторио** (16.01.1749, Асти, Пьемонт — 8.10.1803, Флоренция) — итальянский поэт и драматург. Рано потерял отца, учился в Туринской военной академии, по окончании которой служил офицером, уйдя в отставку, отправился в путешествия по странам Европы. Провел бурную молодость, которую описал в своей автобиографии «Жизнь Витторио Альфьери, рассказанная им самим» (1790—1803, опубл. 1806, рус. пер. 1904). Живя в Париже в 1785–1792 гг., был свидетелем революции во Франции, сначала как горячий сторонник (ода «Взятие Бастилии» и др.), затем (после прихода к власти якобинцев) как противник (сб. памфлетов, сатир и эпиграмм «Мизогалл», 1799). Поэтическое творчество Альфьерри включает в себя поэму «Отмщенная Этрурия» (в 4 песнях), 5 од, 16 сатир, ок. 200 сонетов и др. Он был выдающимся переводчиком, создав переводы античных авторов (Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Теренций, Вергилий, Саллюстий), отмеченные высокими художественными достоинствами.

Особенно значительны достижения Альфьерри в драматургии. Он считается создателем итальянской национальной трагедии классицизма. Среди трагедий Альфьерри — «любовные трагедии»: «Антоний и Клеопатра» (1774–1775), «Филипп» (1776), «Розамунда» (1779–1780), «Софонисба» (1784–1786), «Октавия» (1779); «трагедии свободы»: «Виргиния» (1777), «Заговор Пацци», «Тимолеон» (обе — 1777–1781), «Агис» (1784–1786), «Брут I», «Брут II» (обе — 1786); «трагедии о борьбе за трон»: «Полиник» (1775–1776), «Дон Гарсия» (1774–1778), «Мария Стюарт» (1777–1786); «трагедии семейных чувств»: «Орест», «Антигона» (обе — 1775–1776), «Меропа» (1782), «Альцеста» (1797); «трагедии внутренней борьбы»: «Саул» (1782), «Мирра» (1784). Проблематика, сюжеты, персонажи, поэтические особенности этих произведений, воспроизводя традиции Корнеля, Расина, Вольтера, указывают на очевидную принадлежность Альфьерри классицизму. Однако в современных исследованиях все чаще подчеркивается звучание в его произведениях предромантических мотивов, влияние Альфьерри на романтиков.

В 1800–1803 гг. Альфьерри написал 6 комедий в стихах («Единственный», «Немногие», «Лишние», «Противоядие», «Оконце», «Развод»), но они не столь значительны, как его трагедии.

В России Альфьерри стал известен еще в начале XIX в. А. С. Пушкин перевел монолог королевы из трагедии «Филипп». В 1860–1870-е годы были опубликованы переводы его трагедий «Мирра», «Октавия», «Розамунда», «Виргиния», «Филипп». В 1971 г. появились переводы трагедий Альфьерри, осуществленные Д. Самойловым («Саул») и Е. Солоновичем («Орест», «Мирра», «Брут II», «Полиник»).

Соч.: Opere : Т. 1–22. Pisa, 1805–1815; Трагедии // Гольдони К. Комедии. Гоцци К. Сказки для театра. Альфьери В. Трагедии. М., 1971 (БВЛ).

Лит.: Томашевский Н. Итальянский театр XVIII века // Гольдони К. Комедии. Гоцци К. Сказки для театра. Альфьери В. Трагедии. М., 1971; Гливенко И. И. Витторио Альфьери: Жизнь и произведения. СПб., 1912; Сапрыкина Е. Ю. Альфьери // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 5. М., 1988; Луков В. А. Альфьери // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003.

[НРЭ]

АМПЛУА (от франц. *emploi* — роль) — театральная классификация, устанавливающая связь между актерскими данными и соответствующими им ролями, а также особая система типов в драматургии (сходная с типизацией через театральные маски и противоположный типизации через характеры).

В английском театре времен Шекспира амплуа как театральной системы не существовало, хотя, например, исполнение женских ролей мужчинами, уже создавало предпосылки к ее возникновению. В драматургии Шекспира трудно выявить какие-либо амплуа (это было сделано позднее, когда система амплуа определилась), но можно увидеть связь его драматургических образов с данными конкретных актеров, которым поручалась та или иная роль. Так, внешние данные Гамлета и даже его возраст оказываются в связи с психо-физическими, возрастными данными Р. Бербеджа, исполнявшего эту роль в «Глобусе». Если Фальстаф толст, а принц Гарри худ, Джульетте 13 лет, а Отелло 40, то это, с одной стороны, имеет концептуальные объяснения, а с другой, отражают черты играющих эти роли актеров.

С утверждением в XVII в. классицизма появляется теоретическая основа для системы амплуа в театре: здесь отражается характерная для классицизма типизация через типы, наделенные одной ведущей чертой. Соответственно, актер, которому поручается роль, должен ей соответствовать по своим данным. Отдельные отступления были (так, знаменитый трагик Монфлэри был слишком толст, что впоследствии обыграно Э. Ростаном в героической комедии «Сирано де Бержерак», первое действие которой происходит во время представления трагедии с участием Монфлэри в Бургундском отеле). Драматическая судьба коллектива Мольера, организовавшего Блистательный театр, где ставились трагедии из репер-

туара Бургундского отеля, была в том, что почти не один актер молодой и почти непрофессиональной труппы не соответствовал требованиям, которые предъявлялись к исполнителям ролей трагического репертуара. Зато оказалось, что внешние данные некоторых из них, прежде всего самого Мольера полностью соответствуют ролям комических амплуа.

Амплуа могли определяться по социальному статусу (король, дворянин, торговец, слуга и т. д.), по костюму (роль в мантии, роль в корсете, ливрейная роль и т. д.), по функции в драме (любовник, наперсник, инженю, злодей и т. д.).

Первой фиксированной русской системой амплуа была «Роспись» (1766), составленная Екатериной II. Согласно этому документу, в императорской театральной труппе должны были быть актеры следующих амплуа: первый, второй, третий трагические любовники; первый, второй, третий комические любовники; пер-нобль (благородный отец); пер-комик (комический старец); первый и второй слуги; резонер; подъячий; два конфиданта (наперсники); первая, вторая и третья трагические любовницы; первая, вторая комические любовницы; старуха, первая и вторая служанка; две конфидантки (наперсницы). К началу XIX в. этот состав расширился, к нему добавились амплуа царя в трагедиях, петиметра (щеголя), простака, молодой кокетки, невинной (инженю); в то же время некоторые амплуа (например, подъячий) исчезли. В XIX в. возникают новые амплуа: травести, гранд-кокэтт, неврастеник и др. В «Указателе пьес для любительских спектаклей с обозначением ролей по амплуа и необходимых декораций» (М., 1893) есть такие амплуа, как «армянин», «татарин», «еврей», «немец», социально-бытовое амплуа «купца», возрастные детские амплуа «девочки» и «мальчика».

В XX в. последователем системы амплуа оказался В. Э. Мейерхольд. В книге И. А. Аксенова, В. М. Бебутова, В. Э. Мейерхольда «Амплуа актера» (М., 1922) амплуа было определено как должность, занимаемая актером «при наличии данных, требуемых для наиболее полного и точного исполнения определенного класса ролей, имеющих установленные сценические функции». Через систему амплуа была показана связь между типологией драматургических сюжетов и актерской типологией. Авторы сделали попытку создать вневременную, «вечную» таблицу из семнадцати пар мужских и женских амплуа, с помощью которых возможно охватить весь корпус драматической литературы от античности до современности. На с. 6–11 этой книги была приведена таблица амплуа.

При создании Московского Художественного театра в 1898 г. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко в своей новаторской театральной программе заявили об уничтожении системы амплуа. В игре лучших представителей мхатовской школы как первого, так и последующих поко-

лений (К. С. Станиславский, О. Л. Книппер-Чехова, М. А. Чехов, А. К. Тарасова, А. П. Кторов, А. И. Степанова, С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтова и мн. др.), были разрушены рамки каких-либо амплуа. Нередко это делалось на шекспировском (а также чеховском, горьковском) репертуаре. Хотя в новом подходе центральной стала категория характера, но в театральной практике произошло возвращение, по существу, к шекспировской системе, когда актер синтетического плана мог перевоплощаться в роли самого широкого спектра, в незначительной мере ограниченного внешними данными и психо-физической базой, которые, благодаря системе Станиславского, были необычайно расширены. Можно считать, что мхатовское разрушение системы амплуа выступило как один из признаков нового русского шекспиризма.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс В. История театрального образования в России. СПб., 1913; Аксенов И. А., Бебутов В. М. Мейерхольд В. Э. Амплуа актера. М., 1922; Станиславский К. С. Об актерском амплуа // Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953; Чехов М. А. О театральных амплуа // Чехов М. А. Литературное наследие : в 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М., 1986; Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М., 1991; Луков Вл. А. Жан Батист Мольер (лекции-спектакли). — Штейн А. Л. Французская комедия от Мольера до Бомарше. Комедия «про-коко» — серьезный жанр. (Неопубликованная глава из книги А. Штейна «Веселое искусство комедии») (Лекция-текст для самостоятельного изучения). М., 2001.

[МШ]

АНАКРЕОНТ (вторая половина VI в. до н. э.) — греческий мелик, вызвавший еще в античности, а затем и в европейской поэзии Возрождения и Нового времени множество подражаний («персональная модель» Анакреонта, т. н. анакреонтика, в том числе у Державина и Пушкина). Излюбленные мотивы поэзии Анакреонта — любовь, вино, сожаление о старости:

Бросил шар свой пурпуровый
Златовласый Эрот в меня
И зовет позабавиться
С девой пестрообутой.
Но, смеясь презрительно
Над седой головой моей,
Лесбиянка прекрасная
На другого глазеез.

(Пер. В. Вересаева)

[ИЛ]

АНАКРЕОНТИКА — персональная модель Анакреонта, использованная европейскими поэтами XVIII–XIX вв.

[ИЛ]

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — литература Англии, Уэллса, Кента и др. территорий, представлявших собой графства на протяжении X–XXI вв.

Английский ренессансный роман. Роман как жанр литературы эпохи Возрождения складывается в XVI в. Сравнивая наиболее значительный роман предыдущего столетия — «Смерть Артура» Томаса Мэлори — с романами, появившимися в шекспировскую эпоху, легко ощутить новую эпоху со своими эстетическими требованиями и вкусами, хотя ряд мотивов роднит их и позволяет говорить о непрерывности в развитии жанра романа в Англии.

Первым заметным явлением в ренессансном английском романе стал неоконченный пасторальный роман Ф. Сидни «Аркадия» (1581, опубл. в 1590 г.) вызвал множество подражаний и утвердил эту разновидность жанра в английской литературе. В романе сочетается проза и поэзия, под влиянием поэзии и проза становится образной, условной, слишком жеманной, что, тем не менее, нравилось современникам.

Не менее замечателен роман Джона Лили «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1578–1580). Стиль романа, сложный, изысканный, витиеватый, с развернутыми метафорами и сравнениями, цитатами из античных авторов и т. д., оказал такое влияние на литературу, что появилось особое понятие «эвфуизм» (правда, нередко с негативным значением: манерность стиля).

Влияние эвфуистического стиля испытал Шекспир. Эвфуизм нашел продолжение в стиле европейского галантного (прециозного) романа XVII в. Как отмечали Г. В. Аникин и Н. П. Михальская, «эвфуистический стиль знаменует собой переход от языка поэзии к языку драмы и художественной прозы».

Среди произведений последователей Лили, оказавших влияние на Шекспира, следует упомянуть и роман Томаса Лоджа «Розалинда, золотое наследие Эвфуэса», основной источник сюжета шекспировской комедии «Как вам это понравится», а также повесть Роберта Грина (1558–1592) «Пандосто» (1588), одна из новелл которой дала Шекспиру сюжет «Зимней сказки».

Шекспир не писал романов, что можно объяснить как спецификой его дарования, драматического по преимуществу (что ощущается даже в его сонетах и поэмах, а не только в драматических произведениях), но можно увидеть в этом факте и желание иметь как можно более широкую публику (образованность в его время — в основном привилегия знати, считается, например, что даже дети Шекспира не обучались грамоте, что, если это так, было бы довольно обычным делом). Романисты последующих веков нередко черпали материал, образы, сюжеты из наследия Шекспира (достаточно напомнить «Черного принца» А. Мердок).

Английская ренессансная драматургия «университетских умов». Много из того, что связывается с именем Шекспира, было подготовлено его предшественниками — «университетскими умами», как их принято называть, ибо они, как правило, получили прекрасное образование в английских университетах (Оксфорд, Кембридж). Некоторые из них выделяются особо.

Роберт Грин многое сделал для формирования английской комедии («Комическая история об Альфонсе, Короле Арагонском», 1587; «Приятная комедия о Джордже Грине, Векфильдском полевом стороже, опубли. в 1599 г.; и др.), продемонстрировав возможность сочетать счастливую развязку с драматическими эпизодами, близкими к трагедии.

Томас Кид (1558–1594) разработал популярнейший жанр трагедии местности («Испанская трагедия», ок. 1587). Он опирался на традиции Сенеки, пересмотревшего аристотелевское понимание катарсиса (для него нет единого чувства страха и сострадания, страх связывается с персонажами-злодеями, сострадание — с персонажами-жертвами). У Кида трагическое совпадает с ужасным в жизни, он буквально усеивает сцену трупами. Как предполагают некоторые исследователи, Кид был автором несохранившейся трагедии о Гамлете, на которую опирался Шекспир при создании своего «Гамлета» (в ней развивалась тема мести, появлялась тень отца Гамлета, был использован прием «театра в театре» — на сцене перед героями трагедии актеры разыгрывали спектакль в духе шекспировской «Мышеловки»).

Величайшим из драматургов — «университетских умов» был Кристофер Марло (1564–1593). Он был лишь на несколько месяцев старше Шекспира, но раньше начал творческую деятельность, утвердив в английской драматургии белый стих (5-стопный ямб), создавший образец трагедии, уже близкий шекспировской модели этого жанра («Трагедия о докторе Фаусте»), развивший жанр исторической хроники («Эдуард II»). Среди гипотез об авторстве шекспировский произведений («шекспировский вопрос») видное место занимает предположение (эффектное, но не подтвержденное), что автором пьес Шекспира был именно Кристофер Марло, выдающийся драматург-профессионал, создавший пьесы, открывшие путь к появлению шекспировских шедевров.

Английская поэзия первой половины XVI в. Этот период характеризуется в науке как Раннее Возрождение в английской литературе. Ренессансная поэзия представлена такими крупными фигурами, как Томас Уайет (1503–1542), перенесший на английскую почву жанр сонета (перевел Петрарку, а затем написал и свои сонеты в духе петраркизма), и Генри Говард, граф Сарри (в русской литературе нередко Серрей, 1517–1547), также следовавший за Петраркой (не случайно героиня его сонетов Джералдина названа флорентийкой), но вошедший в историю как создатель

формы английского сонета (с рифмовкой abab cdcd efef gg). Именно эту форму использовал позже Шекспир в своих знаменитых сонетах. Шекспир (как до него Марло) воспользовался и другим нововведением Сарри — белым стихом (пятистопным ямбом без рифмы), которым поэт перевел две песни из «Энеиды» Вергилия.

Английская литература XVIII в. Англия, раньше других стран ставшая на путь буржуазного развития, была родоначальницей литературы Просвещения. Такие явления, как философия Шефтсбери, журналистика Аддисона и Стиля, романы Дефо, Свифта, Ричардсона, Филдинга, драматургия Лилло, Гея, Филдинга, поэзия Поупа, Томсона, Юнга во многом определили судьбы просветительской литературы. Наряду с классицизмом, приобретающим просветительский характер (творчество А. Поупа), раньше, чем в других странах формируется направление, получившее название «просветительский реализм» (романы Д. Дефо, Д. Свифта, Г. Филдинга). В настоящее время этот термин подвергается сомнению, так как многие черты литературы XVIII в. (особенно ее дидактизм, слабая индивидуализация характеров, заданность и условность сюжетов, широкое использование гротеска) заметно отличают ее от литературы критического реализма XIX в. Но вместе с тем есть и достаточные основания для использования этого термина, хотя и в более скромных масштабах и с оговорками. Творчество Д. Томсона, Э. Юнга свидетельствовало о возникновении сентиментализма и вместе с семейно-бытовыми романами С. Ричардсона, подготовило приход в литературу О. Голдсмита и Л. Стерна. Вторая половина и конец столетия связаны с развитием предромантизма в творчестве Д. Макферсона, Х. Уолпола, Т. Чаттертона, А. Рэдклиф и ряда других писателей. После введения закона о театральной цензуре (1737) из драматургии ушел Г. Филдинг, наступил полный упадок, ненадолго прерванный драматургическим творчеством Р. Б. Шеридана, автора блистательной комедии «Школа злословия».

Среди наиболее значительных достижений английских писателей — поэтическое открытие природы («Времена года» Д. Томсона и др.), введение темы науки, прославление физического труда, создание первых просветительских утопий.

Отношение английских писателей XVIII в. к творчеству У. Шекспира неоднозначно. С одной стороны, классицисты не могут принять шекспировской свободы от правил искусства. Дидактизм, свойственный многим писателям, не находит опоры в этической концепции У. Шекспира. Точно так же и философия XVIII в. более рациональна, чем та, которой руководствовался Шекспир.

Тем не менее именно к этому веку относится формирование культа Шекспира, такого нового принципа искусства, как шекспиризация. В нача-

ле века Н. Роу создал первую биографию Шекспира, которая, хотя и нередко базировалась на устных преданиях вековой давности, не имевших отношения к реальности, демонстрировала появление подлинного интереса к творчеству великого драматурга. Репертуар английского театра во многом основывался на шекспировских произведениях, на нем был основан грандиозный успех Гарика и ряда других великих актеров эпохи. В последние десятилетия века шекспировские мотивы захватили область живописи, музыки, других видов искусства. Впервые был поставлен «шекспировский вопрос» — вопрос об авторстве произведений великого писателя. Была подготовлена почва для более глубокого воздействия творчества Шекспира на английскую культуру, которое обнаружится в XIX в.

Лит.: История английской литературы : в 3 т. М.—Л., 1945. Т. 1, Вып. 2; Левицова И. М. Современники Шекспира: Библиогр. пер. и критич. литературы на рус. яз. // Шекспировский сборник. 1961. М., 1963. С. 357–367; Поляков О. Ю. Шекспировская критика Джона Денниса // Анализ художественного произведения: сб. науч. трудов. Киров, 1993. С. 213–226; Его же. Шекспировская критика в периодических изданиях Англии первой четверти XVIII века // XVIII век: Литература в контексте культуры. М., 1999. С. 18–21; Его же. «Король Лир» в периодических изданиях Англии XVIII в. (К проблеме трансформации метода дескриптивной критики) // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2001. № 2. С. 63–76; Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003; Михальская Н. П. История английской литературы. М., 2006; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Грамматические школы в эпоху Ренессанса: чему учился Шекспир // Шекспировские штудии III: Линии исследования : сб. науч. трудов. М., 2006. С. 32–36; The Age of Shakespeare / Ed. by B. Ford. L., 1961; English poetry and prose, 1540–1674 / Ed. by C. Ricks. L., 1970; Datches D. A critical history of English literature : Vol. 3. L., 1975; Dolhmore E. I. Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries. Brighton, 1984.

[МШ]

АНДРИЧ (Андрић) **Иво** (9.10.1892, Долац, ныне в черте Травника, Босния и Герцеговина, Австро-Венгрия — 13.03.1975, Белград, СФРЮ) — сербский писатель, один из наиболее значительных представителей югославской литературы XX в. Он обратился к историческому жанру на материале родной национальной истории, неизвестной читателям Европы и других континентов, экзотичной для них, что стало характерной чертой историзма XX в.

В юности Андрич сблизился с организацией «Молодая Босния», осуществившей убийство австрийского престолонаследника Франца Фердинанда, что послужило поводом к началу первой мировой войны. В 1914 г. он был интернирован австро-венгерскими властями. Начав печататься в 1911 г., Андрич обратил на себя внимание читателей новеллами 1920–

1930-х годов, в которых мастерски передал ощущение трагизма человеческого существования в буржуазной Югославии.

После 1918 г., когда в результате распада Австро-Венгрии образовалось югославское государство, начинается интенсивный процесс сближения развивавшихся ранее относительно самостоятельно литератур Македонии, Сербии, Словении, Хорватии, Черногории. В 1920-е годы господствующим направлением становится экспрессионизм. Наряду с правым крылом (А. Б. Шимич и его последователи) возникает левое течение в экспрессионизме, имеющее отчетливую социалистическую ориентацию (М. Крлежа, А. Цесарец и др.). С конца 1920-х годов ведущее место начинает занимать реалистическое направление (Б. Нушич, Д. Максимович, отошедшие от экспрессионизма М. Крлежа, И. Андрич и др.). Этническое и языковое родство, переплетение исторических судеб славянских народов Югославии обусловили общие закономерности их культурного развития. Особенности исторического развития определили специфику искусства каждой нации, неравномерность их литературного развития.

Одним из важных объединяющих факторов для югославов стали исторические произведения Андрича. Мировую известность принесли писателю романы «Травницкая хроника» (1942, опубл. в 1945 г.) и «Мост на Дрине» (1942—1943, опубл. в 1945 г.), посвященные историческим судьбам Боснии. Через все творчество Андрича проходит образ моста как символ связи людей, гуманных отношений в жестоком мире зла и несправедливости.

Роман Андрича «Мост на Дрине» имеет подзаголовок «Вышеградская хроника». В романе-хронике писатель рассказывает о четырех столетиях жизни своего народа. Босния — славянская страна со сложной исторической судьбой — долгое время находилась под турецким игом, затем входила в состав Австро-Венгрии. Автор заканчивает рассказ об исторических судьбах своего народа описанием первых дней войны 1914—1918 гг. Андрич успешно решает сложную задачу — описать в одной книге такой громадный период.

В финале романа рисуется символическая картина: мост, связующий в течение четырех веков Восток и Запад, многообразные человеческие судьбы, разрушен. Закончена повесть о трагических судьбах народа Боснии, вступающего вместе со всем человечеством на порог новой эры.

Роман, опубликованный после разгрома фашистской Германии, приобрел широкую известность на родине писателя. Вскоре к нему приходит международная известность (Нобелевская премия, 1961).

[ИЛ]

АНИКСТ Александр Абрамович (16.07.1910, Цюрих, Швейцария — 24.12.1988, Москва, СССР) — российский советский литературо-

вед и театровед, один из виднейших отечественных шекспироведов. Доктор искусствоведения (1963), почетный доктор литературы Бирмингемского университета (1974). Окончил Московский государственный педагогический институт (1933). В 1938 г. защитил кандидатскую диссертацию по творчеству Д. Мильтона. В том же году у него родился сын Михаил, ставший впоследствии одним из признанных дизайнеров, мастеров книжной графики. С началом войны вступил в московское ополчение и был на фронтах 4 года. Вернувшись, занялся литературоведением, написал «Историю английской литературы» (М., 1956), долгое время служившую основным пособием по этой дисциплине для студентов всей страны.

Рос в семье крупного советского руководителя, зам. председателя Госплана СССР, репрессированного в 1938 г. (мать Аникста также была осуждена на 8 лет лагерей как жена «врага народа», отказавшаяся его осудить).

Центральное место в его исследованиях заняла шекспировская тема. Став самым видным отечественным шекспироведом после выхода его трудов 1960-х годов и авторитетного комментированного издания полного собрания сочинений У. Шекспира в 8 томах (в сотрудничестве с А. А. Смирновым), А. А. Аникст осознал необходимость объединить усилия шекспироведов в СССР. В 1975 г. он стал инициатором создания и председателем (с 1975 г. до конца жизни) Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой литературы» АН СССР. Аникст начал проводить Шекспировские чтения, в которых принимали участие крупные отечественные шекспироведы и научная молодежь, по итогам чтений он стал выпускать сборники научных статей «Шекспировские чтения», выступая главным редактором этого издания. Шекспировская комиссия РАН продолжает чтить Аникста как своего основателя. Аникст своим примером установил характерную черту российского шекспироведения — его широту, выявление шекспировской картины мира, обязательность представления Шекспира в контексте культуры его эпохи, отсутствие границ между литературоведческим, театроведческим, культурологическим исследованием наследия великого драматурга и его эпохи.

Соч.: История английской литературы. М. : Учпедгиз, 1956; Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста; вст. статья А. Смирнова; послесл. А. Аникста и А. Смирнова; примеч. А. Смирнова. М. : Искусство, 1957–1960; Творчество Шекспира. М. : Гослитиздат. 1963. 615 с.; Шекспир. М. : Мол. гвардия, 1964. 367 с. (ЖЗЛ. Вып. 3(378).); Театр эпохи Шекспира. М. : Искусство, 1965. 328 с.; Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М. : Наука, 1967. 456 с.; Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М. : Наука, 1972. 643 с.; Шекспир. Ремесло драматурга. М. : Сов. писатель, 1974. 607 с.; История учения о драме. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М. : Наука, 1983. 288 с.; Творческий путь Гёте. М. : Худож лит., 1986. 543 с.; Английская литература //

АНТИЧНОСТЬ — термин, характеризующий культуру Древней Греции и Древнего Рима. Он стал употребляться с XV в., когда итальянские гуманисты (Л. Бруни и др.) разделили прошлое и настоящее человечества на Античность (древнюю эпоху), Средние века и Новое время.

Античная мифология и фольклор. Античная литература опиралась на развивавшееся на протяжении веков устное народное творчество и переняла от него как некоторые внешние черты (формульность фольклора), так и определявшую его содержание мифологичность. Древние римляне, имевшие собственные верования (от них остались лишь отдельные следы), не позже VI — начала V в. до н. э. начали заимствовать греческую мифологию, присваивая греческим богам имена римских божеств. Параллельно разрабатывался «римский миф» — легенды о создании Рима Ромулом, об Энее, о битве Горациев и Куриациев, о самоубийстве Лукреции, о сожжении руки Муцием Сцеволой, о гусях, спасших Рим, и т. д. «Римский миф» в наиболее общей форме предстает у Вергилия как идея о предназначении Рима справедливо править миром, умирняя дерзких и щадя покорных (сюда же можно отнести обожествление римских императоров).

Основа греческой мифологии. Античную теогонию (происхождение богов) можно свести к следующей схеме: из хаоса (греч. «зев», «бездна», позже — «беспорядок», «неразбериха») возник упорядоченный мир — космос (греч. «порядок», «мир», «наряд», «украшение», «красота»), первые боги: Гея (Земля), Никта (Ночь), Эреб (Мрак), Тартар (Бездна), Эрос (Любовь). От Геи родились Уран (Небо) и Понт (Море). Эти боги не имели внешней персонифицированной формы, ассоциировались со стихиями. Хотя здесь представлены три этапа рождения богов (Хаос — Гея — Уран и Понт), аморфность самих этих сил настолько велика, что весь начальный период теогонии можно рассматривать как одно поколение.

Второе поколение произошло от браков этих богов: Хаос и Никта породили Апату — Обман; Эреб и Никта породили трех мойр (богинь судьбы): Лахесис отмеряет жизнь, Клото прядет нить, Атропос обрезает нить судьбы), трех эриний (богинь мщения Алекто, Мегера и Тизифону), Гемеру (богиню дня), Гипноса (бога сна), Керу (воплощение незримого зла и насильственной смерти), Мома (бога злой насмешки), Немезиду (богинею справедливого возмездия), Танатоса (бога смерти), Харона (перевозчика душ через Стикс в царстве мертвых), Эриду (богиню раздора), Эфира (олицетворение воздуха); Гея и Хаос породили Пифона (ужасного змея); Гея и Тартар породили Тифона (огнедышащего великана) и Ехидну (по-

луженщину-полузмею); Гея и Понт породили пять существ (Тавманта — владыку морских чудес, Нерея — доброго морского старца, Форкия и его жену Кето — владык морских чудовищ, Эвфибию); Гея и Уран породили трех гекатонхейров (сторуких пятидесятиголовых великанов), трех киклопов (циклопов, одноглазых великанов), 13 гигантов, 12 титанов (среди них Океан, его жена Тефида, Кой, его жена Феба, Гиперион, его жена Тейя, Иапет, Фемида — Правосудие, Крон — Время, его жена Рея).

От Крона и Реи рождается третье поколение богов: Гестия (богиня домашнего очага), Деметра (богиня плодородия), Гера (богиня брака, покровительница моногамной семьи), Аид (бог подземного царства), Посейдон (бог морей), Зевс (младший сын, верховный бог греческого пантеона). К этому же поколению относятся порождения Океана и Тефиды — 3000 богов рек, 3000 океанид (в том числе Азия, Диона, Дорида, Калипсо, Климена, Метида, Плут, Стикс, Электра); порождения Нерея и Дориды — 50 nereид (в том числе Фетида, Галатея); дети Коя и Фебы — Астерия и Лето; дети Гипериона и Тейи — Гелиос (бог солнца), Селена (богиня луны), Эос (богиня зари); дети Тавманта и Электры — Ирида (богиня радуги), гарпии (отвратительные полуженщины-полуптицы, среди них Подагра); порождения Форкия и Кето — Ладон (дракон, охранявший сад с золотыми яблоками на горе Атлас), нимфа Фооса, граи (Дино, Пемфредо, Энйо — старухи, седые от рождения, с одним глазом и одним зубом на троих), горгоны (Медуза, Сфено, Эвриала), порождения Тифона и Ехидны (Кербер, Лернейская гидра, Немейский лев, орел Зевса, Орф, Сфинкс, Химера), дети Иапета и Климены (Атлант, Менетий, Прометей, Эпиметей).

К четвертому поколению относятся дети Зевса от женских божеств второго поколения: Фемиды, второй жены (оры — богини порядка и справедливости: Ауксо, Талло, Карпо, Дике — она же Астрея, Эрейна, Эвномия); от Мнемозины (музы — богини искусств: Каллиопа — эпической поэзии, Клио — истории, Мельпомена — трагедии, Полигимния — торжественных гимнов, Талия — комедии, Терпсихора — танца, Урания — астрономии, Эвтерпа — лирической поэзии, Эрато — любовной поэзии); от женских божеств третьего поколения: от Метиды (Афина — богиня мудрости; ее мать — океанида, первая жена Зевса, которую он, по совету Геи и Урана, проглотил; Афина родилась из головы Зевса), от Эвриномы (хариты — богини красоты и радости жизни: Аглая, Талия, Эвфросина), от Дионы (Афродита — богиня любви и красоты), от Плуто (Тантал), от Лето (Аполлон — в классический период бог искусства и художественного вдохновения, Артемида — богиня охоты), от Деметры (Персефона), от Геры, третьей жены (Арес — бог войны, Геба — богиня юности, Гефест — бог огня и кузнечного дела, Илифия — богиня-покровительница рожениц); от женских божеств четвертого поколения: от Эгины (Эак — судья в царстве мертвых), от Майи

(Гермес — бог торговли, вестник богов), и др., а также дети Зевса — боги и герои (смертные люди) от женских божеств и смертных женщин V–XII поколений: от Семелы (Дионис — бог виноделия, умирающей и воскресающей природы, родился из бедра Зевса, фигура переходная от богов к героям), от Леды (Елена Прекрасная, Полидевк), Данаи (Персей), Алкмены (Геракл) и др. К четвертому поколению относятся также дети Посейдона (Антей от Геи, Тритон от Амфитриты, Пегас от Медузы, Протей от Наиды, Полифем от Фоосы, Орион от Эвриалы, Тезей от Эфры и др.), Деметры (Плутос от Иасиона), Атланта (плеяды от Плейоны: Алкиона, Келено, Майя, Меропа, Стеропа, Тайгета, Электра; гиады от Эфры и др.), Гелиоса (Фаэтон от Климены и др.) и ряд других. (Можно рассматривать поколения богов и героев не по отцу, а по матери, тогда отнесение к поколениям будет иным.)

От поколения к поколению прослеживается ясно выраженная тенденция: бесформенное, бесполое начало — темные стихии — чудовища — антропоморфные боги — герои (смертные люди). От хаоса (беспорядка) — к космосу (порядку, гармонии), от уродливых форм — к прекрасным, гармоничным, идеальным формам. Чудовища третьего поколения божеств немногочисленны и теряют способность к продолжению рода, уничтожаются героями. Боги четвертого поколения властвуют не столько над стихиями, сколько над сферами человеческой деятельности, сходятся со смертными, все меньше от них отличаясь.

Олимпийские боги. Греко-римские соответствия богов. «Дионисийское» и «аполлоновское» начала. Боги третьего и четвертого поколений составили группу главных античных богов, так называемых 12 олимпийских богов: Зевс (у римлян ему соответствует Юпитер), его жена и сестра Гера (лат. Юнона), его братья Аид (лат. Плутон) и Посейдон (лат. Нептун), его сестры Гестия (лат. Веста) и Деметра (лат. Церера), его сыновья Аполлон (лат. Аполлон), Арес (лат. Марс), Гермес (лат. Меркурий), Гефест (лат. Вулкан), его дочери Афина (лат. Минерва) и Артемида (лат. Диана). Чтобы ввести в дюжину богов еще двух детей Зевса — Диониса (лат. Бахус, Вакх) и Афродиту (лат. Венера), был сложен миф о том, что Гестия, которой наскучили ссоры богов, покинула Олимп, уступив место Дионису, а Афродита занимает место обычно пребывающего в подземном царстве Аида. Олимпийские боги воплощают упорядоченный космос в противоположность хаосу. Однако они сохранили и некоторые черты хтонических божеств (т. е. произошедших от земли, подобно чудовищам и звероподобным существам первых поколений).

Немецкий философ Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), используя имена двух богов, противопоставил два начала культуры: «дионисийское» («жизненное», оргиастически-буйное, трагическое, темное) и «аполлоновское» (созерцательное, логически-членя-

щее, односторонне-интеллектуальное, светлое), видя идеал в их слиянии. На самом деле темное начало есть и в светоносном Аполлоне, а светлое — и в Дионисе, однако предложенное Ницше противопоставление закрепилось и широко используется в науке.

Некоторые другие соответствия греческих и римских богов: Эрос — Амур, Крон — Сатурн, Ника — Виктория, Пан — Фавн, Тихе — Фортуна, Эос — Аврора, мойры — парки, музы — камены, хариты — грации; герои: Геракл — Геркулес, Одиссей — Улисс.

Процесс формирования античной мифологии как системы. Стройная система античных мифов — в действительности иллюзия. В разные периоды и в разных областях античного мира существовали различные мифологические представления. Древнегреческая мифология складывалась на протяжении многих веков из культов местных божеств и приобрела известное единство и превратилась в стройную систему к VIII–V в. до н. э. Упорядочение мифов нашло отражение в поэме Гесиода «Теогония» (возникновение космоса из хаоса, поколения богов, олимпийские боги, союзы богов и смертных), в гомеровских поэмах «Илиада» и «Одиссея» (боги и герои, миф о Троянской войне), в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида (циклы мифов о героях), в произведениях других писателей, философов, в трудах древнегреческих мифографов — появившихся не позднее V в. до н. э. собирателей и излагателей мифов (софист Гиппий, историки и философы Геродор, Анаксимен, Асклепиад, Гераклид Понтийский, Дионисий Самосский и др.: систематизация мифов, составление генеалогических таблиц богов и героев). В III в. до н. э. Эвгемер предложил рассматривать всех мифологических персонажей как реально живших людей, а мифологические события — как реальные события истории (по его имени историзация мифов получила название эвгемеризм). Завершение систематизации всей античной мифологии относится к VII в. н. э. и связывается с трудами трех т. н. ватиканских мифографов.

Изучение античной мифологии позволяет понять эволюцию тезауруса древних греков и римлян на протяжении многих столетий. Мифология составляет основу античной культуры, в том числе литературы, на всем протяжении ее развития даже с учетом изменения отношения к мифу как к предмету безусловной веры, появления на определенном этапе развития культуры скептического к нему отношения.

[ИЛ]

АНУЙ (Anouilh) **Жан** (23.06.1910, Бордо, Франция — 3.10.1987, Лозанна, Швейцария) — наиболее яркий представитель экзистенциалистской французской драматургии. Известность приходит к нему в 1930-е годы («Путешественник без багажа», 1937). Творчество Ануя отличается боль-

шой пестротой. Сам автор разделил свои пьесы на ряд циклов в зависимости от их жанра и концепции действительности: «черные пьесы» (1942), в которые вошли драмы 1930-х годов; «новые черные пьесы» (1946) — цикл, в котором герой, обладающий высокими нравственными качествами, сталкивается с обществом и обычно погибает в борьбе с ним, не идя ни на какие компромиссы; «костюмированные пьесы» (1960), к которым относятся две наиболее значительные драмы Ануя: «Жаворонок» (1953) и «Беккет, или Честь божья» (1959); «розовые пьесы» (1942) и «блестящие пьесы» (1951), в которых герои достигают иллюзорного счастья; «колючие пьесы» (1956), носящие сатирический характер.

Наибольшее значение имеет развитие драматургом жанра философской трагедии (антифашистская пьеса «Антигона», поставлена в 1943; «Жаворонок»; «Беккет»). Философская основа этих произведений имеет экзистенциалистский характер, но через пессимизм экзистенциализма прорывается вера в простых людей, нашедшая высшее воплощение в образе Жанны д'Арк («Жаворонок»). Пьеса «Жаворонок» («L'Alouette») была впервые поставлена 14 октября 1953 г. в парижском театре Монпарнас-Гастон Бати режиссером Маргерит Жамуа с Сюзанной Флон в роли Жанны и Мишелем Буке в роли Карла. С этой премьеры начинается шестистие пьесы по сценам многих стран мира. Ануя никак не обозначил жанр произведения, однако трагический пафос «Жаворонка» очевиден. Пьесу нельзя прямолинейно отнести к разряду исторических драм: судьба французской героини XV в. Жанны д'Арк для Ануя становится материалом, позволяющим изложить свои философские взгляды. Пьеса построена как «спектакль в спектакле»: актеры разыгрывают различные эпизоды из жизни Жанны д'Арк, вкладывая в них проблемы, которые волнуют людей XX в. Жанна д'Арк показана Ануем как простая крестьянская девушка, которая однажды вдруг начинает слышать «голоса» святых, призывающие ее спасти Францию от англичан. Она преодолевает все преграды и выполняет свою миссию. Замечательна сцена, в которой Жанна объясняет королю, как надо преодолевать страх в сложных ситуациях: сначала нужно как можно сильнее бояться, тогда в нужную минуту страх будет преодолен. Оказавшись в плену у англичан, Жанна не может опереться на звучавшие в ее душе голоса, ее оставляют близкие, и ей приходится самой делать выбор: пойти на компромисс и отказаться от своих деяний на благо Франции или выбрать смерть, не предав себя. Жанна, отказавшись от отречения, делает тот самый выбор, о котором говорит философия экзистенциализма.

[ИФЛ]

АПУЛЕЙ (Apuleius) **Луций** (ок. 124, Мадавр, римск. пров. Африка — ок. 170, Карфаген) — древнеримский писатель, автор книги «Метамор-

фозы» («Золотой осел»). В «Золотом осле» обнаруживается сочетание развлекательной формы и эзотерического (скрытого) религиозно-философского содержания.

[ИЛ]

АПОЛЛИНЕР (Apollinaire) **Гийом** (26.08.1880, Рим, Италия — 9.11.1918, Париж, Франция) — французский поэт. Настоящее имя Аполлинера — Вильгельм Альберт (или: Гийом Альбер) Владимир Александр Аполлинарий де Вонж-Костровицкий (Wilhelm Albert Vladimir Apollinaris de Kostrowitzki). Внебрачный сын польской аристократки, он родился в Риме в 1880 г., с 1899 г. жил в Париже. В ранней поэзии Аполлинера обнаруживается влияние Вийона, символистов, появляется характерное для Аполлинера соединение интимно-лирических мотивов с темой современного города.

В 1911 г. в Париже вышел его сборник «Бестиарий, или Кортеж Орфея». Он печатался на ручном станке, тираж был мизерный — 120 экземпляров. В цикл вошли 30 стихотворений о животных, некоторые из них были напечатаны за четыре года до этого в журнале «Фаланж» (15 июня 1908 г.) под общим названием «Коробейница, или Зверинец для мирян». Но теперь читателям был представлен не просто цикл стихов, это была именно книга, сочетание текста (поэтических миниатюр, занимавших 4–5 строк) и гравюр художника Рауля Дюфи. Традицию таких изданий заложил еще в конце XVIII в. английский поэт Уильям Блейк, который сам ориентировался на средневековые манускрипты. Аполлинер тоже восстанавливает старинную форму, это как бы отзвук «лубочных изданий». В «Бестиарии» обнаруживается склонность к афористичности поэтического высказывания. Вот, например, стихотворение «Лев»:

О лев! С королями ты схож:
Так же низко ты пал, как они.
И теперь в зоопарке живешь,
Коротая в Гамбурге дни.

(Пер. М. Кудинова)

Аполлинеру никак не удавалось получить французского гражданства, а в 1911 г. его и Пикассо, двух иностранцев, власти обвинили в похищении из Лувра «Джоконды» Леонардо да Винчи. Жизненные неурядицы отразились на мироощущении поэта. Сборник «Алкоголи. Стихотворения 1898–1913 годов» (вышел в конце 1912 г. в количестве 567 экземпляров) утрачивает шутливую простонародную интонацию. Он говорит об обжигающей горечи жизни, образцом для него служит дантовский «Ад». Текст труден для понимания, разорван.

Ты от старого мира устал, наконец.

Пастушка, о башня Эйфеля! Мосты в это утро блеют, как стадо овец.

Тебе надоела античность, ты жил среди римлян и греков.

Автомобили здесь кажутся чем-то отставшим от века,
И только религия новою выглядит: вера в Христа,
Подобно ангарам аэропорта, проста.

(Пер. М. Кудинова)

Так начинается поэма «Зона», открывающая сборник. Она отмечает начало поворота французской поэзии к отображению действительности в свободных от условной поэтичности формах, пронизанных активным авторским восприятием жизни, ассоциативностью поэтического мышления, насыщенностью образов, напряженностью ритмов. В «Алкоголи» вошло одно из самых знаменитых стихотворений Аполлинера «Мост Мирабо»:

Под мостом Мирабо тихо Сена течет
И уносит нашу любовь...
Я должен помнить: печаль пройдет
И снова радость придет.
Ночь приближается, пробил час
Я остался, а день угас.

(Пер. М. Кудинова)

В стихотворении употреблен размер ткацкой песни XIII в. — и с этим отголоском древности, истории неожиданно перекликается сверхсовременный образ: только что построенный мост Мирабо. Новая конструкция из железа и вечно текущая Сена образуют соединение двух временных планов, сегодняшнего дня и вечности.

С конца 1912 г. поэт не употреблял пунктуации в стихах, считая, что «знаки препинания бесполезны, ибо подлинная пунктуация — это ритм и паузы стиха». Попытка коренным образом реформировать французскую поэзию сочетается со стремлением утвердить новое, созвучное наступившей эпохе содержание (поэма «Вандемьер», 1912, изд. в 1913 г.). Книга «Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны. 1913–1916» (1918) отразила трагическое восприятие поэтом первой мировой войны, на которой он получил тяжелое ранение. Аполлинер смело экспериментирует с формой стиха, стремясь сблизить поэзию с графикой (стихотворение «Зарезанная голубка и фонтан» и др.).

Аполлинер закладывает основы сюрреализма, вводит в употребление этот термин, назвав «сюрреалистической» свою гротескную пьесу «Грудь Тирезия».

Но формальное экспериментаторство, подхваченное сюрреалистами, не главное в творчестве Аполлинера. В своей программной статье «Новое сознание и поэты» (опубл. в 1918 г., посмертно) он обосновывает необходимость связывать поиски новых форм с отражением нового содержания, новых черт эпохи.

Аполлинер, участник войны, 17.03.1916 г. был тяжело ранен в голову, перенес операцию на черепе, умер в Париже от «испанки» (пандемии гриппа) за два дня до окончания первой мировой войны.

Аполлинер оказал огромное, можно сказать, определяющее влияние на французскую поэзию XX в.

В нашей стране творчество Аполлинера получило признание. Большую работу по изданию его поэтических произведений провел акад. Н. И. Балашов. Они вышли в переводе М. П. Кудинова в «Литературных памятниках» (Стихи. М.: Наука, 1967).

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–4. Р., 1965–1966; Œuvres en prose complètes : Т. 1–2. Р., 1991 (Bibliothèque de la Pléiade); в рус пер. — Стихи // Лившиц Б. От романтиков до сюрреалистов. Л., 1934. С. 112–123; Стихи. М., 1967; Избранная лирика. М.: Книга, 1985; Стихи / пер. М. П. Кудинова. Кишинев, 1996; Стихи // Семь веков французской поэзии в русских переводах. СПб., 1999. С. 531–544; Эстетическая хирургия. Лирика. Проза. Театр. СПб., 1999; Мост Мирабо / пер. М. Яснова. СПб.: Азбука, 2000; Пикассо. О живописи // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об искусстве. СПб., 2005. С. 19–26; Стихотворения. М., 2008; Собрание сочинений: в 3 т. М., 2011.

Лит.: Балашов Н. И. Аполлинер и его место во французской поэзии // Аполлинер Г. Стихи. М., 1967. С. 203–282; Хартвиг Ю. Аполлинер / пер. с польск. М., 1971; Голенищев-Кутузов И. Н. Гийом Аполлинер, его друзья и последователи // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975; Буачидзе Г. Аполлинер и пути развития французской поэзии. Тбилиси, 1989; Великовский С. Книги лирики Аполлинера // Великовский С. Умозрение и словесность: Очерки французской культуры. М.–СПб., 1999. С. 409–420; Иванов Вяч. Вс. Маяковский, Ницше и Аполлинер // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. М., 2000; Трыков В. П. Аполлинер Гийом // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 1. С. 37–39; Луков Вл. А. Тезаурус: Авангард: Аполлинер // On air. 2003. №2 (15). С. 56–59; Pia P. Apollinaire par lui-même. Р., 1954; Buckley H. E. Guillaume Apollinaire as an art critic. Ann Arbor, 1981; Caizergues P. Apollinaire journaliste: les débuts et la formation du journaliste, 1900–1909. Р., 1981; Berry D. C. The creative vision of Guillaume Apollinaire: a study of imagination. Saratoga, 1982; Mathews T. Reading Apollinaire: theories of poetic language. Manchester–Wolfeboro, 1987; Bohn W. Guillaume Apollinaire and the international avant-garde. Albany, 1997; Decaudin M. Apollinaire et le portrait. Р., 2001.

[СФЛ]

АРАГОН (Aragon) **Луи** (3.10.1897, Париж, Франция — 24.12.1982, Париж, Франция) — один из крупнейших французских писателей XX в. Он родился в Париже, в 1916 г. поступил на медицинский факультет Сорбонны. В следующем году начинается его литературная деятельность. Вернувшись с фронта, молодой поэт примкнул к дадаистам (сборник стихов «Фейерверк» — «Feu de joie», 1920). Сближение с А. Бретоном приводит Арагона в ряды сюрреалистов.

Знакомство с В. В. Маяковским (1928), поездка в СССР (1930) — важнейшие события творческой биографии поэта. Он порывает с сюрреализ-

мом. Начинается переход писателя на позиции социалистического реализма (сборник «Ура, Урал!» — «Ношга, l'Oural!», 1934, и др.). В поисках более объективной формы творчества Арагон обратился к роману. Он признавался: «Мне было очень трудно начать писать романы. Среди сюрреалистов царило убеждение, что роман — обреченная форма».

В серии романов «Реальный мир» (1934–1951) Арагон показал роль пролетариата в развитии общества, раскрыл классовые антагонизмы XX в. В серию вошли романы «Базельские колокола» («Les Cloches de Bale», 1934), «Богатые кварталы» («Les Beaux Quartiers», 1936), «Пассажиры империи» («Les Voyageurs de l'imperial», 1940, окончат. ред. в 1947 г.), «Орельен» («Aurelien», 1944), «Коммунисты» («Les Communistes», 1949–1951).

Один из организаторов движения Сопротивления, Арагон посвятил ему большое число произведений (сборник стихов «Нож в сердце» — «Le Crève-Coeur», 1941; «Глаза Эльзы» — «Les Yeux d'Elsa», 1942; «Французская заря» — «La Diane française», 1945; сборник рассказов «Падение и величие французов» — «Servitude et grandeur des français», 1945; и др.).

В сборник «Нож в сердце» вошли стихотворения, которые Арагон написал на фронте в 1939 г., сюда же включены стихотворения апреля — октября 1940 г. (в том числе «Сирень и розы»). Арагон так описывает причины, побудившие его создать эту книгу: «Помню, как в результате хладнокровного решения, какого-то безумного ужаса перед отчаянием и страстного желания не быть побежденным тьмой — родилась мысль, заставившая меня в сентябре 1939 г. написать первые стихи сборника «Нож в сердце»... Мне кажется, что без этих стихов, без утверждения моей крепнущей веры, без непокорного полицейскому террору чувства собственного достоинства я не мог бы, да, не мог бы выжить».

В сборнике «Французская заря» были собраны стихотворения, опубликованные во время оккупации подпольно в газете «Леттр франсез» и других изданиях за 1942–1944 гг. («Звезды», «Честь поэтов» и др.) под псевдонимами Жак Дэстен (в переводе с французского — «судьба»), Франсуа Гневный и др.

В 1949–1951 гг. Арагон создает роман-эпопею «Коммунисты», завершающий цикл «Реальный мир». Роман считается одним из наиболее значительных достижений социалистического реализма в зарубежной литературе.

Созданию романа «Коммунисты» предшествовала большая подготовительная работа в годы второй мировой войны, частично отразившаяся в сборнике «Падение и величие французов». Первоначально роман рассматривался автором как первая часть трилогии («первая эпоха»), и лишь впоследствии Арагон отказался от продолжения повествования. Роман «Коммунисты» сразу же привлек к себе внимание французских читателей,

получил широкую известность, вскоре ставшую международной. Критики Р. М. Альберес, П. Броден, А. Бийи и др. стремились представить его свидетельством упадка таланта Арагона, начинавшего как сюрреалист. Французская общественность дала роману высокую оценку. Жан Фревиль указывал на связь «Коммунистов» с традициями прогрессивной французской литературы: «Писатель передал перипетии разгрома, не впадая в отчаяние. Его поразительное повествование становится в один ряд с прославленными произведениями Гюго, Стендаля, Золя». Андре Стиль назвал роман «значительным и длительным фактом в жизни нашего народа...», отметил полноту и правдивость реалистического изображения и оптимистическое звучание этой национальной эпопеи. Эпопея охватывает период с разгрома республиканцев в Испании в 1939 г. до событий «странной войны» 1940 г.

Арагон сыграл важную роль в пропаганде на Западе советской литературы. В книге «Советские литературы» («Littératures soviétiques», 1955), других публикациях писатель знакомит французов с советской классикой, с молодыми писательскими именами (так, в 1959 г. он переводит на французский язык повесть Ч. Айтматова «Джамиля»).

Эстетические взгляды Арагона, изложенные им в книгах о Стендале (1954), Матиссе (1971), других работах, претерпевали определенные изменения. В последние годы писатель обратился к жанру экспериментально-лирического романа «Гибель всерьез» (1965); «Бланш, или Забвение», 1967; «Театр / Роман», 1974 и др.), вызвавшему споры среди критиков. Более безусловным является новаторское развитие жанра исторического романа в романе «Страстная неделя» («La semaine sainte», 1958).

Арагон вступил в коммунистическую партию в 1927 г. и состоял в ней до последнего дня жизни, с 1954 г. был членом ЦК ФКП. Его идеи нередко расходились с ортодоксальной позицией руководства КПСС и ФКП. Андре Моруа, вовсе не разделявший политических взглядов писателя, писал о нем в рецензии на роман «Гибель всерьез»: «Арагон — один из двух-трех самых больших писателей нашего времени. С одной стороны, он умеет писать на разговорном языке; лучше, чем кто-нибудь другой, он уловил музыку живой французской речи: эти прерывистые фразы, вторящие ритму дыхания и мысли, не безупречно правильный, но очень ясный синтаксис — особенности, характерные для французского народа. А с другой стороны, он обладает огромной культурой, он прочитал всё, что читают все, и всё, чего никто не читает: он любит «бродить по закоулкам» древнего говора средневековья, ему доставляет физическое наслаждение расталкивать слова во фразе, чтобы поставить причастие прошедшего времени или глагол неопределенной формы на такое место, которое было бы естественным у поэта XVI в., но поражает нас сегодня. Это создает

чудесные диссонансы. Они будоражат и захватывают читателя. Лучшей французской прозы не существует».

Арагон — лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1957).

[ИФЛ]

АРИСТОТЕЛЬ (Ἀριστοτέλης) (384 до н. э., Стагира, Фракия — 322 до н. э., Халкида, остров Эвбея) — древнегреческий философ. Ученик Платона, воспитатель Александра Македонского.

Теория трагедии: «Поэтика». Опыт великих трагиков V в. до н. э. позволил в следующем веке теоретически осмыслить жанровую природу трагедии. Создание теории трагедии связано с именем одного из величайших философов древности — Аристотеля Стагирита. В его труде «Поэтика» (дошла только первая часть из 26 глав, посвященная трагедии, от второй части, посвященной комедии, сохранились лишь отрывки) дается определение жанра, в котором мы выделим все элементы и рассмотрим их раскрытие в главе VI как ключевые слова: «...[0] Трагедия есть [1] подражание [2] действию [3] важному и [4] законченному, [5] имеющему определенный объем, (подражание) [6] при помощи речи, [7] в каждой из своих частей различно украшенной, [8] посредством действия, [поясн. 6, 7, 8] а не рассказа, [9] совершающее, благодаря [10] состраданию и [11] страху, [12] очищение подобных аффектов».

В нем есть два ключевых понятия: мимесис (подражание) и катарсис (очищение). Мимесис — важнейший термин аристотелевской концепции искусства, развившийся из учения Пифагора (ок. 570 — ок. 500 г. до н. э.) о музыке как подражании небесной гармонии и представления учителя Аристотеля — Платона (427–347 гг. до н. э.) о видимом мире как подражании идеям и об искусстве как подражании подражанию. Аристотель видит в стремлении к подражанию общее свойство живых существ и прежде всего людей. О мимесисе существует большая литература, это понятие стало одним из основных в эстетике классицизма и было подвергнуто критике Кантом и Гегелем, а также Шеллингом и другими романтиками. Ему было противопоставлено учение о выражении (т. е. о примате субъективности художника) как сущности искусства. Однако мимесис обычно трактовался прямолинейно как воспроизведение, копирование действительности или каких-либо ее частей. Между тем, Аристотель, называя предметом мимесиса в трагедии действие (даже не само по себе, а в выявленных и выстроенных искусством элементах: не события, а фабула, не люди, а характеры, не совокупность мыслей, а образ мыслей, т. е. мотивация действий), в качестве способа подражания называет сценическую обстановку, а в качестве средств — словесное выражение (напомним: не обыденная речь,

а «в каждой из своих частей различно украшенная») и музыкальную композицию, т. е. такие, которые не имеют отношения к простому копированию, зато обладают спецификой собственно художественных форм. Учитывая телеологическую установку Аристотеля (его представление о развитии мира как движении к конечной цели), мы можем со всей определенностью указать на то, что мимесис в трагедии — лишь исходное средство для достижения промежуточной цели: вызвать у зрителей чувства страха и сострадания, а она, в свою очередь, позволяет достигнуть конечной цели — катарсиса (очищение). Это загадочное понятие, не разъясненное Аристотелем, впоследствии получило не только эстетическое (связано с эстетическим наслаждением), но и этическое (воспитывает зрителя), психиатрическое (дает душевное облегчение), ритуальное (исцеляет подобным), интеллектуальное (освобождает от ошибочного мнения) и другие трактовки. Исходным для Аристотеля было учение Пифагора об очищении души посредством музыки. Следовательно, в определении трагедии говорится лишь о трагическом катарсисе, т. е. таком, который достигается посредством переживания страха и сострадания (очевидно, герою). И катарсис все же, по логике, не окончательная цель трагедии. Очистившись от «подобных аффектов», или страстей (видимо, не от страха и сострадания, а от тех, из-за которых герой попал в трагическую ситуацию и которые породили его трагическую вину), человек может вернуться в общество, соединиться достойными людьми, ведь он теперь равно с ними «очищен». Таков, очевидно, невысказанный итог размышлений Аристотеля о воздействии трагедии на человека.

[ИЛ]

АРИСТОФАН (Ἀριστοφάνης) (ок. 446 до н. э., Афины, Греция — ок. 385 г. до н. э., Афины, Греция) — величайший античный комедиограф, признанный «отцом комедии». Он написал около 40 комедий, из которых сохранилось 11. В них Аристофан поднимает актуальные общественные проблемы. Так, в комедии «Лисистрата» находит неожиданное решение проблема войны и мира: женщины, договорившись между собой, отказывают своим мужьям в ласках до тех пор, пока они не прекратят воевать и не заключат мира. В комедии «Облака» критикуются софисты, обучающие граждан, как с помощью ораторского искусства и ложного философствования обманывать людей, в произведении в смешном виде выведен Сократ (хотя на самом деле Сократ был противником софистов). Вопросы эстетики и поэтики посвящена комедия «Лягушки». В ней спорят Эсхил и Еврипид, кому из них боги должны разрешить вернуться из подземного царства на землю, чтобы возродить славу жанра трагедии (победа присуждается благородному Эсхилу, а не страстному Еврипиду).

Аристофан оказал решающее влияние на развитие жанра комедии в античную эпоху, которое продолжает ощущаться вплоть до наших дней.

[МЛ]

«АРКИ» В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ — характеристика динамики литературного процесса в тезаурусной концепции мировой литературы. История литературы, помимо того, что имеет чисто научный интерес, оказывается необычайно актуальной в процессах организации чтения и восприятия литературы в больших объемах. Тезаурусный подход позволяет обратить особое внимание на то, что вся литература воспринимается отдельным читателем как ему современная (история литературы призвана ввести в его сознание фактор времени) и как всеобщая (история литературы призвана ввести фактор пространства); для обыденного восприятия характерно смешение реального и нереального (история литературы позволяет ввести фактор тестирования реальностью). Все эти операции осуществляются в тезаурусе и позволяют создать стабильные ориентиры в потоках художественной информации (поэтому история литературы становится тем важнее, чем больше читается текстов).

История литературы прежде всего предполагает разделение литературного процесса на этапы. Наблюдение над развитием различных литературных тенденций позволяет установить некие закономерности, которые можно свести к «трехвековым аркам» (термин используется музыковедом, например, В. Д. Конен, применительно к европейской музыке XVI–XVIII вв.). «Трехвековые арки» объединяются в «девятивековые арки», промежуткам между арками соответствуют важнейшие переходные периоды.

Греческая архаика (VIII–VI вв. до н. э.) может быть отнесена к доисторическому периоду (или периоду литератур Древнего Востока).

Далее следует «девятивековая арка» античной литературы: «трехвековые арки» греческой классики (V–III вв. до н. э.), римской классики (II в. до н. э. — I в. н. э.), поздней античности (II–IV вв.).

«Девайекевая арка» средних веков: «трехвековые арки» средневековой архаики (V–VII вв.), раннего средневековья (VIII–X вв.), высокого средневековья (XI–XIII вв.).

«Девайекевая арка» Нового времени: «трехвековые арки» Возрождения (XIV–XVI вв.), Нового времени (XVII–XIX вв.), Новейшего времени (XX–XXII вв.).

Эта схема, несмотря на очевидный европоцентризм, тезаурусную ограниченность, позволяет сделать некоторые прогнозы относительно будущего развития литературы — в XXI и даже XXII в. — исходя из особенностей литературы XX в., ее отличия от литературы XVII–XIX вв. Бу-

душие культурологи могут считать построение таких прогнозов заданием для самостоятельной работы.

[ИЛ]

АРНИМ (Arnim) **Людвиг Йоахим** (26.01.1781, Берлин, Пруссия — 21.01.1831, замок Випердорф, Бранденбург) — немецкий романтик, член кружка в Гейдельберге (Л. А. Арним, К. Brentano, Беттина Арним, Й. Гёррес, Й. Эйхендорф и др.), главным делом которого стало не создание собственных произведений, а собирание и обработка немецкого фольклора, утверждение принципа народности в литературе.

Одно из самых известных произведений этого периода — сборник народных песен и баллад «Волшебный рог мальчика» (1806–1808) Арнима и Клеменса Брентано, куда вошли обработанные в романтическом духе произведения фольклора, собранные ими в путешествиях по Германии. Они открыли читателям не только новый мир образов, но и вольные ритмы народной поэзии, которыми воспользовались романтические поэты, прежде всего Г. Гейне.

[ИЛ]

АРНО (Arnault) **Антуан Венсан** (1.01.1766, Париж, Франция — 16.09.1834, Годевиль, Нижняя Сена, Франция) — французский драматург, поэт и баснописец, член Французской Академии (1829, с 1833 г. непременный секретарь). В 1816 г. за приверженность революции и Наполеону был изгнан из Франции, вернулся на родину в 1819 г. Автор трагедий («Марий в Минтурне», 1791; «Лукреция», 1792; «Бланш и Монкассен, или Венецианцы», 1798; и др.), развивавших идеи Французской революции и наполеонизма. Прославился элегией «Листок» («De ta tige détachée...», 1815), переведенной на все европейские языки. Элегия отразилась в русской литературе. Ее переводы сделали В. А. Жуковский, В. Л. Пушкин, И. И. Козлов, Д. В. Давыдов и др. А. С. Пушкин писал в статье «Французская Академия»: «Участь этого маленького стихотворения замечательна. Костюшко перед своей смертью повторил его на берегу Женевского озера; Александр Ипсиланти перевел его на греческий язык...». Арно, узнав о переводе «Листка», сделанном Д. В. Давыдовым, написал четверостишие, начало которого Пушкин использовал в послании Давыдову («Тебе, певцу, тебе, герою!», 1836). Пушкин перевел стихотворение Арно «Уединение» (1819), как показал Ю. Г. Оксман, по изданию 1816 г., хотя в дальнейшем пользовался более поздним изданием 1824 г. В указанной статье, посвященной замещению Э. Скрибом академического кресла после смерти Арно, Пушкин подводит итог своего отношения к поэту: «Арно сочинил несколько трагедий, которые в свое время имели большой успех,

а ныне совсем забыты. (...) Две или три басни, остроумные и грациозные, дают покойнику более права на титул поэта, нежели все его драматические творения».

Влияние Арно на И. И. Дмитриева, П. А. Вяземского, внимание Пушкина к Арно, отразившееся в его творчестве], указанные переводы элегии создали вокруг Арно поэтический ореол, который был отмечен в сознании Лермонтова: с элегией Арно связано одно из самых замечательных его стихотворений «Листок» («Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», май — начало июня 1841 г.). Отмечено, что некоторые образы и слова лермонтовского стихотворения первоисточником имеют перевод элегии, осуществленный В. А. Жуковским в 1818 г. (листок от дуба, эпитет «родимый»). Видят в нем, наряду с влиянием Арно, и фольклорные источники. Тема оторвавшегося от дерева и гонимого ветром листка в стихотворении завершает развитие этого образа в поэмах «Мцыри» и «Демон», стихотворении «К ***» («Дай руку мне», 1830 или 1831) и др. В стихотворении «Ветка Палестины» (1837) помимо аллюзии на стихотворение А. С. Пушкина «Цветок» можно усмотреть перекличку с образом листка из элегии Арно. Писатель А. Н. Муравьев, которому посвящено это стихотворение, вспоминал, что оно было написано Лермонтовым неожиданно, под влиянием визуального впечатления: строки «по внезапному вдохновению у него исторглись в моей образной при виде палестинских пальм, принесенных мною с Востока». Это воспоминание весьма существенно: на его примере можно увидеть работу лермонтовского поэтического тезауруса: вдохновение опирается на уже существующие в нем поэтические концепты, на константный для него опыт пушкинской поэзии, на освоенный русской литературой образ из французской поэзии, закрепленный в европейском поэтическом сознании элегией Арно.

Лит.: Пушкин А. С. Французская Академия // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 372–396; Œuvres de A. V. Arnault: Théâtre. P., 1824; Оксман Ю. Г. Сюжеты Пушкина // Пушкин и его современники. Пг., 1917. Вып. 28. С. 73–95; Оксман Ю. Г. Пушкин и Арно // Там же. С. 76–87; Кононко Е. Н. К вопросу об источниках поэзии М. Ю. Лермонтова. Стихотворение «Листок» // Вопросы русской литературы. Вып. 1. Львов, 1966. С. 99–105; Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1971.

[Пушкин] [Лермонтов]

АРНОЛД (Arnold) **Мэтью** (24.12.1822, Лэйлеме-на-Темзе, Суреи, Англия — 15.04.1888, Ливерпуль, Великобритания) — английский литературный критик и поэт. По окончании Оксфордского университета продолжил линию отца — директора школы, известного педагога, и преподавал в Оксфорде. В своей поэзии, строгой и гармоничной, обращался к античной и английской истории в ее переломные моменты (поэмы «Аларих в

Риме», 1840; «Кромвель», 1843), в момент выбора человеком своей судьбы (поэма «Эмпедокл на Этне», 1852), противопоставил пошлости и лицемерию «викторианской эпохи» мечту об образованном человеке, способном понимать поэзию (сборник «Заблудившийся бражник и другие стихи», 1849, в том числе сонет «Шекспир»). Арнольд — один из самых авторитетных литературных критиков XIX в. («Критические эссе», 1865, 1888). Он проанализировал наиболее значительные произведения английских писателей, высказал ряд ценных суждений о литературных жанрах, о поэзии («Байрон», 1881), о переводе («О переводе Гомера», 1861), о кельтской литературе («Об изучении кельтской литературы», 1867). Переписывался с Л. Н. Толстым, посвятил ему статью («Граф Лев Толстой», 1887), в которой проанализировал роман «Анна Каренина» и отметил, что английский роман выходит из-под французского влияния и начинает ощущать воздействие русской литературы.

Соч.: The works : V. 1–15. L., 1903–1904; Essays, letters and reviews. Camb., 1960.

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. Т. 7. М., 1991; Chambers E. K. Mathew Arnold, a study. Oxf., 1947; Buckley V. Poetry and morality: Studies on the criticism of Arnold. L., 1959; Duffin H. C. Arnold the poet. L., 1962; Wilson H. W., Hoever D. Z. English prose and criticism in the nineteenth century. Detroit (Mich.), 1979.

[НРЭ] [МШ]

АРТО (Artaud) **Антонен** (полное имя Антуан Мари Жозеф Арто, Антонен — уменьшительное от Антуан; 4.09.1896, Марсель, Франция — 4.03.1948, Иври-сюр-Сен, Франция) — одна из культовых фигур современной культуры, теоретик театра, романист, поэт, драматург, близкий к сюрреализму, создатель концепции «театра жестокости» («Le théâtre de la cruauté»), ставшей очень влиятельной в XX в. С 1923 по 1935 г. снялся более чем в 10 фильмах, в том числе в знаменитой картине К. Т. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928).

[СФЛ]

АРТЭСКЕЙПИЗМ (art — англ. искусство; escape — англ. бегство) — широкий круг социальных и индивидуальных феноменов, связанных с сознательным или бессознательным уходом от художественного творчества, а также с любым сопротивлением по отношению к образному освоению действительности, художественной деятельности и — шире — виртуальности. Артэскейпизм как «бегство от искусства» — прямая противоположность панэстетизму — «бегству в искусство».

Артэскейпизм во французской литературе. Во французской литературе Новейшего периода примеры артэскейпизма многочисленны. А. Рембо в возрасте 18 лет бросил литературное творчество и не возвращался к нему до самой смерти. Это пример полного или почти полного разрыва

с художественной деятельностью. Ж.-П. Сартр после автобиографической повести «Слова» (1964) до самой смерти в 1980 г. практически не писал художественных произведений. Разрыв может быть ограничен какой-либо определенной сферой, жанром. Многие писатели начинали путь в искусстве как поэты, а затем полностью или почти полностью отошли от поэтического творчества (М. Метерлинк, А. Барбюс, Ж. Жене, Э. Базен), от театра (род. Мерль), от жанра трагедии (пародирование Ж. Ануем в «Оркестре» более ранней пьесы «Дикарка», в пьесе «Ты был так мил в детстве» своей трагедии «Электра», написанной на четверть века раньше). Разрыв может носить временный характер (например, у большие периоды молчания у Э. Ростана, К. Симона). Другие, более мягкие формы артэскейпизма — резистенция (сопротивление), ретардация (замедление, затруднение) художественной деятельности. Они свойственны, например, А. Камю. Ретардация (как частный случай гетерохронии) может обернуться своей противоположностью — акселерацией (ускорением), проявляющейся в резком увеличении литературной продукции при сознательном понижении ее качества (в некотором смысле — Ж. Сименон).

Артэскейпизм нередко носит бессознательный характер, вероятно, становясь одной из причин (хотя, очевидно, не единственной и не основной) самоубийств (писатель Р. Руссель, покончивший с собой в 1933 г., поэт Ж.-П. Дюпре, покончивший с собой в 1959 г., А. Адамов, покончивший с собой в 1970 г.), психических заболеваний, спровоцированных несчастий, ссор, общественных скандалов (П. Верлен, А. Жарри, Ж. Жене, Ф. Саган), хронических болезней, травм, преждевременного старения (А. Рембо, М. Пруст, Б. Виан), затворничества (вынужденное затворничество М. Пруста из-за хронической астмы; добровольное пребывание Р. Шара в своей усадьбе в Провансе) и т. д.

Артэскейпизм может не только быть персональным свойством, но и становиться масштабным социокультурным феноменом, характерным для определенных эпох, направлений и даже окрашивающим целые культуры (например, западные, в отличие от восточных). Среди различных видов искусств он в первую очередь связан с искусствами словесными. Такая масштабность артэскейпизма требует объяснения этого феномена. Его индивидуальные проявления в большой степени могут быть раскрыты в рамках учения З. Фрейда о сопротивлении (*Widerstand*), развитого в таких работах, как «Исследования истерии», «Анализ конечный и бесконечный», «Торможение, симптом, страх» и др. Очевидно и влияние завышенной (заниженной) самооценки или повышенного общественного ожидания, что требует реального подтверждения и вызывает разрыв, резистенцию или гетерохронию. Социологический подход позволит осознать артэскейпизм в его массовых проявлениях. Тезаурусный подход, связанный, в частности,

с определением соотношения в тезаурусе системно-логической и образной составляющих, должен дать ключ к культурологическому осмыслению артэскейпизма.

Лит.: Луков Вл. А. Артэскейпизм // XVI Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры : сб. статей и материалов. М. : МПГУ, 2004. С. 112–113.

[СФЛ]

АРХИЛОХ (середина VII в. до н. э.) — древнейший представитель ямбической поэзии. Аристотель отмечал многообразие созданных им ямбических форм, хотя, вслед за Платоном, осуждал за грубость нападок в его стихах. Действительно, например, после ссоры с отцом своей возлюбленной Необулы Ликамбом он написал довольно злой ямб:

Что в голову забрал ты, батюшка Ликамб,
Кто разума лишил тебя?
Умен ты был когда-то. Нынче ж в городе
Ты служишь всем посмешищем.

(Пер. В. Вересаева)

Но ямбы Архилоха не обязательно связаны с насмешкой. В них нередко проявляются личные чувства, размышления поэта:

О многозлатом Гигесе не думаю,
И зависти не знаю. На деяния
Богов не негодую. Царств не нужно мне:
Все это очень далеко от глаз моих.

(Пер. В. Вересаева)

[ИЛ]

АУТО САКРАМЕНТАЛЕ (дословный перевод — «священное действие») — в испанской драматургии жанр религиозной аллегорической одноактной пьесы.

[ИИЛ]

Б

БАЗЕН (Bazin) **Эрве** (наст. имя Жан Пьер Мари Эрве-Базен; 17.04.1911, Анже, Мен и Луара, Франция — 17.02.1996, Анже, Мен и Луара, Франция) — французский писатель, выдающийся представитель реализма XX в. Свое детство провел вдали от родителей, с которыми был в непростых отношениях, поступил на католический факультет университета в Анже, но не закончил его, что привело к семейному конфликту. Переехав в Париж, он сменил ряд профессий, занялся журналистикой, затем и литературным творчеством. Среди многочисленных произведений Базена особенно выделяется романная трилогия «Семья Резо» — «Les Rezeau» («Змея в кулаке» — «Vipère au poing», 1948; «Смерть лошадки» — «La Mort du petit cheval», 1950; «Крик совы» — «Cri de la chouette», 1972). После двух первых романов цикла к Базену приходит слава, в 1955 г. его называют лучшим послевоенным французским писателем, в 1973 г. он избирается президентом Гонкуровской академии. Вернувшись к семье Резо через два десятилетия, Базен в последнем романе трилогии продолжает с присущим ему обостренным психологизмом рисовать сложные семейные отношения героев. Особенно значителен образ бабушки, своенравной и порой жестокой женщины, в конце жизни испытывавшей глубоко нежное чувство к своей названной внучке Саломее. Смертью бабушки заканчивается роман и вся трилогия.

В 1980 г. удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

[ИФЛ]

БАЙРОН (Byron) **Джордж Гордон Ноэл** (22.01.1788, Лондон, Англия — 19.04.1824, Миссолунги, Греция) — крупнейший романтический поэт, оказавший огромное влияние на мировую поэзию и на читателей XIX–XX вв. Вклад его в литературу определяется, во-первых, значительностью созданных им произведений и образов, во-вторых, развитием новых литературных жанров (лиро-эпическая поэма, философская драма-мистерия, роман в стихах...), новаторством в разных областях поэтики, в способах создания образов, наконец, участием в политической и литературной борьбе своего времени.

Байрон, очевидно, не был захвачен творчеством Шекспира, шекспиризация ему не присуща, как и шекспиризм пушкинского типа, многие видят в его творчестве не шекспировское, а антишекспировское начало. Известный шекспировед А. А. Аникст убедительно писал в статье, посвящен-

ной драмам Байрона: «Драматическая поэзия Байрона проникнута идеей утверждения личности. Именно отдельная выдающаяся личность, наделенная богатейшими духовными возможностями, и выступает в поэзии Байрона в качестве носителя социальной проблематики, жгучих философских и этических вопросов. Все это предстает у Байрона не в действии, а в переживаниях и размышлениях его героев. Отсюда бросающееся в глаза преобладание субъективных мотивов над объективным изображением действительности».

Личность поэта. Внутренний мир Байрона был сложен и противоречив. Он родился в переломную эпоху, отмеченную Великой Французской революцией, промышленным переворотом в Англии. В битве классов он не был наблюдателем, она коснулась его судьбы непосредственно.

Байрон родился в семье аристократов. С детских лет гордился он родством с королевской династией Стюартов, отважными предками, одно имя которых когда-то вызывало страх. Родовой замок Байронов, простоявший семь веков, хранил следы былого величия рода, окружал мальчика атмосферой тайны. Замок был унаследован Байроном в 10-летнем возрасте с титулом лорда, позволявшим по достижении совершеннолетия вступить в палату лордов английского парламента и заняться политической деятельностью. Но именно титул лорда глубоко унижил Байрона. Поэт был недостаточно богат, чтобы вести жизнь в соответствии с этим званием. Даже день своего совершеннолетия, обычно отмечаемый с большой пышностью, ему пришлось провести в одиночестве. Речь в парламенте в защиту луддитов (рабочих, в отчаянии ломавших станки, так как в станках они видели причину безработицы), как и две другие речи, не были поддержаны лордами, и Байрон убеждается, что парламент — это «безнадежное... прибежище скуки и тягучей болтовни».

Отличительные качества юного Байрона — гордость и независимость. И именно его гордость испытывает постоянные унижения. Знатность соседствует с бедностью; место в парламенте — с невозможностью изменить жестокие законы; поразительная красота — с физическим недостатком, позволившем любимой девушке назвать его «хромым мальчуганом»; любовь к матери — с сопротивлением ее домашнему тиранству. Байрон пытается утвердить себя в окружающем мире, занять в нем достойное место. Даже с физическим недостатком он борется, занимаясь плаванием, фехтованием.

Но ни светские успехи, ни первые проблески славы не удовлетворяют поэта. Все больше разрастается пропасть между ним и светским обществом. Выход Байрон находит в идее свободы, определяющей все творчество поэта. Она изменяет свое содержание на разных этапах творчества. Но всегда у Байрона свобода выступает как сущность романтического идеала и как этическая мера человека и мира.

Идея свободы сыграла огромную роль не только в творчестве Байрона, но и в формировании его личности. Она позволила выявить суть личности с наибольшей полнотой. Байрон — человек исключительный, гениально одаренный, не только воспевавший героизм народов, принявших участие в освободительной борьбе, но и сам участвовавший в ней. Он сродни исключительным романтическим героям своих произведений, но, как и они, Байрон выразил своей жизнью дух целого поколения, дух романтизма.

Эстетические взгляды. В юности Байрон познакомился с творчеством английских и французских просветителей. Под их влиянием формируется эстетика поэта, в основе которой лежит просветительское представление о разуме. Байрону близок классицизм, его любимый поэт — классицист Александр Поуп. Байрон писал: «Самая сильная сторона Поупа — что он этический поэт (...), а, по моему убеждению, такая поэзия — высочайший вид поэзии вообще, потому что она в стихах достигает того, что величайшие гении стремились осуществить в прозе».

Однако эти суждения Байрона не противопоставляют его романтикам, так как и «разум», и «этическое начало» выступают как выражение активного присутствия в искусстве самого художника. Его активная роль проявляется у Байрона не только в мощи лирического начала, но и в «универсализме» (т. е. в сопоставлении единичного и всеобщего, судьбы человека с жизнью вселенной, что приводит к титанизму образов), в «максимализме» (т. е. бескомпромиссной этической программе, на основании которой отрицание действительности обретает всеобщий характер). Эти черты делают Байрона романтиком. Романтическим является и острое ощущение трагической несовместимости идеала и действительности, индивидуализм, противопоставление природы (как воплощения прекрасного и великого целого) испорченному миру людей.

Байрон вел борьбу с представителями «озерной школы» (его сатира «Английские барды и шотландские обозреватели», написанная в 1809 г., считается первым, хотя и неполным, манифестом так называемых «прогрессивных романтиков» в Англии).

В последних своих произведениях (особенно в «Дон Жуане») поэт сближается с эстетикой реалистического искусства.

Первый период творчества (1806–1816) — время формирования его мировоззрения, писательской манеры, время первых больших литературных успехов, начала его мировой славы. В первых сборниках стихов поэт не преодолел еще влияния классицистов, а также сентименталистов и ранних романтиков. Но уже в сборнике «Часы досуга» (1807) возникает тема разрыва со светским обществом, пораженным лицемерием. Лирический герой стремится к природе, к жизни, наполненной борьбой, т. е. к подлинной, должной жизни. Наибольшей силы раскрытие идеи свободы как

должной жизни в единстве с природой достигает в стихотворении «Хочу я быть ребенком вольным...». А с возникновения этой идеи начинается сам Байрон.

Сборник «Часы досуга» получил отрицательные отзывы в прессе, и на один из них Байрон ответил сатирической поэмой «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809). По форме это классицистическая поэма в духе А. Поупа. Однако содержащаяся в поэме критика поэтов «озерной школы» далека от классицистической точки зрения на задачи литературы: Байрон призывает отражать действительность без прикрас, стремиться в произведениях к жизненной правде.

В 1809–1811 гг. Байрон совершает большое путешествие, он посещает Португалию, Испанию, Грецию, Албанию, Турцию, Мальту. Путевые впечатления легли в основу первых двух песен лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», опубликованных в 1812 г. и принесших поэту широкую известность.

Действие первых песен поэмы происходит в Португалии, Испании, Греции и Албании.

В 1 и 2 песнях «Чайльд-Гарольда» свобода понимается в широком и в узком смысле. В первом под свободой понимается освобождение целых народов от поработителей. В 1 песне «Чайльд-Гарольда» Байрон показывает, что Испанию, захваченную французами, может освободить только сам народ. Тиран унижает достоинство народа, и только постыдный сон, лень, смирение народа позволяют ему держаться у власти. Порабощение других народов выгодно лишь единицам-тиранам. Но вину несет и весь народ-поработитель. Чаще всего в раскрытии общенациональной вины Байрон прибегает к примеру Англии, а также Франции и Турции. В другом смысле свобода для Байрона — это свобода отдельной личности. Свобода в обоих смыслах воплощена в образе Чайльд-Гарольда.

Чайльд-Гарольд представляет собой первую разновидность целого литературного типа, получившего название «байронический герой». Каковы его черты? Раннее пресыщение жизнью, болезнь ума. Утрата связи с окружающим миром. Страшное чувство одиночества. Эгоцентризм (герой не испытывает укоров совести от собственных проступков, никогда не осуждает себя, всегда считает себя правым). Таким образом, свободный от общества герой несчастен, но независимость для него дороже покоя, уюта, даже счастья. Байронический герой бескомпромиссен, в нем нет лицемерия, так как связи с обществом, в котором лицемерие является способом жизни, разорваны. Лишь одну человеческую связь признает поэт возможной для своего свободного, неллицемерного и одинокого героя — чувство большой любви, перерастающее во всепоглощающую страсть. Таков Чайльд-Гарольд.

Этот образ находится в сложных взаимоотношениях с образом автора, собственно лирического героя: они то существуют раздельно, то сливаются. «Вымышленный герой был введен в поэму с целью связать ее отдельные части...», — писал Байрон о Чайльд-Гарольде. В начале поэмы авторское отношение к герою близко к сатирическому: он «чужд равно и чести и стыду», «бездельник, развращенный ленью». И лишь возникающая к 19 годам из пресыщенья «болезнь ума и сердца», «глухая боль», его способность размышлять над лживостью мира делают его интересным для поэта.

Композиция поэмы строится на новых, романтических принципах. Четкий стержень утрачивается. Не события жизни героя, а его перемещение в пространстве, переезд из одной страны в другую определяют разграничение частей. Перемещения героя при этом лишены динамики: нигде он не задерживается, ни одно явление его не захватывает, ни в одной стране борьба за независимость не волнует его так, чтобы он остался и принял в ней участие. Тогда кому же принадлежат призывы: «К оружию, испанцы! Мщенье, мщенье!» (I песнь); или: «О Греция! Восстань же на борьбу! / Раб должен сам себе добыть свободу!» (II песнь)?

Очевидно, это слова самого автора. Таким образом, композиция имеет два пласта: эпический, связанный с путешествием Чайльд-Гарольда, и лирический, связанный с размышлениями автора. Но особую сложность композиции придает свойственный поэме синтез эпического и лирического пластов: не всегда можно точно определить, кому принадлежат лирические раздумья: герою или автору. Лирическое начало вносят в поэму образы природы, и прежде всего образ моря, становящийся символом неуправляемой и независимой свободной стихии.

Байрон использует «спенсерову строфу», которая состоит из девяти строк со сложной системой рифм. В такой строфе есть место для развития определенной мысли, раскрытия ее с разных сторон и подведения итога.

Через несколько лет Байрон написал продолжение поэмы: третью песнь (1816, в Швейцарии) и четвертую песнь (1818, в Италии).

В III песни поэт обращается к переломному моменту европейской истории — падению Наполеона. Чайльд-Гарольд посещает место битвы при Ватерлоо. И автор размышляет о том, что в этой битве и Наполеон, и его победившие противники защищали не свободу, а тиранию. В связи с этим возникает тема Великой Французской революции, выдвинувшей когда-то Наполеона как защитника свободы. Байрон дает высокую оценку деятельности просветителей Вольтера и Руссо, идеологически готовивших революцию.

В IV песни эта тема подхватывается. Главная проблема здесь — роль поэта, искусства в борьбе за свободу народов. В этой части образ

Чайльд-Гарольда, чуждого большим историческим событиям, народным интересам, окончательно уходит из поэмы. В центре — образ автора. Поэт сравнивает себя с каплей, влившейся в море, с пловцом, сроднившимся с морской стихией. Эта метафора становится понятной, если учесть, что в образе моря воплощен народ, веками стремящийся к свободе. Автор в поэме, таким образом, — поэт-гражданин, который вправе воскликнуть: «Зато я жил, и жил я не напрасно!»

При жизни Байрона немногие оценили эту позицию поэта (среди них Пушкин, Лермонтов). Наибольшей популярностью пользовался образ одинокого и гордого Чайльд-Гарольда. Многие светские люди стали подражать его поведению, многих охватило умонастроение Чайльд-Гарольда, которое получило название «байронизм».

Вслед за I и II песнями «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрон создает шесть поэм, получивших название «Восточные повести». Обращение к Востоку было характерно для романтиков: оно открывало им иной тип красоты по сравнению с античным греко-римским идеалом, на который ориентировались классицисты; Восток для романтиков также — место, где бушуют страсти, где деспоты душат свободу, прибегая к восточной хитрости и жестокости, и помещенный в этот мир романтический герой ярче раскрывает свое свободолобие в столкновении с тиранией.

В трех первых поэмах. («Гяур», 1813; «Абидосская невеста», 1813; «Корсар», 1814) образ «байронического героя» приобретает новые черты. В отличие от Чайльд-Гарольда, героя-наблюдателя, устранившегося от борьбы с обществом, герои этих поэм — люди действия, активного протеста. Их прошлое и будущее окружено тайной, но какие-то события заставили их оторваться от родной почвы. Гяур — оказавшийся в Турции итальянец (гяур по-турецки — «иноверец»); герой «Абидосской невесты» Селим, воспитанный дядей — коварным пашой, убившим его отца, — ища свободы, становится предводителем пиратов. В поэме «Корсар» (Байрон определяет ее жанр как «повесть») рассказывается о загадочном предводителе корсаров (морских разбойников) Конраде. В его облике нет внешнего величия («он худощав, и ростом — не гигант»), но он способен подчинить себе любого, а его взгляд «сжигает огнем» того, кто осмелится по глазам прочесть тайну души Конрада. Но «по взору вверх, по дрожи рук, <...> по трепету, по вздохам без конца, <...> по неуверенным шагам» можно догадаться, что покой души неизвестен ему. О том, что привело Конрада к корсарам, можно лишь догадываться: он — «Был слишком горд, чтоб жизнь влачить смирясь, / И слишком тверд, чтоб пасть пред сильным в грязь. / Достоинствами собственными он / Стать жертвой клеветы был обречен».

Характерная для поэм Байрона фрагментарная композиция позволяет узнать лишь отдельные эпизоды жизни героя: попытка захвата города

Сейд-паши, плен, побег. Вернувшись на остров корсаров, Конрад находит свою возлюбленную Медору мертвой и исчезает.

Байрон видит в Конраде и героя, и злодея. Он восхищается силой характера Конрада, но объективно видит невозможность победы одиночки в битве с целым миром. С еще большей силой поэт подчеркивает светлое чувство «байронического героя» — любовь. Без нее такого героя нельзя себе представить. Вот почему со смертью Медоры кончается и вся поэма.

Швейцарский период (1816). Свободолюбие Байрона вызывает недовольство высшего английского общества. Его разрыв с женой был использован для кампании против поэта. Байрон уезжает в Швейцарию. Его разочарование в действительности приобретает всеобщий характер. Такое полное разочарование романтиков принято называть «мировой скорбью».

«Манфред». В Швейцарии написана символично-философская драматическая поэма «Манфред». Манфреда, постигшего «всю земную мудрость», охватывает глубокое разочарование. Страдания Манфреда, его «мировая скорбь» неразрывно связаны с одиночеством, которое он выбрал сам. Эгоцентризм Манфреда достигает предельной ступени, он считает себя превыше всего в мире, желает полной, абсолютной свободы. Но его эгоцентризм приносит гибель всем тем, кто его любит. Он погубил любимшую его Астарту. С ее смертью последняя связь с миром обрывается. И, не примиряясь с Богом, как того требует священник, Манфред умирает с радостным чувством избавления от мук сознания.

Для поэтики «Манфреда» характерен синтез художественных средств: слияние музыкального и живописного начал, философских идей с исповедальностью.

Напротив, в образах-персонажах «Манфреда» и других драматических произведений Байрона господствует аналитический принцип. А. С. Пушкин так раскрыл это их качество: «В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходок, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера, и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» (статья «О драмах Байрона»). Пушкин противопоставил односторонности персонажей Байрона многообразие характеров у Шекспира. Но «Манфред» не столько трагедия характера, сколько трагедия идеи абсолютного. Титанический герой неизмеримо несчастнее обычного человека; абсолютная власть делает властителя рабом; полное знание раскрывает бесконечность зла в мире; бессмертие оборачивается мукой, пыткой, в человеке возникает жажда смерти — таковы

некоторые трагические идеи «Манфреда». Главная же из них: абсолютная свобода освещает жизнь человека прекрасной целью, но ее достижение уничтожает в нем человечность, приводит его к «мировой скорби».

И все же Манфред до конца сохраняет свою свободу, на пороге смерти бросая вызов и церкви, и потусторонним силам.

Итальянский период (1817–1823). Переехав в Италию, Байрон принимает участие в движении карбонариев (итальянских патриотов, создавших тайные организации для борьбы за освобождение севера Италии от австрийского владычества). Итальянский период — вершина творчества Байрона. Приняв участие в борьбе итальянцев за свободу страны, поэт создает произведения, полные революционных идей. Герои новых произведений прославляют радости жизни, они ищут борьбы.

Сатирические поэмы Байрона этого периода стали наиболее ярким образцом политической поэзии английского романтизма. В поэме «Видение суда» (1822) осмеивается поэт-лейкист Саути. Этот поэт написал поэму «Видение суда», в которой воспевал умершего английского короля Георга III, изображал вознесение его души в рай. Байрон пишет пародию на эту поэму. Георга III не пускают в рай. Тогда в его защиту выступает Саути со своей поэмой. Но она так бездарна, что все разбегаются. Воспользовавшись суматохой, король пробирается в рай. Реакционные поэты неизбежно становятся пособниками реакционных политиков — такова идея поэмы.

«Каин» (1821) — вершина драматургии Байрона. В основу сюжета положена библейская легенда о сыне первого человека Адама Каине, убившем своего брата Авеля. Такой сюжет был характерен для средневекового театра, поэтому Байрон назвал «Каина» мистерией (жанр религиозной драмы в Средние века). Но религиозности в драме нет. Убийца Каин в поэме становится подлинным романтическим героем. Титанический индивидуализм Каина заставляет его бросить вызов самому Богу, и убийство раба покорного Богу Авеля — страшная форма протеста против жестокости Бога, требующего себе кровавых жертв.

Богоборческие идеи воплощаются и в образе Люцифера — прекраснейшего из ангелов, восставшего против Бога, низвергнутого в ад и получившего имя Сатаны. Люцифер посвящает Каина в тайны мироздания, он указывает на источник зла в мире — это сам Бог с его стремлением к тирании, с его жадной всеобщего поклонения.

Герои не могут победить в борьбе с всемогущим божеством. Но человек обретает свободу в сопротивлении злу, духовная победа — за ним. Такова главная мысль произведения.

«Дон Жуан» (1818–1823) — крупнейшее произведение Байрона. Оно осталось неоконченным (написано 16 песен и начало 17-ой). «Дон Жуан»

назван поэмой, но по жанру он столь отличен от других поэм Байрона, что правильнее видеть в «Дон Жуане» первый образец «романа в стихах» (как пушкинский «Евгений Онегин»). «Дон Жуан» не история лишь одного героя, это тоже «энциклопедия жизни». Фрагментарность, разорванность композиции «восточных повестей», атмосфера тайны уступают место исследованию причинно-следственных связей. Впервые у Байрона подробно изучается детство героя, обстановка, в которой оно проходило, процесс формирования характера. Дон Жуан — герой, взятый из испанской легенды о наказании безбожника и соблазнителя множества женщин (эта легенда в различных трактовках часто использовалась романтиками, например, Гофманом). Но у Байрона он лишен романтического ореола (за исключением рассказа о его любви к Гайдэ, дочери пирата). Он часто попадает в смешные ситуации (например, оказывается в гареме в качестве наложницы турецкого султана), для карьеры может поступиться своей честью и чувствами (оказавшись в России, Дон Жуан становится фаворитом императрицы Екатерины II). Но среди черт его характера сохраняется романтическое свободолобие. Вот почему Байрон хотел завершить поэму эпизодом участия Дон Жуана во французской революции XVIII в.

«Дон Жуан», сохраняя связь с романтизмом, одновременно открывает историю английского критического реализма.

В начале поэмы герой, утративший романтическую исключительность характера (титанизм, единую всепоглощающую страсть, таинственную власть над людьми), сохраняет исключительность судьбы (необычные приключения в отдаленных странах, опасности, взлеты — сам принцип непрерывного путешествия). В последних же песнях, где Дон Жуан попадает в Англию как посланник Екатерины II, исключительность окружения, обстоятельств жизни героя исчезает. Дон Жуан в замке лорда Генри Амондевилла встречается с романтическими тайнами и ужасами. Но все эти тайны придуманы скучающими аристократами. Призрак черного монаха, пугающий Дон Жуана, оказывается графиней Фиц-Фальк, пытающейся завлечь в свои сети молодого человека.

Поэма написана октавами (строфа из 8 строк с рифмовкой: АВАВАВСС). Две последние строки в октаве, рифмуясь, содержат вывод, итог строфы, что придает языку поэмы афористичность. Монолог автора то поэтически возвышен, то ироничен. Авторские отступления особенно насыщены мыслью, раздумьями, главной темой которых по-прежнему остается свобода.

Байрон в Греции (1823–1824). Стремление принять участие в национально-освободительной борьбе, о которой так много писал Байрон, приводит его в Грецию. Он возглавляет отряд греческих и албанских повстанцев, борющихся с турецким гнетом. Жизнь поэта трагически обрывается:

он умирает от лихорадки. В Греции был объявлен общий траур. Греки и сейчас считают Байрона своим национальным героем.

В стихах, написанных в Греции, звучит мысль о свободе и своей личной ответственности за нее. Вот короткое стихотворение «Из дневника в Кефалонии», где эти размышления выражены с особой силой:

Встревожен мертвых сон, — могу ли спать?
Тираны дают мир, — я ль уступлю?
Созрела жатва, — мне ли медлить жать?
На ложе — колкий дерн; я не дремлю;
В моих ушах, что день, поет труба,
Ей вторит сердце...

(Пер. А. Блока)

Байрон оказал огромное влияние на литературу. Его воздействие испытывали все большие английские писатели последующих эпох. Байрона любил читать А. С. Пушкин. Он называл Байрона «властителем дум», отмечал, что жизнь и творчество великого английского поэта повлияли на целые поколения читателей.

Лит.: Аникст А. А. Байрон-драматург // Байрон Дж. Г. Пьесы. М. : Искусство, 1959; Луков Вл. А. История литературы : Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М. : Академия, 2009.

[ИИ] [МШ]

БАЛАШОВ Николай Иванович (13.07.1919, Херсон, Российская империя — 25.11.2006, Москва, Российская Федерация) — русский литературовед.

Окончил ИФЛИ (1941), доктор филологических наук (1976), профессор (1977), акад. РАН (1992, чл.-корр. АН СССР с 1984 г.). В 1985–1991 гг. был вице-президентом Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. В 1999 г. ему была присуждена почетная степень доктора *honoris causa* по специальности «Литература — язык — философия» Университетом Paris-X — Nanterre.

С 1955 г. работал в ИМЛИ. С 2002 г. возглавлял редколлегия «Литературных памятников». Основные труды в области изучения французской и испанской литератур. Глубоко изучил испанскую драматургию XVII в. Внес выдающийся вклад в научное издание произведений французских поэтов (Бодлер, Эредиа, Рембо, Аполлинер, Сандрап), писателей других стран (Эсхил, Кальдерон, Вондел, Рильке и др.). Ответственный редактор 3-го тома «Истории всемирной литературы» (М. : Наука, 1985). Труды Балашова получили международное признание.

В 1969 г. Балашов совершил поездку в Англию по шекспировским местам. Это была научная командировка, которая приобрела особое значение для ученого через 30 лет, когда необычайно оживился шекспировский

вопрос (очевидно, под влиянием «шолоховского вопроса», в то время еще не закрытого, что произойдет после обнародования рукописей «Тихого Дона», а в более широком контексте — установления в российском обществе ситуации социальной аномии). В 1999 г. Балашов выступил на заседании Президиума РАН по вопросу об авторстве Шекспира. Он отстаивал авторство Уильяма Шекспира, актера театра «Глобус», в противовес антистратфордским гипотезам, существующим уже не один век.

Соч.: Балашов Н. И. Испанская классическая драма в сравнительно-литературоведческом и текстологическом аспектах. М. : Наука, 1975. 335 с.; Балашов Н. И. Слово в защиту авторства Шекспира // Академические тетради. 1998. №5 (специальный выпуск). 142 с.

Лит.: Михайлов А. Д. Краткий очерк научной, научно-организационной и общественной деятельности академика Н. И. Балашова. М. : Наука, 2004; Земсков В. Б. Академик Николай Иванович Балашов (к 85-летию со дня рождения) // Известия АН. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. №4. С. 73–79.

[МШ] [НРЭ] Вл. А. Луков, М. В. Луков [СФЛ]

БАЛЬЗАК (Balzac) **Оноре** (подписывавшийся Оноре де Бальзак — Honoré de Balzac; 20.05.1799, Тур, Эндр и Луара, Франция — 18.08.1850, Париж, Франция) — французский писатель, крупнейший представитель критического реализма первой половины XIX в. В официальной литературной критике вплоть до начала прошлого столетия Бальзак объявлялся второстепенным писателем. Но в XX в. известность писателя стала поистине всемирной.

Начало творческой деятельности. Бальзак родился 20 мая 1799 г. в г. Туре в семье чиновника, предками которого были крестьяне по фамилии Бальсса (переделка фамилии на аристократическое «Бальзак» принадлежит отцу писателя). Первое свое произведение — трактат «О воле» — Бальзак написал в 13-летнем возрасте, учась в иезуитском Вандомском коллеже монахов-ораторианцев, славившемся крайне жестким режимом. Наставники, найдя рукопись, сожгли ее, юный автор был примерно наказан. Только тяжелая болезнь Оноре заставила его родителей забрать его из коллежа. Семья переехала в Париж. Бальзак, получив юридическое образование, некоторое время проходил практику в конторах адвоката и нотариуса, но мечтал стать писателем.

Ранние романы: от предромантизма к реализму. Бальзак приходит к реализму от предромантизма. Пережив неудачу с юношеской трагедией «Кромвель» («Cromwell», 1819–1820), написанной в духе позднего классицизма, Бальзак под влиянием «готических» черт творчества Байрона и Мэтьюрина пробует писать роман «Фальтюрен» (1820) о вампирической женщине, затем становится помощником бульварного писателя А. Вьерлергле (псевдоним Лепуэнта де л'Эгревилля) в создании низкопробных

романов «Два Гектора, ли Две бретонские семьи» и «Шарль Пуантель, или Незаконнорожденный кузен» (оба романа опубликованы в 1821 г. без указания на сотрудничество Бальзака). Бальзаковский псевдоним «лорд Р'оон» появляется рядом с именем А. Вьелергле в романе «Бирагская наследница» (1822). Действие романа разворачивается в XVII в., в нем выведен ряд исторических персонажей, в частности, кардинал Ришелье, который помогает героям романа и выступает как положительный персонаж. В произведении широко используются модные предромантические штампы. Так, использован прием мистификации: рукопись якобы принадлежит дону Раго, бывшему настоятелю монастыря бенедиктинцев, Вьелергле и лорд Р'оон — племянники автора, решившие обнаружить найденную рукопись. В соавторстве с Вьелергле написан и рома «Жан-Луи, или Найденная дочь» (1822), показывающий, что даже в ранних романах, создававшихся на потребу вкуса невзыскательной публики, писатель развивает взгляды предромантиков на общество, которые восходят к демократизму Руссо. Герои романа — Жан-Луи Гранвель, сын угольщика, участник борьбы американцев за независимость, генерал революционных войск во Франции, и Фаншетта, приемная дочь угольщика, противостоят злым аристократам.

В 1822 г. Бальзак выпускает первый самостоятельный роман «Клотильда де Лузиньян, или Красавец-еврей», где снова использует мистификацию (лорд Р'оон публикует рукопись, найденную в архивах Прованса), затем до 1825 г. следуют романы, выпускаемые Орасом де Сент-Обеном (новый псевдоним Бальзака): «Арденнский викарий», «Вековик, или Два Берингельда», «Аннета и преступник», «Последняя фея, или Ночная волшебная лампа», «Ванн-Клор». Уже из названий видна приверженность молодого Бальзака к монастырским тайнам, разбойничьим, пиратским приключениям, сверхчувственным явлениям и другим предромантическим стереотипам, получившим широкое распространение в «низовой» литературе 1820-х годов.

«Вековик». Яркий образец такого рода литературы — роман «Вековик, или Два Берингельда» («Le Centenaire ou Deux Beringheld»). Действие его начинается ночью, вдали от человеческого жилья, на фоне мрачных скал, силуэты которых вырисовываются в слабом лунном свете. Генерал Берингельд, оказавшийся здесь с адъютантом, не подозревает о том, что через несколько мгновений в его жизнь ворвется таинственное, необъяснимое, страшное событие. Он присутствует при гибели девушки, гибели странной, похожей на кошмарный сон, и узнает в задержанном убийце самого себя, точнее своего двойника. Убийца, закованный в цепи и помещенный в тюрьму, загадочным образом исчезает, оставив цепи. Генерал несколько раз видел своего двойника, который вел себя необъяснимо: на

полях сражений он брал кровь у раненых, но таинственное злодейство сочеталось в нем со странной заботливостью по отношению к генералу.

В предромантическом романе наблюдаются две линии развития: собственно «готический» роман, берущий начало от «Замка Отранто» Х. Уолпола, и аффектированный «готический» роман, самым известным образцом которого были «Удольфские тайны» Энн Рэдклиф (во Франции же — романы Дюкре-Дюмениля). В отличие от иррациональных произведений Х. Уолпола, У. Бекфорда, М. Г. Льюиса, представители аффектированной литературы, которая не порывает с сентиментализмом, с просветительством, в финале своих романов и мелодрам показывали, что все таинственные события были делом рук ловких негодяев, злодеев, т. е. не носили мистического характера.

Бальзак в своем романе развивает традиции собственно «готической» литературы. Двойник генерала оказывается его отцом и одновременно далеким предком, родившимся еще в средние века. Кровь жертв «вековика», графа Берингельд-Скульданс продлевает его жизнь. Спасая от «вековика» свою невесту Марьянину Верино, генерал Берингельд разбивает аппараты, с помощью которых граф переливает себе кровь, и, лишенный свежей крови, Берингельд-Скульданс превращается в безобразного старика и умирает.

«Арденнский викарий». Впрочем, несколько ранних романов Бальзака связаны с линией аффективного романа, идущей от Рэдклиф. Таков, в частности, роман «Арденнский викарий» («Vicaire des Ardennes»). Героев этого произведения — священника Жозефа де Сент-Андре и его возлюбленную Мелани — преследуют и губят не какие-то иррациональные силы: они становятся жертвами бывшего пирата Аргоу, разбогатевшего, ставшего графом де Максенди. Рок оборачивается властью денег.

Бальзак очень много работал (по подсчетам ученых, он писал до 60 страниц текста ежедневно). Однако он не заблуждался относительно невысокого качества своих произведений. Все они были подписаны псевдонимами: Бальзак не хотел, чтобы его имя связывалось с чтивом, который он сам называл «литературным свинством».

«Шуаны». В 1829 г. вышел первый роман, который Бальзак подписал своим именем, — «Шуаны, или Бретань в 1799 году» («Les Chouans ou la Bretagne en 1799»). В нем произошел поворот писателя от предромантизма к реализму. Предметом изображения стали недавние исторические события — контрреволюционное восстание шуанов (крестьян-роялистов, ведущих партизанскую войну за восстановление монархии) в Бретани в 1799 г. Романтический сюжет (Мари де Верней подослана республиканцами к роялистам с целью соблазнить и выдать их предводителя маркиза де Монторана, но между ними вспыхивает любовь, в финале приводящая

обоих к смерти) представлен на реалистическом фоне, созданном с помощью многочисленных деталей. Изменился подход писателя к созданию произведения: прежде чем писать роман, он посетил место действия, встретился с еще живыми свидетелями описываемых исторических событий, написал множество вариантов текста, тщательно отобрал эпизоды (ряд написанных в ходе работы над романом, но не включенных в него фрагментов Бальзак обработал и в 1830 г. издал в двух томах под названием «Сцены частной жизни»).

«Шагреневая кожа». В романе «Шагреневая кожа» («La Peau de chagrin», 1830–1831) Бальзак строит сюжет на фантастическом допущении: молодой человек Рафаэль де Валантен становится обладателем шагреневой кожи, исполняющей, подобно сказочной скатерти-самобранке, любые его желания, но при этом сокращающейся в размерах и тем самым сокращающей продолжительность мистическим образом связанной с ней жизни Рафаэля. Это допущение, подобное романтическому мифу, позволяет Бальзаку создать реалистическую картину современного общества и представить характер героя в развитии, в его обусловленности социальными обстоятельствами. Рафаэль постепенно превращается из романтического, страстного юноши в бездушного богача, эгоиста и циника, смерть которого не вызывает никакого сочувствия. Роман принес Бальзаку всеевропейскую славу. Один из читательских откликов поступил в 1832 г. из Одессы с подписью «Чужестранка». Заявавшаяся переписка привела Бальзака в следующем году к знакомству с автором писем — богатой польской помещицей, русской подданной Эвелиной Ганской. В год смерти Бальзак (до этого побывавший в России в 1843, 1847–1848 и 1849–1850 гг.) вступил в брак с Эвелиной (венчание состоялось в г. Бердичеве), но, вернувшись с женой в Париж, где он купил и обставил для молодой четы дом, Бальзак скоропостижно скончался.

«Человеческая комедия». Уже в период завершения «Шагреневой кожи» Бальзак задумал создать грандиозный цикл, в который войдут лучшие из уже написанных и все новые произведения. Через 10 лет, в 1841 г. цикл обрел свою законченную структуру и название «Человеческая комедия» («La Comédie humaine») — как своего рода параллель и одновременно оппозиция «Божественной комедии» Данте с точки зрения современного (реалистического) понимания действительности. Пытаясь соединить в «Человеческой комедии» достижения современной науки с мистическими взглядами Сведенборга, исследовать все уровни жизни от быта до философии и религии, Бальзак демонстрирует удивительную масштабность художественного мышления. Бальзак задумал «Человеческую комедию» как единое произведение. На основе разработанных им принципов реалистической типизации он сознательно ставил перед собой задачу создать гранди-

озный литературный аналог современной ему Франции. В «Предисловии к «Человеческой комедии» (1842) он писал: «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, свое дворянство и буржуазию, своих ремесленников и крестьян, политиков и денди, свою армию — словом, весь мир».

Однако не случайно, разделив «Человеческую комедию» на три части, подобно «Божественной комедии» Данте, писатель, тем не менее, не сделал их равными. Это своего рода пирамида, основанием которой служит непосредственное описание общества — «Этюды о нравах», над этим уровнем располагаются немногочисленные «Философские этюды», а вершину пирамиды составляют «Аналитические этюды». В «Аналитических этюдах» он написал только 2 из 5 задуманных произведений («Физиология брака», 1829; «Мелкие невзгоды супружеской жизни», 1845–1846), раздел, требовавший какого-то сверхобобщения, остался неразработанным (очевидно, сама задача этого раздела не была близка индивидуально сти Бальзака-писателя). В «Философских этюдах» написано 22 из 27 задуманных произведений (в том числе «Шагренова кожа»; «Эликсир долголетия», 1830; «Красная гостиница», 1831; «Неведомый шедевр», 1831, новая редакция 1837; «Поиски абсолюта», 1834; «Серафита», 1835). Зато в «Этюдах нравов» написано 71 из 111 произведений. Это единственный раздел, который включает в себя подразделы («сцены», как их обозначил Бальзак, что указывает на связь его романного творчества с драматургией). Их шесть: «Сцены частной жизни» («Дом кошки, играющей в мяч», 1830; «Гобсек» (1830–1835); «Тридцатилетняя женщина», 1831–1834); «Полковник Шабер», 1832; «Отец Горио», 1834–1835; «Дело об опеке», 1836; и др.); «Сцены провинциальной жизни» («Евгения Гранде», 1833; «Музей древностей», 1837; «Утраченные иллюзии», ч. 1 и 3, 1837–1843; и др.); «Сцены парижской жизни» («История тринадцати», 1834; «Фачино Кане», 1836; «Величие и падение Цезаря Бирото», 1837; «Банкирский дом Нусингена», 1838; «Утраченные иллюзии», ч. 2; «Блеск и нищета куртизанок», 1838–1847; «Тайны княгини де Кадиньян», 1839; «Кузина Бетта», 1846; «Кузен Понс», 1846–1847; и др.); «Сцены военной жизни» («Шуаны», 1829; «Страсть в пустыне», 1830); «Сцены политической жизни» («Эпизод эпохи террора», 1831; «Темное дело», 1841; и др.); «Сцены деревенской жизни» («Сельский врач», 1833; «Сельский священник», 1841; «Крестьяне», 1844, законченный Э. Ганской вариант романа опубликован в пяти томах в 1855 г.). Таким образом, Бальзак стремится создать портрет современного общества.

Художественный мир. «Величайшим историком современной Франции, которая вся целиком живет в его грандиозном творчестве», называл

Бальзака Анатоль Франс. В то же время некоторые ведущие французские критики рубежа веков искали изъяны в бальзаковской картине действительности. Так, Э. Фаге указывал на отсутствие в «Человеческой комедии» образов детей, Ле Бретон, анализируя художественный мир Бальзака, писал: «Все, что есть поэтического в жизни, все идеальное, встречающееся в реальном мире, не находит отражения в его творчестве». Ф. Брюнетьер одним из первых использовал количественный подход, из которого сделал вывод, что «изображение жизни явно неполно»: лишь три произведения посвящены сельской жизни, что не соответствует месту крестьянства и структуре французского общества; мы почти не видим рабочих крупной промышленности («число которых, по правде говоря, в эпоху Бальзака было невелико», — делает оговорку Брюнетьер); мало показана роль адвокатов и профессоров; зато слишком много места занимают нотариусы, стряпчие, банкиры, ростовщики, а также девицы легкого поведения и отъявленные уголовники, которые «слишком уж многочисленны в бальзаковском мире». Позже исследователи Серфберр и Кристоф составили список, согласно которому в «Человеческой комедии» Бальзака: аристократов — около 425 человек; буржуазии — 1225 (из них 788 относятся к крупной и средней, 437 — к мелкой буржуазии); домашних слуг — 72; крестьян — 13; мелких ремесленников — 75. Однако попытки на основе этих подсчетов усомниться в верности отражения действительности в художественном мире «Человеческой комедии» беспочвенны и довольно наивны.

Литературоведы продолжают углубленное изучение бальзаковского мира как цельного аналога современного писателю общества. Все сильнее обозначается тенденция выйти за рамки чистой фактографичности, понять мир «Человеческой комедии» более обобщенно, философски. Одним из ярких выразителей такой позиции стал датский бальзаковед П. Нюкрот: «Бальзаковский мир, который считается очень конкретным и определенным, задуман как нечто весьма абстрактное». Вопрос о художественном мире Бальзака стал в центр исследований бальзаковедов. В создании этого мира на базе ясно осознанных принципов реалистической типизации заключается основное новаторство писателя. В качестве подтверждения этого приведем слова о Бальзаке одного из наиболее авторитетных ученых Франции Филиппа Ван Тигема: «Собрание его романов составляет одно целое в том смысле, что они описывают различные стороны одного и того же общества (французского общества с 1810 примерно по 1835 год и, в частности, общества периода Реставрации), и что одни и те же лица зачастую действуют в разных романах. В этом как раз и заключалось оказавшееся плодотворным новаторство, которое сообщает читателю чувство, будто он, как это часто бывает в действительности, сталкивается со своей, хорошо знакомой ему, средой».

Художественное пространство. Интересны сведения, показывающие, в какой большой мере Бальзаку свойственна предполагаемая реализмом правдивость деталей, в частности при создании художественного пространства. Особенно ценны в этом отношении «Бальзаковские ежегодники», которые издаются с 1960 г. Обществом по изучению Бальзака, организованным при Сорбонне. Например, в статье М. Лебрэн «Жизнь студента в Латинском квартале», опубликованной в выпуске за 1978 г., установлено, что гостиницы, магазины, рестораны и другие дома Латинского квартала, упоминаемые Бальзаком, действительно существовали по указанным писателем адресам, что им точно обозначаются цены за комнаты, стоимости определенных продуктов в лавках этого района Парижа и другие детали. «...Бальзак хорошо знал Париж и поместил в свои произведения массу предметов, зданий, людей и т. д., существовавших в реальной жизни XIX в.», — делает вывод исследовательница.

Бальзак часто избирает местом действия своих романов монастыри, тюрьмы и другие столь характерным для предромантической и романтической литературы топоры. У него можно найти подробные описания монастырей, хранящих тайны многих поколений (так, в «Герцогине де Ланже» изображен монастырь кармелиток, основанный еще святой Тересой — известной деятельницей христианства, жившей в XVI в.), тюрем, на камнях которых запечатлена летопись страданий и попыток бегства.

Однако уже в произведениях, относящихся к концу 1820-х годов, Бальзак использует предромантические приемы описания замка в полемических целях. Так, сопоставление торговой лавки в повести «Дом кошки, играющей в мяч» («La Maison du Chat-qui-pelote», 1830) и «готического» замка (который не упоминается, но образ которого должен был всплывать в памяти современников из-за сходства в способах описания) имеет определенную эстетическую цель: Бальзак хочет подчеркнуть, что торговая лавка, дом ростовщика, внутренние помещения банкирского дома, гостиница, улицы и переулки, дома ремесленников, черные лестницы не менее интересны, не менее загадочны, не менее ужасают подчас своими потрясающими человеческими драмами, чем любой «готический» замок с тайными переходами, оживающими портретами, люками, замурованными скелетами и привидениями. Принципиальное различие между предромантиками и реалистами в изображении места действия заключается в том, что если для первых старинное здание воплощает рок, развернутый во времени, атмосферу истории, загадочной тем более, чем она древнее, т. е. атмосферу тайны, то для вторых оно выступает как «обломок уклада», через который можно раскрыть тайну, выявить историческую закономерность.

Переходящие персонажи. В «Человеческой комедии» единство художественного мира осуществляется в первую очередь за счет персонажей,

переходящих из произведения в произведение. Еще в 1927 г. французская исследовательница Э. Престон проанализировала способы, использованные писателем для повторного введения своих персонажей в повествование: «Упоминания мимоходом, перенесение персонажей из Парижа в провинцию и наоборот, салоны, перечни персонажей, принадлежащих к одной и той же социальной категории, использование одного характера для того, чтобы написать с него другой, прямая ссылка на другие романы». Даже из этого далеко не полного перечня ясно, что Бальзак в «Человеческой комедии» разработал сложную систему возвращающихся персонажей.

Бальзак не был изобретателем возвращающихся персонажей. Среди его непосредственных предшественников можно назвать руссоиста Ретифа де ля Бретонна, Бомарше с его трилогией о Фигаро. Бальзак, хорошо знавший Шекспира (он не менее 162 раз ссылаясь в своем творчестве на английского драматурга), мог найти примеры возвращения персонажей в его исторических хрониках: Генрих VI, Ричард III, Генрих IV, Генрих V, Фальстаф и т. д. В бальзаковской эпопее возвращение персонажей позволяет реалистически многосторонне раскрыть характеры и судьбы людей XIX столетия.

Растиньяк. Представление о таком подходе к характеру может дать биография Растиньяка, первый пример составления которой сделан самим Бальзаком в 1839 г.: «Растиньяк (Эжен Луи де) — старший сын барона и баронессы де Растиньяк — родился в замке Растиньяк, в департаменте Шаранта, в 1799 г.; приехав в Париж в 1819 г. изучать право, поселился в доме Воке, познакомился там с Жаком Колленом, скрывавшимся под именем Вотрена, и подружился со знаменитым медиком Орасом Бьяншоном. Растиньяк полюбил г-жу Дельфину де Нусинген как раз в ту пору, когда ее покинул де Марсе; Дельфина — дочь некоего г-на Горио, бывшего вермишельщика, которого Растиньяк похоронил за свой счет. Растиньяк — один из львов высшего света — сближается со многими молодыми людьми своего времени... История его обогащения рассказана в «Банкирском доме Нусинген»; он появляется почти во всех «Сценах» — в частности в «Музее древностей», в «Деле об опеке». Он выдает замуж обеих своих сестер: одну — за Марсиаля де ла Рош-Югона, денди времен Империи, одного из действующих лиц «Супружеского счастья», другую — за министра. Его младший брат Габриэль де Растиньяк, секретарь епископа Лиможского в романе «Сельский священник», действие которого относится к 1828 г., назначается епископом в 1832 г. (смотри «Дочь Евы»). Отпрыск старинного дворянского рода, Растиньяк все же принимает после 1830 года пост помощника статс-секретаря в министерстве де Марсе (смотри «Сцены политической жизни») и т. д.».

Некоторые ученые достраивают эту биографию: Растиньяк делает быструю карьеру, в 1832 г. он занимает видный государственный пост («Тайны княгини де Кадиньян»); в 1836 г. после банкротства банкирского дома Нусинген («Банкирский дом Нусинген»), которое обогатило Растиньяка, он имеет уже 40000 франков годового дохода; в 1838 г. он женится на Августе Нусинген, дочери своей бывшей возлюбленной Дельфины, которую он бессовестно обобрал; в 1839 г. Растиньяк становится министром финансов, получает титул графа; в 1845 г. он — пэр Франции, его ежегодный доход — 300000 франков («Кузина Бетта», «Депутат от Арси»).

Проблема драматичности и театральности «Человеческой комедии». Реалистическая драма не смогла завоевать французскую сцену в первой половине столетия в той мере, в какой это удалось романтической драме. И ни та ни другая не выдержали конкуренции «хорошо сделанной пьесы», ибо таковы условия существования буржуазного театра. Романтическая драма в известной мере ушла в поэзию, а драма реалистическая — в реалистическую прозу. Бальзак, отмечая значение Вальтера Скотта для развития романа, в частности, писал: «Он внес в него дух прошлого, соединил в нем драму, диалог, портрет, пейзаж, описания...». Такое внежанровое понимание драмы стало широко распространенным после «Предисловия к «Кромвелю» Гюго. Но Бальзак сообщает, что задумал «Человеческую комедию» как «драму с тремя-четырьмя тысячами действующих лиц, которую составляет любое Общество». Слово «драма» здесь употреблено в специфическом значении, характерном для первой половины XIX в.: драма рассматривается в жанровом аспекте, а не как синоним драматичности, но форма ее свободна (может иметь форму драмы-романа, драмы-повести), причем прежде всего свободна от связи с театром. Происходит размежевание «драматического» и «театрального».

Ф. Брюнетьер, отмечая драматургичность романов Бальзака, отказывал им в театральности (т. е. возможности легко передать их для сцены). В устах Брюнетьера это звучит как упрек. Но если бы было и так (хотя опровержением является множество инсценировок романов Бальзака, сыгравших большую роль в развитии реалистического театра), то нужно подчеркнуть, что «Человеческой комедии» свойственна театральность.

В 1823–1839 гг. Бальзак, неоднократно принимаясь за работу для театра, не создает ни одного законченного произведения, даже ни одного вполне законченного фрагмента. Он постоянно уходит от пьесы к роману. Но ведь 1830-е годы были периодом наиболее интенсивной выработки концепции «Человеческой комедии». Очевидно, именно в эти годы писатель приходит к важному художественному открытию, основанному на

пристальном наблюдении над действительностью: не в условных формах театра надо угадывать жизнь, а в жизни видеть условные (социально-условные) формы, символы и т. д.

Символично в этом отношении использование слова «комедия» в названии бальзаковской эпопеи, ее подразделение на «сцены» (термин, употреблявшийся в 1820-х годах авторами «драм для чтения» Мериме, Вите и др.). Действительность, исследуемая Бальзаком, напоминает театр. Здесь есть свои режиссеры и свои актеры.

Тема режиссера, организатора жизни ярче всего развита в «Истории тринадцати» и в образе Вотрена. В «Отце Горио» Вотрен ставит спектакль убийства единственного сына Тайфера и подбирает актеров, среди которых — Растиньяк.

Один из мотивов романа «Блеск и нищета куртизанок» («*Splendeurs et misères des courtisanes*») — превращение мыслящего и чувствующего человека, Люсьена до Рюампре, в марионетку, которой управляет Вотрен. Актерство раскрывается не только как марионеточность некоторых персонажей, но и как всеобщее лицедейство. Игра определенной роли — условие существования в обществе, где все люди — враги. Герои постоянно наблюдают за малейшими движениями лица своих соперников, жертв, возлюбленных, но скрывают свои лица, как Гобсек с его козырьком.

Тема игры, лицедейства, подсказанная Бальзаку жизнью современного общества, выкристаллизовывалась под влиянием театра. Вместе с тем в «Человеческой комедии» показано, как игра, по правилам которой играют бальзаковские герои, их «режиссура» жизни разрушаются под воздействием типических обстоятельств.

Живя по объективным законам буржуазного общества, герои Бальзака, мистифицируя окружающих, сами становятся объектом мистификации, обманывая, обманываются, стихийно занимая то место, которое им предназначено структурой общества. Одной из сторон изображения этого процесса «детеатрализации» жизни, срывания масок и обнажения сущности буржуазных отношений, в основе которых лежат деньги, купля-продажа, безжалостная эксплуатация людей и природы, является тема «утраченных иллюзий», занимающая столь значительное место в тематике «Человеческой комедии».

Проблема мистики. Среди творений Бальзака 1831–1835 гг. можно встретить произведения, в которых сильны мистические мотивы в духе Сведенборга («Луи Ламбер», «Серафита», «Лилия в долине»). Преддраматическая атмосфера ужаса и тайны создана в таких произведениях, как «Красная гостиница», «История тринадцати». Акцентируя близость Бальзака к Сведенборгу и создавая концепцию «романтического» Бальзака, можно легко исказить реальную картину. Сведенборгианство входит составной

частью в идейно-художественный комплекс бальзаковского творчества, как и всякие иные предромантические мотивы.

«Красная гостиница». Черты предромантического «черного» романа можно найти в «Красной гостинице» Бальзака («*Auberge rouge*», 1831). В рассказе немца о преступлении, за которое был казнен невиновный Проспер Маньян, есть и роковое стечение обстоятельств, и материализация преступных помыслов, и страшные подробности убийства (Маньян видит отрезанную голову ограбленного фабриканта, рядом с собой — окровавленный скальпель, которым он намеревался совершить преступление, хотя и не совершал его, и, потеряв сознание, падает в лужу крови). Но одновременно с повествованием об этой загадочной драме в салоне разыгрывается другая драма, проливающая свет на первую: богач Тайфер выдает себя — именно он был убийцей фабриканта и виновником гибели Проспера Маньяна, с которым дружил с пятилетнего возраста. Украденные им сто тысяч франков в золоте и бриллиантах стали основой его огромного богатства. За роковым стечением обстоятельств, материализацией бреда, таинственностью зверского преступления стоит буржуазная психология обогащения любым путем, власть денег над сознанием человека, сформировавшегося в буржуазном обществе.

«История тринадцати». Элементы «готического» романа обнаруживаются также в бальзаковской трилогии «История тринадцати» («*Histoire des Treize*»), особенно в первой части — «Феррагюс, предводитель деворантов» («*Ferragus, chef des Dévorants*», 1833), стоящей несколько особняком по отношению ко второй и третьей частям («Герцогиня де Ланже» — «*La Duchesse de Langeais*», «Златоокая девушка» — «*La Fille aux yeux d'or*»). Бальзак подчеркивает связь трилогии с предромантической литературой в предисловии к «Истории тринадцати». Он хочет описать тайное общество, проникшее в самые высокие сферы, общество, «история которого, пожалуй, не менее любопытна и мрачна, чем самые черные романы г-жи Радклиф».

В «Феррагюсе» Бальзак, противореча собственному утверждению, что среди тринадцати не было вожака, изображает предводителя деворантов. Для писателя было важно показать не одного из тринадцати, а человека, облеченного высшим могуществом, высшей привилегией творить зло, — характер чисто «готический». Но сюжет строится так, что общество, ничем, казалось бы, не вооруженное против Феррагюса, уничтожает его в силу своих законов, противостоять которым невозможно. В самом деле, из-за чего Феррагюс потерпел поражение? Из-за того, что некий Огюст де Моленкур, молодой дворянин, увлекшийся светской дамой г-жой Демаре, которая пользовалась безупречной репутацией верной жены, увидел, как она входила в дом на улице Соли, где светской женщине показы-

ваться неприлично. Вполне в духе света приписав себе право ревновать замужнюю женщину, Огюст организует за ней слежку, не замечая ложности своего положения, сообщает о своих подозрениях мужу Клеманс, Жюлю Демаре. В итоге семейное счастье разрушается, Клеманс умирает. Моленкур пытается разыскать Феррагюса, к которому ходила г-жа Демаре. Феррагюс делает отчаянные попытки уничтожить Моленкура, но только четвертая из них оказалась удачной. А тайна г-жи Демаре заключалась в том, что она навещала своего отца. Сюжет, таким образом, напоминает раннюю мелодраму Бальзака «Негр», только место экзотической фигуры негра занял молодой, обаятельный дворянин, плоть от плоти светского общества. Человек, известный среди тринадцати как Феррагюс XXIII, Грасьен Буримьяр, в прошлом рабочий, потом подрядчик по постройке домов и богач, затем каторжник, скрывавшийся от полиции и мечтающий проникнуть в высшее общество, в «готическом» романе был бы гением зла, источником несчастья. У Бальзака он наносит удары, только защищаясь. Из фактов использования его могущества Бальзак приводит лишь один: Феррагюсу обязан своим местом Жюль Демаре, человек честный и не подозревающий о существовании преступного сообщества тринадцати. В повести смерть уносит Клеманс, Иду (возлюбленную Феррагюса), умирают Моленкур и его бабушка, еще несколько лиц. Разрушается личность Феррагюса: «Это было какое-то оступевшее существо без мысли во взгляде, без твердости в походе... На старика было жалко смотреть», — пишет Бальзак в конце повести.

Исток этих трагических событий — в, казалось бы, незначительном факте, в том, что г-жа Демаре появилась на улице Соли. Законы света, расслоение общества, глубочайшее противостояние верхов и низов отражены в этом эпизоде. «Готические» черты повести начинают выступать совершенно в ином контексте и служат для утверждения реалистических тенденций. Не случайно предисловие к «Истории тринадцати» было одним из документов, свидетельствовавших об отходе писателя от «черного» романа. Бальзак замечал: «Когда писатель повествует об истинных происшествиях, он не должен превращать свой рассказ в игрушку с сюрпризом и — на манер некоторых романистов — на протяжении четырех томов водить читателя из подземелья в подземелье, дабы показать ему какой-нибудь иссохший труп, а в заключении признаться, что он все время только пугал потайными дверями, скрытыми под обоями, или мертвецами, оставленными по недосмотру под половицами».

«Гобсек». В 1830 г. Бальзак написал очерк «Ростовщик». В двухтомных «Сценах частной жизни» (1830) была опубликована повесть «Опасности беспутства», первую часть которой составил очерк «Ростовщик», а вторая («Поверенный») и третья («Смерть мужа») части вносили в

произведение новеллистический элемент: в центре повести оказывался любовный треугольник граф де Ресто — Анастази — граф Максим де Трай. История аристократической семьи оттесняет на второй план образ ростовщика Гобсека (наделенного в повести рядом положительных черт, в финале отказывающегося от ростовщичества и становящегося депутатом). Через пять лет, в 1835 г., Бальзак переделывает повесть, дает ей название «Папаша Гобсек». На первый план выходит образ Гобсека (говорящее имя: «живоглот») — своего рода «скупого рыцаря» современности. Поэтому повести придан другой финал: Гобсек умирает среди скопленных за счет людских драм сокровищ, утрачивающих всякую ценность перед лицом смерти. Образ ростовщика Гобсека достигает такой масштабности, что становится нарицательным для обозначения скупца, превосходя в этом отношении Гарпагона из комедии Мольера «Скупой». Существенно, что образ не утрачивает реалистичности, сохраняет живую связь с бальзаковской современностью. Бальзаковский Гобсек типический характер. Позже повесть была включена писателем в «Этюды о нравах» (вошла в «Сцены частной жизни») и приобрела окончательное название «Гобсек» («Gobseck»).

«Евгения Гранде». Первым произведением, в котором Бальзак последовательно воплотил черты критического реализма как целостной эстетической системы, стал роман «Евгения Гранде» («Eugénie Grandet», 1833). В каждом из немногочисленных характеров романа реализован принцип становления личности под влиянием социальных обстоятельств. Папаша Гранде разбогател во время революции, он очень богат, но стал невероятно скупым, устраивает скандалы жене, дочери, служанке по поводу самых мизерных трат. Встреча Евгении Гранде с несчастным двоюродным братом Шарлем Гранде, чей отец, разорившись, покончил с собой, оставив его без средств к существованию, обещает читателю романтическую историю любви и бескорыстия. Евгений, узнав, что отец отказал юноше в поддержке, отдает ему золотые монеты, которые раз в год дарил ей скупой папаша Гранде, что приводит к скандалу, преждевременной смерти матери Евгении, но только усиливает решимость девушки и ее надежду на счастье с любимым человеком. Но ожидания читателя обмануты: желание разбогатеть превращает Шарля в циничного дельца, а Евгения, ставшая после смерти папаши Гранде обладательницей миллионов, все более походит на своего скупого отца. Роман камерный, лаконичный, деталей немного, и каждая предельно насыщена. Все в романе подчинено анализу изменения характера под давлением обстоятельств жизни. Бальзак выступает в романе как выдающийся психолог, обогащая психологический анализ принципами и приемами реалистического искусства.

«Отец Горио». В 1834 г. замысел «Человеческой комедии» достаточно созрел, и Бальзак пишет роман «Отец Горио» («Le Père Goriot»), который

стал ключевым в цикле: именно в нем около 30 персонажей предыдущих и последующих произведений должны были сойтись вместе. Отсюда совершенно новая структура романа: многоцентровая, полифоничная. Один из центров связан с образом отца Горио, чья история напоминает судьбу короля Лира: Горио все свое состояние отдает дочерям, выдав Анастаси за знатного графа де Ресто, а Дельфину — за богатейшего банкира барона Нусингена, а те стесняются своего отца, отворачиваются от него, не приезжают даже на его похороны, прислав лишь пустые кареты с гербами. Но это лишь одна, нисходящая линия сюжета. Другая, восходящая линия связана с образом Растиньяка, молодого человека из знатной, но бедной провинциальной семьи, приехавшего в Париж, чтобы сделать карьеру. С ним связаны еще три линии романа, каждая из которых обозначает возможный для него путь жизни. Вотрен, загадочная, одновременно притягательная и отталкивающая личность, предлагает путь преступления как самый быстрый способ обогащения и продвижения: Растиньяк должен влюбить в себя совершенно незаметную девушку Викторину и жениться на ней, в то время как другой, никак с ним не связанный человек убьет ее брата, и тогда она станет единственной наследницей своего отца миллионера Тайфера; расплата лишь одна: нужно будет поделиться с Вотреном миллионами Тайфера. Вотрен — своего рода философ. Он убеждает Растиньяка: «Если нельзя ворваться в высшее общество как бомба, надо проникнуть в него как зараза». Растиньяк колеблется, но не решается принять предложение: этот путь оказывается слишком опасным. Вотрена отслеживает и арестовывает полиция, он оказался беглым каторжником Жаком Колленом.

Другой путь, возможный для Растиньяка, представлен в образе Бьяншона, выдающегося врача. Это путь честной трудовой жизни, но он слишком медленно ведет к успеху.

Третий путь указывает ему виконтесса де Боссеан: надо отбросить романтические представления о чести, достоинстве, благородстве, любви, надо вооружиться подлостью и цинизмом, действовать через светских женщин, ни одной из них не увлекаясь по-настоящему. Виконтесса говорит об этом с болью и сарказмом, сама она не может так жить, поэтому вынуждена покинуть свет. Но Растиньяк именно этот путь выбирает для себя. Замечателен финал романа. Похоронив несчастного отца Горио, Растиньяк с высот холма, на котором находится кладбище Пер Лашез, бросает вызов расстилающемуся перед ним Парижу: А теперь — кто победит: я или ты! И, бросив обществу свой вызов, он для начала отправился обедать к Дельфине Нусинген». В этом финале все основные сюжетные линии соединены: именно смерть отца Горио приводит Растиньяка к окончательному выбору своего пути, поэтому-то роман (своего рода роман выбора) совершенно закономерно называется «Отец Горио».

Но Бальзак нашел композиционное средство соединить героев не только в финале, но на протяжении всего романа, сохраняя его «полицентричность» (термин Леона Доде). Не выделив одного главного героя, он сделал центральным образом романа, как бы в противовес образу собора из «Собора Парижской богоматери» Гюго, современный парижский дом — пансион мадам Воке. Это модель современной Бальзаку Франции, здесь на разных этажах живут персонажи романа в соответствии с занимаемым ими положением в обществе (прежде всего финансовым положением): на втором этаже (самом престижном) обитают сама хозяйка, мадам Воке, и Викторина Тайфер; на третьем этаже — Вотрен и некто Пуаре (впоследствии донесший на Вотрена полиции); на третьем — самые бедные, отец Горио, отдавший все деньги дочерям, и Растиньяк. Еще десять человек приходили в пансион мадам Воке только обедать, среди них — молодой врач Бьяншон.

Огромное внимание уделяет Бальзак миру вещей. Так, описание юбки мадам Воке занимает несколько страниц. Бальзак считает, что в вещах сохраняется отпечаток судеб людей, которые ими владели, к ним прикасались, по вещам, подобно тому как Кювье восстанавливал «по когтю — льва», можно реконструировать весь жизненный уклад их обладателей.

Вотрен. В первой половине 1830-х годов Бальзак был всерьез увлечен идеей тайного сообщества, которое, включая немногих равноправных членов, проникших в самые высшие сферы, обеспечивало бы реальную власть и жизненный успех. Эта идея была развита в «Истории тринадцати». Выдающийся отечественный бальзаковед Б. Г. Реизов, указавший на несомненную связь образа Вотрена с замыслом этого цикла, высказал предположение, что «...первоначально «сюжет Вотрена» был задуман как один из эпизодов «Истории тринадцати», но затем Бальзак разорвал узы, связывавшие Вотрена с тремя уже написанными эпизодами». Герой, стоявший на одной ступени социальной лестницы с персонажами «Герцоги де Ланже», оказался беглым каторжником. Выявив связь романа О. Бальзака «Отец Горио», ключевого романа «Человеческой комедии» с литературой о разбойниках, ужасающих и притягательных одновременно, Б. Г. Реизов показал, что трансформация Вотрена, «превращение одного из тринадцати, окутанного непроницаемой тайной, в беглого каторжника, связанного неразрывными узами с преступным миром столицы, в 1834 г. было для Бальзака совершенно закономерно».

В романе Вотрен утрачивает черты известного благородства тринадцати. В письме к Ипполиту Кастилю Бальзак, характеризуя Вотрена, не видит в нем ничего положительного: «Этот персонаж, представляющий моральное гниение, каторгу, общественное зло во всей его омерзительности, не заключает в себе никак го преувеличения. Могу вас заверить,

что я списал его с живого человека, что этот человек ужасающего величия и что он нашел себе место и нашем современном обществе. (...) Он был гением зла, хотя его использовали на благо общества». Писатель имеет в виду Э. Ф. Видока, сначала преступника и каторжника, а позднее занявшего крупный пост в уголовной полиции. С мемуарами Видока, вышедшими в 1828 г., Бальзак был знаком, а затем познакомился и с самим Видоком.

Роман «Отец Горио» составил с двумя другими романами — «Утраченные иллюзии» («*Les Illusions perdues*», 1835–1843) и «Блеск и нищета куртизанок» своеобразную внутреннюю трилогию. Если в первом романе история молодого человека была представлена образом Растиньяка, то в двух последующих на его место выдвигается фигура Люсьена де Рюбампре, отличающегося от Растиньяка лишь более слабым характером, подверженным влиянию социальных обстоятельств. Все три романа объединены образом Вотрена, который под разными именами выступает как режиссер жизни для молодых людей подобных Люсьену, но и сам оказывающийся зависимым от общества, в котором он решил продвигаться. Самоубийство Люсьена, оказавшегося в тюрьме, — это одновременно и поражение Вотрена, которое, однако, не остановит его от дальнейших попыток взять реванш над ненавистным ему обществом.

Драматургия. Бальзак испытывает огромное желание писать драматические произведения. В конце жизни писатель упрекал Эвелину Ганскую: «Вы отклоняли меня от работы над пьесами, а я хотел писать только пьесы». Из разрозненных высказываний писателя вырисовывается его стремление обновить театр. Он упрекает Ремюза за то, что этот министр «закрыв столько театров, что современной драме ступить некуда». Драматург с горечью пишет: «Существуют четыре театра водевиля, три театра мелодрамы и ни одного — для драмы и комедийных опытов современной литературы». Нет сомнения в том, что Бальзак обладал способностями, знанием жизненного материала для того, чтобы создать зрелую, значительную реалистическую драматургию.

Темы, идеи, проблематика, конфликт в пьесах Бальзака зачастую очень близко подходят к программе его «Человеческой комедии». «Центральная картина» бальзаковской «Человеческой комедии» присутствует в «Школе супружества», «Вотрене», «Памеле Жиро», «Дельце», «Мачехе». Вообще следует отметить, что, не считая ранних драматических произведений, Бальзак из множества замыслов завершил почти исключительно те, в которых воссоздается эта «центральная картина» — оттеснение дворянства буржуазией и распад семьи как следствие власти денежных отношений. В «Дельце» Огюст Меркаде говорит: «Ныне, сударыня, чувства упразднены, их вытеснили деньги. Остается одна лишь корысть, ибо семьи боль-

ше нет, существуют только отдельные личности... Словом, все наши обязанности сводятся к купонам».

Начиная с банкира Жерваля из мелодрамы «Негр», через пьесы Бальзака проходит галерея банкиров, ростовщиков, дельцов, торговцев: это банкир Авалорос, ростовщик Матиас Махис, желозоторговец Копполус, хозяин «Золотого солнца» из комедии «Надежды Кинолы», биржевик Руссо из «Памелы Жиро», коммерсант Годар из «Мачехи». Особенно ярка серия портретов в «Дельце»: прожженный делец Огюст Меркаде показан во взаимоотношениях со своими кредиторами — домовладельцем Бреди-фом, коммерсантом Гуляром, ростовщиком Пьеркеном, деловым посредником Виолетом, биржевиком Верделеном. Надеясь их индивидуальными человеческими характерами и судьбами, Бальзак вскрывает губительное воздействие денег на личность каждого из них, делающее этих героев пьес разительно похожими друг на друга.

Идеи, тематика, проблематика, конфликт, вытекающие из «центральной картины», лежат в основе сюжетов бальзаковских пьес. Чувство ответственности заставляет госпожу Жерар преследовать Адриенну — последнюю любовь старика Жерара, в результате семья распадается, Жерар и Адриенна теряют рассудок («Школа супружества»). Во внешне благополучной семье герцога де Монсореля в течение 23 лет существует подозрение и супружеской измене. Великосветское общество незаметно для себя начинает срастаться с преступным миром Парижа. Распад аристократической семьи приостановлен только за счет благородства каторжника Вотрена («Вотрен»). Банкиры, торговцы, лже-изобретатели пытаются присвоить себе открытие Альфонсе Фонтанареса, сулящее немалые выгоды («Надежды Кинолы»). Чисто денежные расчеты руководят семейством Руссо, препятствующим соединению Жюля Руссо и Памелы («Памела Жиро»). Делец Меркаде, запутавшийся в долгах, обманутый своим компаньоном Годо, борется с кредиторами, пытается выгодно сбыть с рук свою дочь («Делец»).

В драме «Мачеха» героиня выходит по расчету замуж за старого генерала, воображая, «что скоро овдовеет, станет богатой, а тогда вернется к своей любви...». Бальзак реалистически показывает, как под влиянием этой первоначальной сделки разрушаются светлые стороны личности Гертруды, ее жизнь заходит в тупик.

Таким образом, круг тем, идей, проблем, конфликтов в драматургии писателя, «центральная картина» общественной жизни, воспроизведенная в его пьесах, в своей основе совпадают с идейно-тематическим содержанием, постановкой острых социальных вопросов в произведениях «Человеческой комедии» («Истории тринадцати», «Красной гостинице», «Евгении Гранде», «Отце Горио», «Гобсеке», «Утраченных иллюзиях»,

«Кузине Бетте» и других). Между пьесами Бальзака и «Человеческой комедией» существует единство на идейно-тематическом уровне, в сфере проблематики и конфликтов, но обнаруживаются глубокие различия в способах их реализации.

Бальзак в своих пьесах и драматургических замыслах часто пользуется именами, вызывающими определенные ассоциации: Памела («Брак мадмуазель Прюдом», «Памела Жиро»), Адольф («Брак мадмуазель Прюдом», вымышленное имя Жюля в «Памеле Жиро»), Руссо («Памела Жиро»), Жюли, или Юлия («Делец»), Фердинанд («Мачеха»), Гертруда («Мачеха») и т. д. В сознании зрителей легко могли возникнуть параллели с героями «Памелы» Ричардсона, «Адольфа» Константа, «Юлии, или Новой Элоизы» Руссо, «Коварства и любви» Шиллера, «Гамлета» Шекспира. Но все эти параллели носят характер отталкивания от исходных образов. Существует и скрытая, не выраженная в именах, полемика. В этом проявляется характерная методика писателя: изучение наиболее популярных пьес репертуара, учет сюжетов, коллизий, характеров, а затем, как правило, перенос их в новые условия (Альцест и Фигаро в XIX в., Оргон и Тартюф в изменившихся обстоятельствах, Памела в столкновении с буржуазной семьей). В тексте «Мачехи» сохранилось свидетельство этой стадии работы. Рамель, узнав о том, что его друг Фердинанд принужден скрывать свои отношения с Полиной из-за того, что их отцы стоят на противоположных политических позициях, усматривает в этом сходство с Ромео и Джульеттой. «С той лишь разницей, — добавляет Фердинанд, — что наследственная рознь, разделявшая этих двух влюбленных, — пустяк по сравнению с той ненавистью, какую питает генерал де Граншан к сыну предателя Маркандаля!» Вполне вероятно, что на этом этапе разработки замысла Бальзак обратил внимание на прошедшую с большим шумом драму В. Гюго «Лукреция Борджа». Строя образ центральной героини на контрасте «ангела и зверя», Гюго изобразил преступницу и отравительницу любящей матерью. Мелодраматизированные страдания матери в сочетании с демонизмом Лукреции Борджа разворачиваются на условно-историческом фоне. Между тем, в 1833 г. это было в какой-то степени анахронизмом: появление в 1830 г. романа Жюль Жанена «Исповедь», на который Бальзак откликнулся довольно большой рецензией, отметило важную тенденцию литературы начала 1830-х годов — поворот к современной теме. Далеко не случаен был триумфальный успех поставленной на сцене Порт-Сен-Мартен в 1831 г. драмы А. Дюма «Антони» о современности.

Но то, что в романе раскрывало сущность современного писателю общества, на сцене оставалось театральной условностью. Возьмем изображение одежды как социального знака. В романах «Отец Горио», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок» большое место занима-

ют переодевания Вотрена, причем они выступают в социальной функции: одежда позволяет беглому каторжнику то скрываться в пансионе Воке под видом добродушного обывателя, то проникать в светское общество. Тот же прием использует Бальзак в пьесе «Вотрен», изображая семь его переодеваний. Они так же социально значимы, и в этом смысле между пьесой и романами нет различия. Но в пьесе они сразу ассоциируются с традиционным для комедий переодеванием героев, возникает ощущение театрального штампа.

Особенности французского театра первой половины XIX в. ограничивали возможности Бальзака в создании реалистической драматургии. Но они были дополнительным стимулом обращения писателя к роману, давая ему новые средства реалистического анализа действительности. Именно в прозе он достиг такой степени правдивого изображения человека, что его многие персонажи кажутся читателю живыми людьми, живущими в реальном мире. Так к ним относился и сам автор. Умирая в своем парижском доме 18 августа 1850 г., Бальзак произнес: «Будь здесь Бьяншон, он бы меня спас».

И все-таки французская драматургия критического реализма сложилась уже в первой половине XIX в. несмотря на крайне неблагоприятные условия. Основная заслуга в этом принадлежит Бальзаку. Во второй половине столетия «театр довольно быстро освобождался от влияния Скриба и Дюма, чтобы попасть под влияние Бальзака», как констатировал Ф. Брюнетьер. «Мачеха» — пьеса такой художественной зрелости и значения, что можно с полным правом утверждать: этой драмой Бальзак подвел итоги развития французского театра первой половины XIX в. и открыл путь драматургии второй половины столетия, более того, наметил некоторые черты так называемой «новой драмы» рубежа XIX–XX вв.

Бальзак в России. Официальная литературная критика долго не признавала исключительный талант Бальзака, относя его к второстепенным писателям, но у читателей было иное мнение. Уже «Шуаны» принесли ему известность, а роман «Шагренова кожа» — широкое признание, причем не только на родине, но и за ее рубежами. Отголоски этого признания дошли и до России, о чем свидетельствовало полученное автором письмо из Одессы, подписанное «Незнакомка» и ставшее началом романа Бальзака с автором письма — российской подданной графиней Эвелиной Ганской, закончившегося их официальным браком в Бердичеве и отъездом в Париж, где Бальзака ожидала безвременная кончина.

Это лишь одно (ставшее для Бальзака в личном плане самым важным) из многочисленных свидетельств популярности Бальзака в России с самого начала 1830-х годов. Правда, известно, что А. С. Пушкин невысоко ставил Бальзака как писателя, в оценке Бальзака Пушкиным черта, на

которую следует обратить внимание: он говорит о «вычурности вашего Бальзака», тем самым признавая, что русское светское общество уже приняло Бальзака как «своего».

Именно таким освоенным писателем стал Бальзак для М. Ю. Лермонтова. Есть прямое свидетельство знания им творчества Бальзака: его имя упомянуто в романе «Герой нашего времени», где в портрете Печорина есть такие строки: «Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала». Образ тридцатилетней женщины в одноименной повести Бальзака и других его произведениях в короткое время стал достоянием европейского (в том числе русского) культурного тезауруса, открыв красоту и богатство внутреннего мира женщины, по старым меркам, уже не интересной читателям, а значит, и обществу в целом. Но Лермонтов подчеркивает через портрет Печорина совсем не эти достоинства тридцатилетней женщины, а ее искусственность и включенность в неподлинную жизнь («утомительный бал»).

В «Лермонтовской энциклопедии» на основании наблюдений Э. Дюшена, Л. П. Гроссмана, Б. Эйхенбаума, Н. К. Пиксанова, А. В. Федорова, И. Л. Андронникова, с привлечением обширной статьи Ж. Мерсеро «Лермонтов и Бальзак», обосновываются доказываемые косвенно следы влияния мотивов и открытий Бальзака на прозу Лермонтова, а именно: изображение в неоконченном юношеском историческом романе Лермонтова «Вадим» (1833–1834) крестьянского восстания в духе «Шуанов» Бальзака; конфликт современного индивидуалиста с обществом, доходящий до напряжения, которое можно разрешить только дуэлью (мотив романа Бальзака «Шагреновая кожа», обнаруживаемый в сюжете «Княжны Мери» — главы «Героя нашего времени», опубликованной впервые в отдельном издании романа в 1840 г.); образ бедняка, мечтающего о богатстве, нередко встречающийся у Бальзака (у Лермонтова — бедный чиновник Красинский в незавершенном социально-психологическом романе «Княгиня Лиговская», 1836, размышляет подобно бальзаковским героям: «Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота, ум и сердце? О, я буду богат непременно, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость»); внимание к миру вещей как отпечатков владеющих ими людей — у Бальзака вершиной такого подхода можно считать описание дома Воке в романе «Отец Горио» — в лермонтовском изображении жилища Красинского («Княгиня Лиговская»); повесть-глава «Княжна Мери» нередко объединяется с повестью Бальзака «Тридцатилетняя женщина» по характеру воссоздания мыслей и пере-

живаний влюбленной женщины, разработке приема «внутреннего монолога», который, как считается, Бальзак ввел во французскую литературу, а Лермонтов — в русскую.

Не все приведенные и подобные сближения выглядят достаточно обоснованно. Влияние Бальзака на Лермонтова скорее можно связать с переосмыслением предромантических и романтических моделей искусства в эпоху утверждения реализма и сделанного прежде всего Стендалем, Бальзаком и Мериме открытием закона влияния типических обстоятельств на типические черты живущих в этих обстоятельствах людей — литературных персонажей. Лермонтов не застал того этапа творчества Бальзака, когда этот закон был им реализован в героях и сюжетах с особой силой, он не мог читать опубликованное через год после его гибели предисловие Бальзака к «Человеческой комедии», теоретически обобщавшее понимание автором задач и средств современной литературы. Сюжет «Шагреневой кожи», где герой участвует в дуэли, довольно поверхностно соприкасается с «Героем нашего времени»: в раннем романе Бальзака еще сильны черты романтизма, фантастический сюжет пока слишком литературно, буквально, представляет зависимость человека от социальных обстоятельств. Большее значение для Лермонтова при создании образа Печорина, думается, имело не обращение к литературной модели романа Бальзака, а нечто, идущее вообще не от литературы, а от жизни, а именно: самоанализ Лермонтова. Хотя роман Лермонтова писался после того, как во Франции вышли образцы реализма Бальзака — романы «Евгения Гранде» и «Отец Горио» (ключевой в «Человеческой комедии»), но именно в нем меньше, чем в других прозаических произведениях Лермонтова, видны возможные заимствования из арсенала искусства Бальзака. Реализация закона, открытого реалистами, не очень похожа на французские образцы, скорее, оплодотворена традицией «Евгения Онегина» А. С. Пушкина и собственным самоанализом. Печорин, чем он больше презирает общество, тем более от него зависим, отсюда эпизод с дуэлью, делающей Печорина убийцей, отсюда помещение Лермонтовым в конец романа (его итог) главы «Фаталист» (притом что повесть была опубликована в 1839 г., т. е. раньше, чем вышло издание романа как целого произведения): при внешней случайности основных событий в романе они воплощают идею фатальности, но не в мусульманском истолковании как воли аллаха, а в открытии закономерной связи жизни и судьбы, человека и формирующих его обстоятельств. Роман становится не столько повествованием о герое, сколько анализом «нашего времени». Лермонтов отдает функцию шагреневой кожи, исполняющей желания, но укорачивающей жизнь Рафаэля де Валантена в романе Бальзака, самопожирательному характеру самого героя — Печорина.

Есть произведение Бальзака, не упоминавшееся Лермонтовым, но, по-видимому, сыгравшее едва ли не наиболее значительную роль в плане влияния на поэта, при этом не на его творчество, а на его жизнь. Это трилогия «История тринадцати», в которой, особенно в первой части — «Феррагюс, предводитель деворантов» (1833), стоящей несколько особняком по отношению ко второй и третьей частям («Герцогиня де Ланже» и «Златоокая девушка»), французский писатель осуществил видимое возрождение «готического» романа. Он подчеркивает связь трилогии с предромантической литературой в предисловии к «Истории тринадцати». Он хочет описать тайное общество, проникшее в самые высокие сферы, общество, «история которого, пожалуй, не менее любопытна и мрачна, чем самые черные романы г-жи Рэдклиф». В «Феррагюсе» Бальзак, противореча собственному утверждению, что среди тринадцати не было вожака, изображает предводителя деворантов. Для писателя было важно показать не одного из тринадцати, а человека, облеченного высшим могуществом, высшей привилегией, творить зло — характер чисто «готический».

Очевидно, мысль о создании подобного тайного общества (без задачи творить зло) захватила молодых петербуржцев во главе с Лермонтовым, и ими в 1838 г. был создан «Кружок шестнадцати», просуществовавший до 1840 г. и, по-видимому, ликвидированный властными структурами. Документов о кружке почти не сохранилось, впервые о нем упомянул в 1879 г. один из «шестнадцати» — К. В. Браницкий-Корчак в своей пронизанной оппозиционными идеями книге «*Les nationalités slaves*» («Славянские нации»), вышедшей в Париже на французском языке. Из шестнадцати членов кружка на сегодня известны имена только двенадцати (все представители знатных дворянских фамилий, анализ сохранившихся рисунков позволил предположительно вычислить тринадцатого — им мог быть А. И. Васильчиков, впоследствии секундант Лермонтова на дуэли с Мартыновым). Внимание к этому сообществу применительно к участию в нем Лермонтова было привлечено только в 1895 г. Любопытно, что младший из сотоварищества Ф. И. Паскевич, сын и единственный наследник И. Ф. Паскевича — умиротворителя Кавказа и Польши, облаканного Николаем I, тогда был еще жив (умер в 1903 г. в чине генерал-лейтенанта), но никаких новых сведений о кружке в печати не появилось. Почти не найдено следов и в специально изучавшихся официальных архивах. Э. Г. Герштейн, посвятившая проблеме несколько десятилетий, работавшая в ряде архивов, в своей фундаментальной монографии «Судьба Лермонтова», в которой обширная глава посвящена «Кружку шестнадцати», смогла привести различные сведения об отдельных членах группы; но главное — цели, идеология, руководитель, характер деятельности, ее последствия — все это осталось невыясненным. Ни разу не упоминается

«Истории тринадцати» Бальзака. Между тем, некоторые вопросы в свете близости к повести Бальзака могут быть успешно интерпретированы, например, отсутствие официального лидера и в то же время его существование в лице Лермонтова (не случайно на его долю выпали самые жесткие преследования; после его отъезда из Петербурга остальные тоже покидают столицу; недолгий визит Лермонтова в Петербург сопровождается общим сбором членов кружка). Сейчас трудно объяснить, почему тайна «шестнадцати» так оберегалась: из участников кружка ее раскрыл только К. В. Браницкий-Корчак, причем он это сделал фактически на смертном одре (его книга вышла в год его смерти) и назвал имена только ушедших из жизни членов (за исключением еще живого П. А. Валуева, члена правительства Александра II, а с 1879 г. — года выхода книги Браницкого-Корчака — председателя Комитета министров, тогда высшего административного органа в Российской империи), посвятил обществу лишь несколько абзацев и представил сам кружок как «свободный и веселый» — не более. Точно так же П. А. Валуев в личном дневнике (опубликованном в 1961 г.) позволил себе лишь в связи со смертью очередного из «шестнадцати» туманно упомянуть о «связи» с некоторыми членами кружка: «В 1838–1839, 1840 — связь с Браницким, Столыпиным, Долгоруковым, Паскевичем, Лермонтовым и пр. (les seize [шестнадцать], к которым и я принадлежал)». По всему чувствуется, что члены кружка дали какую-то страшную клятву молчать о своей деятельности, и уж точно, что Лермонтов ее не нарушил.

Повесть Бальзака о Феррагюсе, внешне похожая на «готический роман», т. е., как первоначально представляется, очень далекая от действительности, по мере реализации открытого реалистами закона зависимости индивидуальной жизни от состояния общества оказывается близкой к предсказанию судьбы Лермонтова и всего «Кружка шестнадцати», показывая, что общество, ничем не вооруженное против таинственного и, как кажется, всесильного Феррагюса, сминает, уничтожает его в силу своих законов, противостоять которым невозможно. Лермонтов, едва ли не единственный из «шестнадцати», был отправлен на Кавказ, где погиб на дуэли, в то время как, очевидно, родственники других, представители правящей верхушки, постарались стереть из архивов признаки существования вольнолюбивого общества их отпрысков, сама молодежь скрывает существование тайного товарищества, нередко заняв высокие должности или выехав за границу, и лишь по почти случайным следам восстанавливается неясный облик кружка, вероятно, лстившего себя надеждой стать тайной властью в современном русском обществе, подобной бальзаковским деворантам.

Бальзак и Шекспир. Эта проблема, поставленная во французской критике еще в 1830-е годы, впервые обрела настоящий масштаб в дни

празднования 300-летия со дня рождения Шекспира в статье, опубликованной в газете «Le Pays» французским писателем и литературным критиком Ф. Барбе д'Ореви́лли, который восклицал, что «и у нас, <...> есть тоже свой Шекспир... И мы назовем его смело — Бальзак!». В этой статье произведен переход от поисков прямых аналогий, непосредственного влияния Шекспира на Бальзака к типологическому сопоставлению двух центральных фигур национальных литератур (и это при том, что типологическое изучение литературы не было еще развито, идеи типологического метода в литературоведении были сформулированы столетие спустя).

Бальзак рано познакомился с творчеством У. Шекспира, хотя, как было доказано исследователями, не мог читать Шекспира в подлиннике. Как отмечает по французским источникам Е. А. Варламова, знакомство Бальзака с творчеством Шекспира могло произойти именно в Вандомском коллеже по переложению Пьера-Антуана де Лапласа (1745–1749) или в переводе Пьера Летурнера (1776–1781). По данным каталога библиотеки коллежа, здесь в то время был восьмитомник «Le Theatre anglois» («Английский театр»), пять томов которого содержали пьесы Шекспира в переложении Лапласа. В сборнике Лапласа Бальзак, который «буквально глотал всякую печатную страницу» (А. Моруа), мог прочесть следующие переводные произведения: «Отелло», «Генрих VI», «Ричард III», «Гамлет», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Тимон», «Цимбелин», «Женщины хорошего настроения» и др. Французская версия всех этих пьес была прозаической. Более того, местами перевод шекспировского текста заменялся его изложением, порой очень сжатым. Иногда Лаплас даже опускал некоторые эпизоды. Поступая подобным образом, Лаплас стремился «избегать упреков обоих народов и воздать Шекспиру именно то, чего он вправе ожидать от французского переводчика», иначе говоря, вольное обращение с шекспировским текстом не являлось прихотью Лапласа и объяснялось чуждостью Шекспира нормам французского классицизма. Тем не менее, свою задачу — донести до соотечественников творчество Шекспира — Лаплас в определенной мере выполнил. Об этом свидетельствует и сам Бальзак. Гораздо более позднее издание Летурнера, также имевшееся в библиотеке Вандомского коллежа, содержало почти все произведения Шекспира в сравнительно точном (хотя также прозаическом) переводе.

Став студентом парижской Школы права, Бальзак слушает одновременно и лекции профессоров Сорбонны, в том числе Франсуа Гизо. Этот знаменитый политик (с 1847 г. на короткий срок даже премьер-министр Франции), историк, философ был почитателем творчества Шекспира и вместе с Амадеем Пишо, известным своими переводами Байрона, заново отредактировал переводы Ле Турнера. В результате в 1821–1822 гг.

вышло 13-томное Полное собрание сочинений Шекспира, первый том которого открывался большой статьей Гизо.

Следует предположить, что Бальзак не пропустил возможности познакомиться с Шекспиром на сцене, причем не только в переделках Дюси, которые пользовались популярностью и шли на сцене главного театра страны — Комеди Франсез, но и в английской интерпретации. В 1823 г. Париж посетила английская труппа, и, несмотря на провал спектаклей, скандалы (что нашло отражение в «Расине и Шекспире» Стендаля), она еще дважды приезжала в Париж, в 1827 и 1828 г., когда ее принимали уже восторженно. В составе труппы блистали Эдмунд Кин и Уильям Чарльз Макреди. В Париже англичане исполняли «Кориолана», «Гамлета», «Короля Лира», «Макбета», «Отелло», «Ричарда III», «Ромео и Джульетту», «Венецианского купца». Спектакли давались на языке подлинника, а Бальзак не знал английского (по крайней мере, в том объеме, который был необходим для понимания текста Шекспира), но он был не одинок в этом, что учитывали антрепренеры, снабжая зрителей французскими переводами пьес.

В конце 1820-х годов Бальзак проявил необыкновенный интерес к переделкам пьес Шекспира по французским канонам, осуществленным в конце XVIII в. Франсуа Дюси. Бальзак издал 8 томов сочинений «достопочтенного Дюси» («vénéérable Ducis», как его называет Бальзак в предисловии к «Шагреневой коже»). Примечательно, что цитаты из Шекспира в «Человеческой комедии», а также в более ранних романах и повестях, в нее не вошедших, не обязательно даны в переводе Летурнера. Приводя строки из «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира», а также «Ромео и Джульетты» и «Макбета», Бальзак обращается и к «шекспировским» текстам Дюси, сочинения которого он имел под рукой. Но одновременно он хочет иметь у себя наиболее точный из существующих переводов Шекспира, а это перевод Ле Турнера. 25 декабря 1826 г. Бальзак пишет письмо книгопродавцу Фремо с просьбой продать ему переизданный перевод всего Шекспира, выполненный Ле Турнером. 29 марта 1827 г. был заключен договор между Бальзаком и сыном Фремо, по которому Бальзак должен получить один экземпляр собрания сочинений Шекспира в коллекции «Зарубежные театры». Причем (как следует из письма Фремо от 4 ноября 1827 г.), торговец, бывший должником писателя, выразил желание погасить долг книгами, в списке которых фигурирует один экземпляр Шекспира в 13 томах. Считается, что эта сделка состоялась. Таким образом, Бальзак получил наиболее полное издание Шекспира в лучшем переводе, с обширным предисловием Ф. Гизо (это предисловие стало одним из важных эстетических документов романтического движения во Франции). Более того, Бальзак, как издатель серии полных собраний сочинений классиков (вышли сочинения Мольера и Лафонтена), решил издать и Шекспира, даже начал эту

работу, о чем свидетельствуют типографские отпечатки титульного листа издания, к сожалению, не осуществленного.

Творчество Шекспира произвело на Бальзака большое впечатление и впоследствии сказалось на его произведениях. Бальзак 174 раза ссылался в своем творчестве и переписке на английского драматурга. Возможно, шекспировские хроники подсказали ему идею возвращающихся персонажей и мысль о создании единого художественного мира из большой группы различных самостоятельных произведений. В ранних произведениях Бальзака появляются упоминания шекспировских пьес. Так, в романе «Фальтурн» (1820) Бальзак упоминает «Цимбелина» Шекспира, в романе «Клотильда де Лузиньян» (1822) — «Короля Лира», в романе «Последняя фея» (1823) — «Бурю» и т. д. В «Бирагской наследнице» (1822) Бальзак и его соавтор цитируют Шекспира (две строки из «Гамлета», V, 4) дважды, по переложению Дюси и в собственном «переводе». Нередко в ранних романах Бальзак прибегал к псевдоцитатам из Шекспира, сам их сочиняя, в чем отражались характерные черты формирования культа Шекспира в Париже 1820-х годов.

В период повсеместного культа Шекспира Бальзак вникает в произведения английского драматурга. Начинающий писатель в курсе передовой научной и эстетической мысли своего времени, в курсе новаторской теоретической литературы, где «широкая шекспировская драма» выступает в качестве основополагающего элемента новой эстетики. Проблема создания универсального жанра Нового времени, способного полномасштабно и полнокровно отразить картину изменившейся действительности, особенно остро ощущается романтиками. Та же проблема заботит и Бальзака, собирающегося стать «секретарем французского Общества». Органично вобрав в себя столь актуальную для своего времени традицию шекспировской драмы, Бальзак существенно преобразовывает жанровую структуру романа.

Сопоставление творчества таких великих писателей, как Шекспир и Бальзак, начатое еще Ф. Барбе д'Оревилю почти полтора столетия назад, а еще за три десятилетия до этого обозначенная в рецензиях на роман «Отец Горио» во французской прессе, дает новый материал для фундаментальных выводов компаративистики о глубоких взаимосвязях, существующих в мировой литературе и, в конечном счете, приводящих к возникновению всемирной литературы как единого целого.

Соч.: Œuvres complètes de H. de Balzac / Éd. par M. Bardeche : 28 vol. P., 1956–1963 (Club de l'Honnête Homme); Romans de jeunesse de Balzac : 15 vol. P., 1961–1963 (Bibliophiles de l'Originale); Romans de jeunesse (suite aux Œuvres de Balzac) / Éd. par R. Chollet : 9 vol. (tomes XXIX–XXXVII). Genève, 1962–1968 (Cercle du bibliophile); Correspondance / Éd. par R. Pierrot : 5 vol. P. : Gamier, 1960–1969; Lettres

à M-me Hanska: 2 vol. P., 1990; в рус. пер. — Собр. соч. : в 15 т. М., 1951–1955; Собр. соч. : в 24 т. М., 1996–1999.

Лит.: Бахмутский В. Я. «Отец Горио» Бальзака. М., 1970; Варламова Е. А. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака («Отец Горио» и «Король Лир»): автореф. дис. ... канд. филол. н. — Саратов, 2003; Гербстман А. Театр Бальзака. М.– Л., 1938; Герштейн Э. Г. Судьба Лермонтова / 2-е изд., испр. и доп. М., 1986; Гриб В. Р. Художественный метод Бальзака // Гриб В. Р. Избр. работы. М., 1956; Грифцов Б. А. Как работал Бальзак. М., 1958; Елизарова М. Е. Бальзак. Очерк творчества. М., 1959; Кучборская Е. П. Творчество Бальзака. М., 1970; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; Луков В. А. Реалистическая драматургия Бальзака и его «Человеческая комедия» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Межвуз. сб. научных трудов. М. : МГПИ, 1986. С. 93–110; Луков Вл. А. Бальзак // Луков Вл. А. История литературы : Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009. С. 316–326; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Обломиевский Д. Д. Основные этапы творческого пути Бальзака. М., 1957; Обломиевский Д. Д., Самарин Р. М. Бальзак // История французской литературы : в 4 т. М., 1956. Т. 2; Пузиков А. И. Оноре Бальзак. М., 1955; Резник Р. А. Об одной шекспировской ситуации у Бальзака. К проблеме «Бальзак и Шекспир» // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX вв. Саратов, 1989; Резник Р. А. Роман Бальзака «Шагреневая кожа». Саратов, 1971; Реизов Б. Г. Творчество Бальзака. Л., 1939; Реизов Б. Г. Бальзак. Л., 1960; Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Спор о драме в период Первой империи. Л., 1962; Реизов Б. Г. Французский роман XIX-ого века. М., 1969; Сент-Бев Ш. Литературные портреты. М., 1970; Тэн И. Бальзак. СПб., 1894; Храповицкая Г. Н. Бальзак // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 2003. Т. 1. С. 65–76; Altszyler H. La genèse et le plan des caractères dans l'œuvre de Balzac. Genève; P. : Slatkine Reprints, 1984; Amblard M.-C. L'œuvre fantastique de Balzac. Sources et philosophic. P., 1972; Année Balzacienne, depuis 1960. Revue Annuelle du groupe d'Études balzaciennes. Nouvelle serie ouverte en 1980; Arnette R., Tournier Y. Balzac. P., 1992; Auregan P. Balzac. P., 1992; Baldesperger F. Orientations étrangères chez Honoré de Balzac. P., 1927; Barbéris P. Balzac et le mal du siècle : 2 vol. P., 1970; Barbéris P. Le monde de Balzac. P., 1973; Barbey D'Aureville F. Le XIX-eme siecle. Des œuvres et des hommes / Choix de textes établi par J. Petit : 2 vol. P., 1964; Bardèche M. Balzac. P., 1980; Bardèche M. Balzac-romancier. P., 1940; Bardèche M. Une lecture de Balzac. P., 1964; Barrière M. L'œuvre de Balzac (Études littéraire et philosophique sur «La Comédie humaine»). Genève, 1972; Bernier R. Balzac-socialiste. P., 1892; Bertaut J. «Le Père Goriot» de Balzac. P., 1947; Btunetières F. Essais critique sur l'histoire de la littérature française. P., 1880–1925; Chollet R. Balzac journaliste. Le tournant de 1830. Klincksieck, 1983; Citron P. Dans Balzac. P., 1986; Dellatre G. Les opinions littéraires de Balzac. P., 1961; Donnard J. H. Les réalités économiques et sociales dans «La Comédie humaine». P., 1961; Flat P. Essais sur Balzac. P., 1893; Fortassier R. Les Mondains de «La Comédie humaine». Klincksieck, 1974; Gengembre G. Balzac. Le Napoléon des lettres. P., 1992; Guichardet G. «Le Père Goriot» de Honoré de Balzac. P., 1993; Guichardet G. Balzac «archéologue» de Paris. P., 1986; Lanson G. Histoire de la littérature française. P., 1903; Laubriet P. L'intelligence de l'art chez Balzac. P., 1961;

Marceau F. Balzac et son monde. P., 1986; Mersereau J. Lermontov and Balzac // American contributions to the Fifth International congress of Slavists. The Hague, 1963. V. 2. Pp. 233–258; Mozet N. Balzac au pluriel. P., 1990; Mozet N. La ville de province dans l'œuvre de Balzac. P., 1982; Nykrog P. La Pensée de Balzac. Copenhagen: Munksgaard, 1965; Pierrot R. Honoré de Balzac. P., 1994; Pradalie G. Balzac historien. La Société de la Restauration. P., 1955; Rince D. «Le Père Goriot». Balzac. P., 1990; Taine H. Balzac. Essais de critique et d'histoire. P., 1858; Tremewan P.-J. Balzac et Shakespeare // L'Année balzacienne, 1967. P., 1967; Vachon S. Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac / Préface de R. Pierrot. P., Coed: Presses du C.N.R.S., P.U. de Vincennes, Presses, de l'Université Montreal, 1992.

[ИФЛ] [Лермонтов] [МШ]

БАРБЮС (Barbusse) **Анри** (17.05.1873, Аньер-ср-Сен, Франция — 30.08.1935, Москва, СССР) — французский писатель, который стал основоположником социалистического реализма в литературе Запада.

Анри Барбюс родился в г. Аньер-сюр-Сен (фр. Asnières-sur-Seine) в департаменте О-де-Сен — северо-западном промышленном пригороде Парижа, в семье литератора. Он получил блестящее филологическое и философское образование в Сорбонне, где в 1894 г. защитил диссертацию по философии.

Барбюс вступил в литературу как поэт. В первом сборнике стихов «Плакальщицы» («Pleureuses», 1895), который носит печать символизма, торжествуют мотивы разлада с действительностью, пессимизма. В романах «Просящие» («Les Suppliants», 1903), «Ад» («L'Enfer», 1908), сборнике новелл «Мы» («Nous autres», 1914) Барбюс становится на реалистический путь, хотя заметное влияние на него оказывает натурализм. Главный мотив этих произведений — человеческие страдания.

Первая мировая война, в которой Барбюс принял участие, уйдя добровольцем на фронт, обнажила социальную сущность этих страданий. В письмах с фронта к жене обнаруживается переход Барбюса на революционные позиции. На фронте и рождается замысел романа «Огонь» («Le feu»), который был написан в 1915–1916 гг. Именно с этим романом прежде всего связано воздействие творчества Барбюса на прогрессивных писателей мира, рождение на Западе нового литературного направления и художественного метода — социалистического реализма.

«**Огонь**». Анри Барбюс впервые говорит о замысле романа в письме к жене от 13 июля 1915 г., написанном на фронте. Первые главы созданы в госпитале в декабре 1915 г. Роман печатался в газете («Творчество») с большими цензурными купюрами и искажениями с 3 августа по 9 ноября 1916 г., а 15 декабря того же года вышел отдельным изданием в издательстве «Фламарион» с указанием о присуждении роману Гонкуровской премии за 1914 г.

Основная мысль романа — неизбежность прихода народных масс, вовлеченных империалистами в войну, к революционным идеям. Форма «дневника одного взвода» позволяет автору достигнуть предельной достоверности в описании войны. Вместе с тем Барбюс стремится придать «дневнику» романную масштабность и многоплановость. Следуя за героями произведения, читатель оказывается то недалеко от передовой, то в глубоком тылу, то в огне атаки.

Первая глава придает роману поэтический характер: возникает сопоставление с «Божественной комедией» Данте. Барбюс строит произведение как нисхождение из «рая» к последнему кругу «ада», снимая какой-либо религиозный оттенок с изображения и показывая, что империалистическая война страшнее любой поэтической выдумки об ужасах потустороннего мира. М. Горький в предисловии к русскому изданию романа отмечал: «Мрачная книга его страшна своей беспощадной правдой, но всюду во мраке изображаемого им сверкают огоньки нового сознания...».

Впервые мотив прозрения появляется в главе «Видение», открывающей книгу. Живущие в единственном доступном для людей этого времени «раю» — в горах Швейцарии, где нет войны, «бледные провидцы», как их называет автор, представители разных народов, уже пришли к тем выводам, к которым предстоит прийти солдатам взвода после нечеловеческих испытаний на войне. В главе «Заря», завершающей книгу, достоверно и ярко показано пробуждение сознания солдатской массы, его революционизация.

Сразу после публикации книга оказывается в центре всеобщего внимания, вызывает ожесточенные споры.

Одним из первых признал огромное значение антивоенного романа А. Барбюса «Огонь» знаменитый драматург-неоромантик Эдмон Ростан, увидел в этом романе начало новой литературной эпохи. Это тем более показательно, что в годы первой мировой войны Ростан первоначально занял националистические позиции, но затем отошел от них — в том числе, под влиянием чтения этого романа. Но это лишь одно, хотя и авторитетное, мнение, а их высказывалось множество, причем полярных.

Анетт Видаль приводит в своей работе «Анри Барбюс — солдат мира» выдержки из различных документов. Солдаты пишут с фронта: «Вы во всеуслышанье произнесли слово правды... Спасибо за то, что вы отомстили за нас, разоблачили войну...» Те, кто не воевал, обращаются к автору: «Мы увидели войну, мы почувствовали страдания солдат». Журналистка Северин восклицает: «Это торжество совести, реванш правды». Прямо противоположное мнение высказывала реакционная пресса: «Отвратительная книга... Головешка, которую забрасывает в лавку с товаром, разгулявшись, идиот, чтобы всех поразить... «Огонь» не только плохое про-

изведение, но и низкий поступок... Ни единого красивого чувства, ничего, что бы служило интересам Франции». Об авторе: «...Барбюс никогда не понимал французской души. Книжонки Барбюса означают, что он агент врага, только и всего».

Сопоставление этих высказываний с привлечением оценки романа, данной крупнейшими писателями XX в., позволяет сделать вывод о том, что первая крупная дискуссия вокруг произведения социалистического реализма на Западе была дискуссией о правде и ее отражении в искусстве. Правдивость книги Барбюса отмечали В. И. Ленин, М. Горький, Р. Роллан, Р. Лефевр.

Барбюс понимал, что степень правдивости отображения действительности будет главным предметом споров вокруг романа — отсюда поиски документальной формы («роман-дневник»), стремление в точности сохранить речь солдат (об этом шли бесконечные дискуссии между автором и боявшимся «неприличий» газетным издателем Гюставом Тери) и т. д. Обвинения Барбюса в натурализме не имеют оснований, не учитывают тех задач, которые стояли перед автором.

Присуждение роману Гонкуровской премии в 1916 г. — в период разгула шовинизма и травли писателя реакционными кругами показывает, что литераторы сразу оценили выдающиеся художественные достоинства произведения. Роман получил признание народа: к июлю 1918 г. было выпущено 200 тыс. экземпляров, немедленно разошедшихся по стране (для военной Франции это невиданный тираж).

В России накануне революции в горьковском журнале «Летопись» появляется статья А. Левинсона «Из литературной жизни Франции. «Огонь» А. Барбюса» (1917, №5–6. С. 256–264), отрывки из романа в переводе З. Венгеровой и Л. Вилькиной печатаются в газете «Дело народа» и журнале «Нива». После революции роман неоднократно издавался (только в 1919 г. вышло 6 изданий). Максим Горький дважды писал предисловия к роману — к его первому изданию в переводе на русский язык (1919) и в 1935 г., после прихода к власти Гитлера в Германии, что сделало книгу Барбюса снова очень актуальной.

На протяжении всего советского периода роман входил в число произведений, обязательных для изучения на филологических факультетах вузов страны. В постсоветский период интерес к роману со стороны читателей и исследователей заметно уменьшился, почти исчез, что имеет оттенок конъюнктурности. Но высокое художественное качество романа позволяет ожидать возрождения интереса к нему в дальнейшем.

Судьба интеллигента Симона Полена, осознавшего необходимость революционного переустройства мира, изображена в романе Барбюса «Ясность» («Clarté», 1919).

Барбюс приветствовал социалистическую революцию в России. В 1919 г. он создал группу «Кларте» (Clarté — «Ясность»), выступившую с поддержкой Советской России. Барбюс был автором манифеста группы — книги «Свет из бездны» («La lueur dans l'abîme», 1919). В группу «Кларте» вошли А. Франс, Р. Лефевр, П. Вайян-Кутюрье, Ж. Дюамель, Ж. Ромен, Г. Брандес, Б. Ибаньес, Т. Гарди, Г. Уэллс, Э. Синклер, С. Цвейг, в ее деятельности приняли участие Б. Шоу, Р. Тагор, Г. Манн. С поддержкой деятельности группы выступили М. Горький, Р. Роллан. В 1923 г. Барбюс вступает во Французскую коммунистическую партию. Из произведений писателя 1920-х годов особое значение имеет сборник новелл и очерков «Происшествия» («Faits divers», 1928). В русском издании 1929 г. эта книга названа «Правдивые повести» — заглавие, которое дал сам Барбюс русскому переводу. Книга возникла в результате поездки писателя на Балканы (1925) в составе Международной комиссии по расследованию фактов белого террора в период, когда мир оказался на грани войны. Обращаясь к урокам Парижской Коммуны, революционных выступлений во французской армии в 1917 г. (этому эпизоду посвящен рассказ «Как мстят солдаты»), действий на фронтах первой мировой войны, к фактам «белого террора» и «колониального гнета» (названия второй и третьей частей сборника, следующих за разделом «Война»), Барбюс раскрывает классовую природу войны, царящую в мире капитала, жестокости и несправедливости.

Эстетические воззрения писателя изложены в книге «Золя» («Zola», 1932). Барбюс неоднократно бывал в СССР, посвятил стране книги «Россия» («Russie», 1930), «Сталин» («Staline», 1935, опублик. посмертно) и другие работы. Барбюс умер в Москве во время очередного своего визита в СССР.

Соч.: Le feu. P., 1916; Le feu. P., 1988; в рус. пер. — Правдивые повести. М.–Л., 1929; Огонь. Ясность. Письма с фронта. М., 1940; Мы обвиняем. М., 1949; Избранные произведения. М., 1952; Огонь. М., 1959; Ясность. М., 1960; Огонь. Ясность. Правдивые повести. М., 1967; Огонь (Дневник взвода). М., 1984.

Лит.: Видаль А. Анри Барбюс — солдат мира. М., 1962; Фомин С. Барбюс // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 1; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009; Relinger J. Henri Barbusse écrivain combattant. P., 1994; Baudorre Ph. Barbusse, Le Pourfendeur de la Grande Guerre. P. 1995; Sanitas J., Markides P., Rabate P., Barbusse: La passion d'une vie. Valmont, 1996.

[ИФЛ] [СФЛ]

БАРОККО — одно из основных направлений европейской литературы XVII в., пришедших на смену литературе Возрождения.

Термин «барокко». На исходе Возрождения возникают новые эстетические явления, в которых ренессансное искусство трансформируется

под влиянием мироощущения, свойственного XVII в.: так называемый бытовой реализм, маньеризм, барокко. В современной науке нередко все эти разновидности определяются общим термином «барокко», хотя есть основания и для их разделения и даже противопоставления. Сам термин принято возводить к португальскому слову «барокко», что означает «жемчужина неправильной формы». Это очень удачный образ для объяснения специфики явления: жемчужина (некая безусловная эстетическая ценность) — но неправильной формы (в отличие от гармоничного соотношения всех частей в искусстве Ренессанса).

Концепция мира и человека в искусстве барокко. Подобно ренессансной литературе, литература барокко сохраняет монументальность, грандиозность художественной картины мира, но ее основой становится не представление о человеке-титане, «универсальном человеке» как мере всех вещей и о разворачивающемся по горизонтали огромном мире — поле его деятельности, а близкая к средневековой «вертикальная» концепция, согласно которой наверху — рай, внизу — ад, а посередине — человек как некая точка, в которой сходятся борющиеся за него ангельские и сатанинские силы. В человеке они представлены в таком сложном сплетении, что неизвестно, какие силы восторжествуют в каждое конкретное мгновение. Литература барокко обогащена всеми открытиями Ренессанса, основное внимание по-прежнему уделяет человеку (пусть это точка между двумя безднами, но центральная точка, средоточие мира, в которой решается, за какими силами — Света или Мрака — будет победа). Если в средние века авторское начало представлено лишь в зародыше, то барокко — несомненно, авторское искусство, причем роль автора в нем еще важнее, чем в искусстве Ренессанса, в меньшей степени связано жанровыми установками, правилами стиля и т. д. Неясность судьбы человека в противостоящем ему мире заставляет писателей барокко занимать пессимистическую позицию.

Жанры барокко. Более свободное авторское самовыражение приводит в искусстве барокко к выработке на базе традиционных жанров их новых модификаций. Так, Кальдерон на основе испанской национальной драмы создает религиозно-философскую драму. Грасиан в «Карманном оракуле» идет по пути создания афористической прозы. Д'Юрфе разрабатывает галантно-пасторальный роман, а Мадлен де Скюдери — галантно-героический. Своего рода предельный случай — «Книга обо всем и еще о многом другом» Кеведо, в которой смешиваются в игровой форме различные жанры.

Стиль барокко. Основная тенденция барочного стиля — переход от гармоничности форм искусства Ренессанса к формам дисгармоничным, что отражает концепцию дисгармонии и конфликтности мира и человека. Подобно тому, как в архитектуре барокко существует стремление скрыть

конструктивные детали, несущие опоры (S-образные стены, витые колонны и т. д.), в барочной литературе обнаруживается желание скрыть конструкцию текста: романы превращаются в аморфные повествования, утяжеленные множеством вставных новелл, драмы строятся на предельно усложненной интриге, в поэзии возникает игра с поэтическими формами. Художественный эффект часто достигается за счет неожиданности, нарушения читательских ожиданий на всех уровнях текста, отсюда возможность соединения пессимизма и сатиры, изысканно-прекрасных и безобразных деталей, возвышенного и низменного, эстетизация ужасного, создание неологизмов из частей уже существующих слов, обрыв стихотворной строки на полуслове и т. д. Как правило, барокко — это «темный» стиль, труднодоступный для восприятия.

Барокко как литературное направление. В отличие от ренессансного искусства, искавшего универсальный идеал, и продолжившего этот поиск классицизма, барокко ищет национальные формы воплощения своей концепции. Поэтому в разных странах возникают национальные разновидности барочной литературы. В Италии это маринизм (названный по имени поэта барокко Джамбатиста Марино). В Испании это гонгоризм (по имени поэта Гонгоры) и концептизм (от *concepto* — понятие). В Англии это «метафизическая школа». Во Франции это «прециозная литература» (от *précieux* — драгоценный, изысканный). Имея много общего на концептуальном уровне, эти разновидности барокко весьма несхожи на уровне стиля.

Крупнейшие представители испанского барокко — Кальдерон, Гонгора, Кеведо, Грасиан. В других странах — Донн (Англия), Марино (Италия), д'Юрфе, М. Скюдери (Франция).

[ИЛ] [ИИЛ] [ИФЛ]

БАРРЕС (Barrès) **Морис** (9.08.1862, Шарм, Вогезы, Франция — 4.12.1923, Нёйи-сюр-Сен, Франция) — один из ярких представителей националистической линии во французской литературе.

Его детство прошло в Лотарингии, которая после поражения Франции во франко-прусской войне 1870–1871 гг. отошла к Германии, что во многом обострило националистические чувства писателя. Они проявились уже в романной трилогии «Культ я» («*Le Culte de moi*», 1892), а затем еще ярче в трилогии «Роман национальной энергии» («*Le Roman de l'énergie nationale*», 1897–1902), где доведены до прямого расизма, находящего выражение в страстном стиле писателя.

Впрочем, Баррес выступал и за католицизм (роман «Вдохновенный холм» — «*La Colline inspirée*», 1913), но не как систему духовных ценностей, а прежде всего как средство поддержания национальной устойчивости.

Соч.: Mes cahiers : Т. 1–14. Р., 1929–1951.

Лит.: Арагон Л. Баррес в наши дни // Арагон Л. Собр. соч. : в 10 т. М., 1961. Т. 10; Lalou R. Maurice Barres. Р., 1950; Domenach J.-M. Barres par lui-même. Р., 1954. [ИФЛ] [СФЛ]

БАРТОШЕВИЧ Алексей Вадимович (род. 4.12.1939, Москва, СССР) — русский театровед, шекспировед. Родился в театральной семье, тесно связанной с МХАТом, А. В. Бартошевич — внук В. И. Качалова и сын Вадима Васильевича Шверубовича, основателя постановочного факультета Школы-студии МХАТ. В 1961 г. он окончил театроведческий факультет ГИТИСа им. А. В. Луначарского (ныне РАТИ), в 1964 г. — аспирантуру при том же институте. Развивает традиции своих учителей — Г. Н. Бояджиева, А. А. Аникста. Заведующий кафедрой истории зарубежного театра РАТИ, заведующий отделом современного западного искусства Государственного института искусствознания. Преподает в РАТИ курс истории зарубежного театра, в котором большое место занимает Шекспир и связанные с его творчеством аспекты истории театра. Доктор искусствоведения (1985), профессор (1986), заслуженный деятель науки (1996). Лауреат премии К. С. Станиславского. Лауреат театральной премии «Чайка» (2004) в номинации «Патриарх». В 1987–1991 гг. был секретарем Союза театральных деятелей СССР. Став одним из наиболее ярких шекспироведов России, получив в этом качестве международное признание, Бартошевич является председателем Шекспировской комиссии Научного совета по истории мировой культуры РАН, а также (с 1996 г.) членом исполкома Международной шекспировской ассоциации.

Углубленное исследование творчества Шекспира было начато Бартошевичем в его кандидатской диссертации («Народно-гуманистические основы комедии Шекспира (Вопросы поэтики)», ГИТИС, 1965), продолжено в докторской диссертации («Сценическая история драматургии Шекспира в Англии конца XIX — середины XX века. Основные этапы и тенденции», ВНИИ искусствознания, 1985). В монографии, опубликованной в связи с защитой, рассматривались такие вопросы, как стиль шекспировского спектакля в викторианском театре; эстетическое движение и викторианский театр; опыты Эдварда Годвина; жизнь Фрэнка Бенсона; «Пиршество для глаз» и Уильям Поул; шекспировский цикл Гренвилл Баркера; Шекспир в духе джаза; шекспировский театр 1930-х годов: поиски стиля, «Политическое десятилетие» и Шекспир.

Исключительная наполненность мыслями и фактами, многие из которых не были осмысленны до того, как ученый включил их в научный оборот, делают работы Бартошевича эталонными для отечественного шекспироведения. Он убедительно показал, что литературоведческого исследе-

дования Шекспира недостаточно, для более точных выводов необходимо привлечь арсенал театроведческого исследования. Это положение не только получило научное обоснование, но и обрело просветительскую форму в циклах телепередач, которые Бартошевич ведет на телевидении (преимущественно на канале «Культура», в том числе такие, как «Шекспир. XX век», «Человек из Стратфорда», «Питер Брук», «Режиссеры современного Запада» и др.).

Соч.: Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене, конец XIX — первая половина XX в.: Жизнь традиций и борьба идей / отв. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1985. 303 с.; Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994; Бартошевич А. В. Шекспировские спектакли XX века // Театр XX века. М., 2004.

Н. В. Захаров, Вл. А. Луков [МШ]

«БАТРАХОМИОМАХИЯ» («Война лягушек и мышей») — героико-комический эпос, поэма необоснованно приписывавшаяся некоему Пигрету, возникла предположительно в конце VI в. до н. э. В поэме рассказывается, как из-за гибели мышонка Крохобора, сына мышинного царя Хлебоеда, по вине властителя лягушек Вздудоморда между мышами и лягушками начинается однодневная битва, так что даже богам приходится удалиться в безопасное место, чтобы за ней наблюдать; только молния, брошенная Зевсом по совету Арея, прекращает страшное побоище. В поэме пародируется гомеровский эпос: начальное обращение к музам за поэтическим вдохновением, сопоставление двух сюжетных линий — земной и олимпийской, зажигательные речи предводителей войск перед боем, схема описания поединков, стих — торжественный гекзаметр. «Батрахомиомахия» — самый яркий из дошедших до нас образцов жанра героико-комической поэмы.

[ИЛ]

БЕГБЕДЕР (Beigbeder) **Фредерик** (род. 21.09.1965, Нёйи-сюр-Сен, Франция) — французский писатель. Произведения Бегбедера, эстета и приверженца коммунистов, эпатирующего читателей и ведущего столь же провокационный образ жизни, пользуются во Франции самой большой популярностью. После изучения политических наук он 10 лет проработал в рекламном бизнесе, затем в различных СМИ. Известность как писателю ему принесли романы «Воспоминания необразумившегося молодого человека» (1990), «Каникулы в коме» (1995), «Любовь живет три года» (1997), «Рассказики под экстази» (1999).

Роман «99 франков» («99 francs», 1997–2000, опубл. в 2000 г.) стал лидером книжных продаж 2000 г. во Франции. Сюжет романа построен на истории съемок рекламного ролика про обезжиренный йогурт, имеет ряд острых поворотов (героя арестовывают прямо во время фестиваля рекла-

мы в Каннах и бросают в тюрьму по обвинению в убийстве). Но особый интерес вызывает сам герой Октав, представитель рекламного бизнеса, крайне мрачно смотрящий на мир и с редкой откровенностью обращающийся к читателю: «Все продается: любовь, искусство, планета Земля, вы, я. Эту книгу я пишу, чтобы заставить моих шефов уволить меня. (...) Все проходит и все продается. Человек — такой же товар, как и все остальное, и у каждого из нас свой срок годности. (...) Именуюсь я Октавом, одеваюсь в АРС. Я рекламист: да-да, это именно я загаживаю окружающую среду. Я — тот самый тип, что продает вам разное дерьмо. Тот, что заставляет вас мечтать о вещах, которых у вас никогда не будет. О вечно лазурных небесах, о неизменно соблазнительных красотах, об идеальном счастье, подкрашенном в PhotoShop'е. Зализанные картинки, модные мотивчики. Но когда вы, затянув пояса, соберете денежки и купите наконец машину — предел ваших мечтаний, она моими стараниями давным-давно выйдет из моды. Я ведь иду на три круга впереди вас и, уж будьте уверены, позабочусь о том, чтобы вы чувствовали себя облапошенными. Гламур — это праздник, который всегда с другими — не с тобой. Я приобщаю вас к наркотику под названием “новинка”, а вся прелесть новинок состоит в том, что они очень недолго остаются таковыми. Ибо тут же возникает следующая новинка, которая обратит предыдущую в бросовое старье. Сделать так, чтобы у вас постоянно слюнки текли, — вот она, моя наивысшая цель. (...) Я прерываю ваши телефильмы, чтобы навязать свои логотипы, а мне за это оплачивают отпуск на Сен-Бартелеми, или в Ламу, или на Пхукете, или в Лакабане. Я заполняю рекламными слоганами ваши излюбленные журналы и получаю в награду сельский дом в Провансе, или замок в Периге, или виллу на Корсике, или ферму в Ардеше, или дворец в Марокко, или катамаран на Карибах, или яхту в Сен-Тропе. Я везде. Вам от меня не скрыться. Куда ни плюнь, всюду царит моя реклама. Я запрещаю вам скучать. Я мешаю вам думать. Терроризм, именуемый “новинкой”, помогает мне вливать вам пустоту». Роман был истолкован как юмористический выпад против нового фашизма, в качестве которого выступает реклама.

В романе «Windows of the World» (2002) Бегбедер в свойственной ему провокационной форме исследует события 11 сентября 2001 г. в Нью-Йорке — теракт, потрясший весь мир («Windows of the World» — название ресторана в Северной башне Всемирного торгового центра, куда отправился позавтракать американец со своими детьми в день нападения террористов).

[ИФЛ]

БЕЙЛЬ (Bayle) **Пьер** (18.11.1647, Карлат, Лангедок, Франция — 28.12.1706, Роттердам, Нидерланды) — французский ученый, философ,

наиболее значительный предвестник нового движения общественной мысли. Этот известный ученый вынужден был покинуть родину из-за преследований со стороны церкви. В Голландии он написал свой основной труд — «Исторический и критический словарь» («Dictionnaire historique et critique», 1697). В эту книгу вошли статьи о различных религиозных вопросах и обширные комментарии к статьям (наиболее полное издание «Словаря» занимает 20 т.). В статьях звучало сомнение в истинности религиозных догматов, в комментариях же часто высказывались прямо атеистические идеи. Просветители высоко ценили «Словарь» Бейля. Его принципы послужили основой для создания «Энциклопедии» — главного труда французского Просвещения.

Соч.: Dictionnaire historique et critique Indianapolis, 1965; Pensées diverses... P., 2007; в рус. пер. — Исторический и критический словарь : в 2 т. М., 1968. (Философское наследие).

Лит.: Пиков В. Пьер Бейль. М., 1933; Богуславский В. М. Пьер Бейль. М., 1995; Labrusse E. Notes sur Bayle. P., 1987; Bost H. Bayle historien, critique et moraliste. Turnhout, 2006; Ryan T. Pierre Bayle's Cartesian Metaphysics: Rediscovering Early Modern Philosophy. N. Y.–L., 2009.

[ИФЛ]

БЕККЕТ (Beckett) Сэмюэл Баркли (13.04.1906, Дублин, Великобритания — 22.12.1989, Париж, Франция) — ирландский писатель, драматург, писал на английском и французском языках. Родился в Дублине (пригород Фоксрок), где окончил Тринити-колледж. В 1928–1930 гг. преподавал английский язык в Париже. Здесь вышла его первая книга — поэма «Блудоскоп» (1930), написанная по-английски, как и другие его ранние произведения (сб. рассказов «Больше пинков, чем укулов», 1934; поэтич. сб. «Кастаньеты эхо», 1936; роман «Мёрфи», 1938). На их поэтику оказало влияние творчество Джойса, личным секретарем которого Беккет был в течение ряда лет. В 1937 г. Беккет почти постоянно жил в Париже, получил Военный крест и медаль за участие в Сопротивлении от правительства Франции.

В написанной по-французски романной трилогии «Молой» (1951), «Малон умирает» (1951), «Безымянный» (1953), в романах «Уотт» (1953, последнем, написанном по-английски), «Как это» (1961) нарастает тема тщетности попыток вести разумное существование в абсурдном мире, отгородившись от него, повествование пронизывается трагической иронией, основой поэтики становится парадокс. Ведущая метафора в романах — образ дороги как жизненного пути, неизбежно влекущего к смерти и как пути самопознания, никогда не завершающегося. Этот образ парадоксально сочетается с неподвижностью и молчанием.

Философия и поэтика Беккета с наибольшей силой выражена в его драматургии (на франц. яз.). Мировую славу ему принесла драма «В ожи-

дании Годо» (1952, пост. в 1953 г.) — высшее достижение европейского «театра абсурда». Абстрактные место и время призваны подчеркнуть, что события трагикомедии происходят везде и всегда. Бессмысленное ожидание персонажами некоего Годо, который так и не приходит, воплощает мысль об абсурдности человеческого удела. Тотальный пессимизм развивается и в последующих драмах Беккета — «Конец игры» (1957), «Последняя лента» (1959), «О! прекрасные дни» (1962), «Комедия» (1966), «Не я» (1972) и др. Им присуща парадоксальная (вплоть до эпатажа) форма (пьеса «Дыхание» 1969, длится 30 сек., в ней нет ни одного слова), увеличение роли пауз, делающих монолог дискретным, превращение диалога в сумму самостоятельных монологов, трагический комизм, атмосфера гнетущего абсурда, разрушения, смерти. В поздних произведениях Беккета усиливается лиризм («Общение», 1980; «Плохо увиденное, плохо сказанное», 1981; «Качи-кач», 1981; и др.) Значительны и сочинения Беккет, в которых излагаются его эстетические, философские позиции («Данте... Бруно... Вико... Джойс», 1929; «Пруст», 1931; сб. статей «Куски и обрывки, 1977; и др.).

Нобелевская премия (1969) «за совокупность новаторских произведений в прозе и драматургии, в которых трагизм современного человека становится его триумфом». Метафорический театр Беккета оказал огромное влияние на западную драматургию, его принято рассматривать в одном ряду с театром Шекспира и Чехова. Певец краха человека становится кумиром западного читателя, ибо он отражает какую-то очень существенную сторону в современном мировосприятии. Во многом этот успех связан с пьесой «В ожидании Годо», воплотившей в абстрактно-метафорической форме трагическое мироощущение весьма многочисленных слоев западной интеллигенции.

В России изучен недостаточно, однако драма «В ожидании Годо» неоднократно ставилась на сценах театров.

Соч.: En attendant Godot. P., 1952; Molloy. P., 1951; Malon meurt. P., 1951; L'Innommable. P., 1953; Collected poems: 1930–1978. L., 1984; В ожидании Годо // Иностранная литература. 1966. № 10; Изгнанник: Пьесы и рассказы. М., 1989; Счастливые Дни. Последняя лента Крэппа. Развязка: Пьесы // Театр. 1989. № 2; [Пьесы] // Театр парадокса. М., 1991; [Статьи] // Как всегда об авангарде. М., 1992; Трилогия: Моллой. Мэлон умирает. Безымянный. СПб., 1994.

Лит.: Проскурникова Т. Беккет Французская антидрама (50–60-е гг.). М., 1968; Коренева М. М. Сэмюэль Беккет // Французская литература: 1945–1990. М., 1995; Луков В. А. Беккет // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003; Kenner H. Samuel Beckett: A Critical Study, new ed. L., 1968; Bair D. Samuel Beckett: A Biography, 1-e ed. 1978, fr. ed. Paris, 1989; Andonian C. C. Samuel Beckett. Boston, 1989; Simon A. Beckett. Belfond, 1989.

[НРЭ] [ИФЛ] [МШ]

БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — исторически сложившийся дву-составный комплекс на французском (преимущественно на юге страны) и фламандском (нидерландском, преимущественно на севере) языках.

Литература на французском языке развивалась с 1200 г. (жанры исторической хроники, фаблио, рыцарского романа и др.; аноним. песня-сказка «Окассен и Николет», нач. XIII в., анонимный вариант «Романа о Лисе» — «Коронование Лиса», ок. 1280; «Хроника Фландрии» Ж. Фруассара, XIV в.; «Сто новых новелл», XV в.; поэты Адене ле Руа, XIII в., Антуан де ла Саль, XIV–XV вв.; крупнейший поэт Возрождения Жан Лемер де Бельж, XV–XVI вв.; в XVI–XVIII вв. литература под влиянием французской «Плеяды», классицизма, Просвещения; в начале XIX в. поэты Ф. Лебруссар, А. Ж. Ж. Лемайер; после революции 1830 г. поэты Т. Вёстеррод, Ш. Потвен и др.). Литература на фламандском языке до XVII в. была частью нидерландской литературы (Й. Хардейн, А. Пойртерс, В. Огир, М. де Сван и др.). В XVIII в. в результате утверждения французской культуры пришла в упадок.

В результате буржуазной революции 1830 г. Бельгия стала самостоятельным государством. В ее литературе сформировались две тенденции. Первая — стремление создать сугубо национальную литературу, преодолев иностранные влияния (прежде всего, французское). Первоначально эта тенденция выразилась в так называемом «фламандском движении» за возрождение литературы на фламандском языке. Движение возглавил поэт и филолог Я. Ф. Виллемс. Крупными представителями литературы на фламандском языке в это время были поэты-романтики П. ван Дёйсе, К. Л. Ледеганк, романист Х. Консианс. Во второй половине XIX в. их продолжателями выступили А. Бергман, С. Стрёвелс. Однако тенденция к национальной замкнутости в сфере языка, тем, проблематики и т. д., с одной стороны, разрывается влияниями декаданса (Х. Тейрлинк, К. ван де Вустейне и др.), с другой стороны, вырождается в так называемую «областническую литературу» (в том числе и на французском языке), для которой характерна пассивная созерцательность, уход в сферу преданий и старинного быта, описательность, утрата динамичности (М. дез Омбио, Ж. Гарнир и др.).

Вторая тенденция противоположна первой по сути: это стремление влиться в мировой литературный процесс, идя по стопам литературы соседних стран, прежде всего Франции. С этим путем связана почти вся бельгийская литература на французском языке.

Обе тенденции были гениально синтезированы в творчестве Ш. Де Костера и прежде всего в его романе «Легенда об Уленшпигеле...» (1867), который по своему значению и художественным достоинствам стоит в одном ряду с великими романами Рабле и Сервантеса. Плодотворность

этого синтеза подтвердил и первый этап деятельности литературного объединения «Молодая Бельгия» (1881–89), вокруг которого собрались крупнейшие бельгийские поэты и писатели Э. Верхарн, К. Лемонье, Ж. Роденбах, Ж. Экаут, И. Жилькен, А. Жиро, Ш. ван Лерберг и др. (позже к ним присоединились М. Метерлинк, Э. Пикар и некоторые другие). Руководитель объединения, редактор журнала «Молодая Бельгия» М. Валер выдвинул лозунг «Будем самими собой!», призывая к созданию самобытной бельгийской культуры. Однако писатели «Молодой Бельгии» не порывают связей с французской культурой (особенно это ощущается в поэзии).

В середине 1880-х годов наблюдается разделение литературного процесса Бельгии на ряд направлений, главными из которых становятся натурализм (крупнейший представитель — К. Лемонье) и символизм (Ж. Роденбах, Ш. ван Лерберг, М. Метерлинк и др.). Эстетическая платформа «Молодой Бельгии», суженная до задач создания «искусства для искусства», не удовлетворяет больших художников слова, и в 1886 г. Э. Верхарн, К. Лемонье, Ж. Роденбах отходят от объединения. С 1889 г. (с приходом к руководству журналом А. Мобея) «Молодая Бельгия» превращается в трибуну европейских декадентов.

В последние годы XIX и в начала XX в. в Бельгии формируется неоромантическое движение, с которым сближаются М. Метерлинк, Э. Верхарн; появляются первые экспрессионистские произведения (П. ван Остайен).

В XX в. мировое признание приходит к Верхарну и Метерлинку (удостоенному Нобелевской премии, 1911). В 1908 г. на сцене Московского художественного театра К. С. Станиславский поставил «Синюю птицу» Метерлинка — этапный спектакль для русского мирового театра. Заметное событие в европейской драматургии — психологические драмы Ф. Кромелинка («Великодушный рогоносец», 1921, «Женщина с чересчур маленьким сердцем», 1934, и др.). С 1920-х получает развитие социальный роман и новелла (Ф. Элленс, Ж. Туссёль, К. Бюрньо, Д. Жиллес, Ж. Ленз, А. Корнелюс; В. Рёйслинк, Г. Рас и др.), развивающие принципы реализма. В послевоенной поэзии наиболее заметны Ж. Ленз, А. Шаве, М. Тири и др.

Феноменален успех крупнейшего мастера детективной литературы Ж. Сименона, родившегося в Льеже, с 1922 г. жившего во Франции, затем в США и Швейцарии. В 1931 г. вышел его роман «Петр-латыш», где впервые появился комиссар Мегрэ, персонаж, переходивший из романа в роман («Записки Мегрэ», 1950; «Мегрэ и бродяга», 1963; «Мегрэ и убийца», 1973; и мн. др.) и ставший одним из самых известных героев современной литературы. Сименон вошел в число наиболее читаемых писателей мира.

В Бельгии действуют Ассоциация бельгийских писателей французского языка (печатный орган — журнал «Nos Lettres informations», с 1932 г.),

общество «Литературная молодежь Бельгии» (печатный орган — журнал «Marginales», с 1945 г.) и др., проводятся Международные двухгодичные встречи поэтов в Кнокке (печатный орган — «Journal des poètes», с 1931 г.).

Лит.: Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. М., 1967; Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003; Зарубежные писатели. Ч. 1–2. М., 2003.

[НРЭ]

БЕНАВЕНТЕ-И-МАРТИНЕС (Benavente y Martínez) **Хасинто** (12.08.1866, Мадрид, Испания — 14.07.1954, Мадрид, Испания) — испанский драматург и литературный критик, один из вождей «поколения 1898 года». Вступил в литературу книгой кратких драматических диалогов «Фантастический театр», сборниками стихов («Стихи», 1893) и прозы («Письма от женщины», 1893). В драматургии отверг романтико-мелодраматическую традицию Эчегарая, предпочитал реалистическую сатиру (комедия «Губернаторша», 1901) и демократическую традицию итальянской комедии масок («Игра интересов», 1907; ее продолжение — «Город веселый и беспечный», 1916), но с оглядкой на состоятельного зрителя. Всего им было написано более 170 пьес, среди них: «Чужое гнездо» (1894), «Известные люди» (1896), «Пища хищных зверей» (1898), «Несчастливая» (1913), «Вина лежит на тебе» (1942), «Булавка во рту» (1953) и др. Нобелевская премия (1922) «за блестящее мастерство, с которым он продолжил славные традиции испанской драмы». Член Испанской академии.

Соч.: Obras completas : Т. 1–9. Madrid, 1947–1951; Игра интересов. Пг., 1919.

Лит.: Бенавенте-и-Мартинес // Лауреаты Нобелевской премии. Т. 1. М., 1992; Sánchez Estevan I. Jacinto Benavente y su teatro... Barcelona, 1954; Peñuelas M. C. Jacinto Benavente. Madrid, 1968; Sheehan R. L. Benavente and the Spanish Panorama. L., 1976.

[НРЭ] [ИИЛ]

БЕРАНЖЕ (Béranger) **Пьер Жан** (19.08.1780, Париж, Франция — 16.07.1857, Париж, Франция) — французский поэт, выдающийся представитель песенно-поэтического жанра, который он уравнивал с «высокими» жанрами поэзии.

Беранже родился в семье конторщика (писался как де Беранже, хотя не принадлежал к аристократии), в детстве был свидетелем взятия Бастилии 14 июля 1789 г., послужившего началом Великой французской революции. Ранние произведения, написанные им в конце XVIII в., были подражанием классицистам. В первом сборнике «Песни нравственные и другие» (1815) широко представлены анакреонтические мотивы. В дальнейшем Беранже переходит от «легкой поэзии» к политической, социальной сатире, об-

леченной в форму народной песни (обычно на уже имеющиеся мотивы песен, успешно вытесняя старые куплеты новыми, своими). Оказавшись на близких эстетических позициях с Курье, Стендалем, Бальзаком, Мери-ме, Беранже становится одним из первых представителей критического реализма во французской литературе. О. Бальзак в «Этюде о г-не Бейле (Фредерике Стендале)» (1839), выделяя основные литературные школы, относил Беранже (вместе с Мюссе, Нодье, Стендалем, Мери-ме) к «литературе идей». Реалистические черты обнаруживаются «Песнях» Беранже (1821), обратившегося к живой современности и, в противовес романтикам утверждавшего: «Чтобы быть правдивым, не надо браться за исключение». В 1821 г. Беранже за издание своих песен был отправлен в тюрьму. Он сочинил тюрьме песни «Свобода», «Друзьям-охотникам», «Мое исцеление», «Предательский напиток», «Мой карнавал», «Тень Анакреона», «Эпитафия моей музе», написанные в самом жизнерадостном тоне. Второй раз он был брошен в тюрьму за публикацию своих песен (в том числе и «тюремного цикла» 1821 г.) в сборнике 1828 г. Это второе заключение получило самое широкое освещение в прессе и принесло поэту шумную славу. В тюрьме его посетили, по его записям, 350 человек (сведения, по собственному признанию, неполные), к нему пришли представиться В. Гюго, А. Дюма, Ш.-О. Сент-Бёв и другие видные деятели литературы. Шатобриан и Гёте оставили высочайшие отзывы о его поэтическом даре.

Большое внимание уделили преследованиям Беранже в русской печати. Статьи П. А. Вяземского в «Московском телеграфе» в 1826 и 1827 г. описывали Беранже в тюрьме (первое заключение) как поэта, поющего веселые песни в застенках. Многие восхищались мужеством поэта и его песнями. В. Г. Белинский говорил о Беранже: «Беранже есть царь французской поэзии, самое торжественное и свободное ее проявление; в его песне и шутка, и острота, и любовь, и вино, и политика, и между всем этим как бы внезапно и неожиданно сверкнет какая-нибудь человеческая мысль, промелькнет глубокое или восторженное чувство, и все это проникнуто веселостью от души, каким-то забвением самого себя в одной минуте, какою-то застольною беззаботливостью, пиршественною беспечностью. У него политика — поэзия, а поэзия — политика, у него жизнь — поэзия, а поэзия — жизнь». Высокие оценки давал ему Н. Г. Чернышевский, А. С. Даргомыжский написал известный романс «Старый капрал» на слова одноименного стихотворения Беранже в переводе В. С. Курочкина, М. Горький в «На дне» процитировал стихотворение Беранже «Безумцы» («Господа! Если к правде святой // Мир дороги найти не умеет — // Честь безумцу, который навеет // Человечеству сон золотой!», пер. В. С. Курочкина).

Беранже и Пушкин. А. С. Пушкин (в противоположность Вяземскому, Батюшкову, Белинскому) невысоко ценил Беранже. Давая иро-

нический портрет графа Нулина, Пушкин смеется над светским людьми, приезжающими в Россию из-за границы «С запасом фраков и жилетов, // С bons-mots французского двора, // С последней песней Беранже-ра». У Пушкина есть и резко отрицательные отзывы о Беранже. В начатой Пушкиным статье о Гюго (1832) говорится о французах: «Первым их лирическим поэтом почитается теперь несносный Беранже, слагатель натянутых и манерных песенок, не имеющих ничего страстного, вдохновенного, а в веселости и остроумии далеко отставших от прелестных шалостей Коле». Но при этом стихотворение Пушкина «Моя родословная» (1830) навеяно не только Байроном, но и песней Беранже «Простолюдин», откуда Пушкин взял эпиграф к стихотворению. В конце жизни Пушкин более других произведений Беранже ценил песню «Король Ивето», однако не за вольнолюбивые мотивы. В статье «Французская Академия» (1836) отмечено: «Признаюсь: вряд ли кому могло войти в голову, чтоб эта песня была сатира на Наполеона. Она очень мила (и чуть ли не лучшая из всех песен хваленного Béranger), но уж конечно в ней нет и тени оппозиции». Тем не менее Пушкин поощрял молодого Ленского продолжать переводить Беранже, что говорит о неоднозначности его оценки французского поэта-песенника.

Беранже и Лермонтов. Вхождение Беранже в русский культурный тезаурус нашло отражение в творчестве Лермонтова. В 1829 г., вскоре после заключения Беранже в тюрьму, он, очевидно, перечитал песни французского поэта (в том числе и «тюремный цикл»), возможно, вспомнил и статьи П. А. Вяземского или, по крайней мере, участвовал в разговорах о Беранже, которые велись в его окружении. В итоге появилось стихотворение «Веселый час», весьма заметное в раннем творчестве Лермонтова. Сопоставляя это стихотворение, в котором ни разу не названо имя Беранже, с поэзией французского поэта-песенника, Н. Любович сделала обоснованный вывод: «Образ, созданный Лермонтовым, ближе всего к образам веселых бедняков раннего Беранже, который воспевал веселье в обстановке крайней бедности и всевозможных жизненных испытаний... в основе стихотворения Лермонтова лежит прием контраста между убожеством жизненной обстановки и избытком веселого настроения героя. И в этом отношении “Веселый час” не совпадает с содержанием “тюремных” стихов самого Беранже, где, с одной стороны, указания на обстановку камеры отсутствуют вовсе, а с другой, имеются прямые указания на то, что заключенный поэт питался отнюдь не гнилой водой и черствым хлебом, как герой лермонтовского стихотворения. Рисуя образ заключенного французского поэта, Лермонтов использовал из ранних песен Беранже не только контрастное построение стихотворения, но и поэтическую мысль — о счастье человека, умеющего веселиться, несмотря ни на какие

невзгоды и нищету». Отмечено, что это стихотворение — первое у Лермонтова, имеющее политическое звучание. В дальнейшем беззаботно-веселое приятие испытаний как мотив поэзии уйдет в тень в лирике Лермонтова, образ «веселости» перейдет в сферу описания светской толпы, появится желание «смутить веселось их», дерзко «бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью» («Как часто пестрою толпою окружен...», 1840).

Соч.: Béranger P. J. de. Chansons : Т. 1–2. Р., 1828; на рус. яз. — Беранже П.-Ж. Избранные песни. М., 1950.

Лит.: Белинский В. Г. О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 123–177; Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции / 3-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010; Любович Н. «Веселый час» // Литературное наследство. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1952. С. 373–378; Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 1958. Т. 7; Топашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960; Старицына З. А. Беранже в России. XIX век. М., 1969; Старицына З. А. Беранже в русской литературе. М., 1980.

[Пушкин] [Лермонтов]

БЕРГСОН (Bergson) Анри 18.10.1859, Париж, Франция — 4.01.1941, Париж, Франция) — выдающийся французский философ. Он создал ту разновидность философского интуитивизма, которая получила название бергсонизма по имени основателя учения.

Еще в докторской диссертации «Опыт о непосредственных данных сознания» («Essai sur les données immédiates de la conscience», публ. 1889) противопоставил понятию физического времени (temps) понятие длительности (durée) как времени, связанном с психикой человека: «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше «я» просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали». В последующих трудах, прежде всего в «Творческой эволюции» (1907) это представление о времени влечет за собой противопоставление двух субстанций: élan vital (жизненный порыв) и matière (материя). При этом материя — лишь шлак, образующийся при сгорании жизненного порыва, основной субстанции. Длительность — один из атрибутов жизненного порыва, тогда как время — один из атрибутов материи. Чтобы познать материальную субстанцию, требуется рациональность, воплощенная в науке. Но подлинную сущность мира, жизненный порыв нельзя понять рационально, для этого служит интуиция, т. е. (по Бергсону) непосредственное познание, «интеллектуальная симпатия», посредством которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного, а значит — невыразимого. Разум, оперируя понятиями, схватывает в предметах то, что в них есть общего. Интуиция схватывает

индивидуальное в каждом предмете, что, по Бергсону, и является истинным знанием. Интуиция близка художественному чувству, поэтому искусство глубже науки познает истину. Но только искусство, освобожденное от рационалистического начала.

Значимые сочинения Бергсона — «Материя и память» («Matière et mémoire», 1896); «Смех» («Rire», 1900); «Введение в метафизику» («Introduction à la métaphysique», 1903); «Творческая эволюция» («L'Évolution créatrice», 1907); «Два источника морали и религии» («Deux Sources de la morale et de la religion», 1932).

Взгляды Бергсона отразились в литературе модернизма, прежде всего в творчестве М. Пруста и его последователей, оказали воздействие не только на литературу, но и на живопись (К. Моне), музыку (К. Дебюсси). Его концепции времени, сознания, памяти можно обнаружить в романе Пруста «В поисках утраченного времени», в произведениях В. Вулф, в «Волшебной горе» Т. Манна. Они вдохновляли П. Валери, А. Моруа, Ш. Пеги и других интеллектуалов. В качестве философской основы идеи Бергсона выбрали unanimistes во главе с Ж. Роменом.

Бергсон в 1927 г. был удостоен Нобелевской премии по литературе «в знак признания его ярких и жизнеутверждающих идей, а также за то исключительное мастерство, с которым эти идеи были воплощены», как указывалось в решении Нобелевского комитета.

Он также был избран академиком Французской академии (1914), был президента Международного комитета по интеллектуальному сотрудничеству Лиги Наций (1922). В разные годы он преподавал в самых престижных высших учебных заведениях Парижа. Умер от того, что простудился, стоя в многочасовой очереди по регистрации евреев, которую проводили фашисты в оккупированном Париже с целью вывоза евреев в концлагеря, похоронен в Гарше (под Парижем). Франция отметила память о нем в парижском Пантеоне, где ему посвящена большая настенная надпись золотыми буквами.

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1: Œuvres [établi par Bergson lui-même]. P., 1959, 1984; Т. 2: Mélanges. P., 1972; Т. 3: Cours. P., 1992; Т. 4: Correspondances. P., 2002; в рус. пер. — Собрание сочинений: Т. 1–5. СПб., 1913–1914; Собрание сочинений: Т. 1. М., 1992; Смех. М., 1992; Два источника морали и религии. М., 1994; Творческая эволюция. М., 2006.

Лит.: Лосский Н. О. Интуитивная философия Бергсона. Пг., 1922; Блауберг И. И. Анри Бергсон. М., 2003; Deleuze G. Le Bergsonisme. P., 1963; Lefeuve M. La réhabilitation du temps: Bergson et les sciences d'aujourd'hui. P., 2005; Azouvi F. La gloire de Bergson. P., 2007; Giribone J.-L. Le rire étrange: Bergson avec Sigmund Freud. P., 2008; Waterlot G. Bergson et la religion: Nouvelles perspectives sur Les Deux Sources de la morale et de la religion. P., 2008; Riquier C. Archéologie de Bergson. P., 2009.

[СФЛ]

БЕРНАРДЕН ДЕ СЕН-ПЬЕР (Bernardin de Saint-Pierre) **Жак Анри** (19.01.1737, Гавр, Франция — 21.01.1814, Эраньи-сюр-Уаз, Франция) — французский писатель, последователь Ж. Ж. Руссо, представитель французского сентиментализма. Его связывают также с предромантизмом.

Из семьи почтмейстера, получил образование инженера. Мечта преобразовать общество в соответствии с руссоистской программой сближения с природой приводит его в Россию (1762–1766), следствием чего стали его путевые заметки «Путешествие в Россию» («Voyage en Russie», опубликовано посмертно).

Нередко Бернардена де Сен-Пьера называют «отцом экзотизма». В течение трех лет он жил на острове Иль-де-Франс (в Индийском океане, ныне о-в Маврикий), где проникся поистине руссоистским культом девственной природы. Желание поделиться с французами своими впечатлениями от незнакомой им природы далекого острова отразилось в его «Путешествии на Иль-де-Франс» («Voyage à l’Île-de-France», 1773), в четвертом томе «Этюдов о природе» («Études de la Nature», 1784–1787), в который вошел роман «Поль и Виржиния», в философском романе «Индийская хижина» («La Chaumière Indienne», 1790). Среди его произведений — прозаическая пастораль «Arcadie» (1781), пользовавшаяся большой популярностью у современников, но впоследствии забытая; философская новелла «Суратская кофейня» («Le Café de Surate», 1791); драма «Смерть Сократа» (1808).

Бернарден де Сен-Пьер вошел в историю литературы романом «Поль и Виржиния» («Paul et Virginie», 1787), который был включен автором в его трактат «Этюды о природе». В этом романе (автор называл его «пасторалью») рассказывается о трогательной любви юных Поля и Виржинии. Автор помещает их в настоящий «земной рай»: их любовь рисуется на фоне прекрасной тропической природы на острове Иль-де-Франс. Изолированные от общества, Поль и Виржиния живут жизнью «естественных людей», воспеваемых просветителями. Они не замечают сословного неравенства, того, что Виржиния принадлежит к дворянскому кругу, тогда как Поль — выходец из крестьянской семьи. Бернарден де Сен-Пьер строит роман как идиллию, подчиняя этой задаче все художественные средства. Роман кончается эпизодом трагической гибели Виржинии, которая отправилась в Париж, где ее ждало большое наследство. Корабль, на котором едет Виржиния, попадает в бурю и тонет, море поглощает юную героиню романа. Сцена эта носит аллегорический характер: если бы Виржиния благополучно доплыла до Франции, она погибла бы в водовороте корысти и развращенности, царящих в условиях цивилизации.

Роман Бернардена де Сен-Пьера — одно из наиболее ярких произведений французского сентиментализма. Он получил международное признание, в том числе и в России (рус. пер. 1793). Стиль романа, декоративный, жи-

вописный, сочетающий замечательные описания природы с чувствительностью диалогов героев, оказал большое влияние на стиль Ф. Р. де Шатобриана и других ранних романтиков.

Высокую оценку творчеству Бернардена де Сен-Пьера в России давали К. Н. Батюшков, И. С. Тургенев (в романе «Рудин»). Л. Н. Толстой перевел (переработал) его новеллу «Суратская хижина» (1891), найдя в ней мотивы, созвучные его учению.

Соч.: Œuvres complètes : V. 1–12. P., 1918–1920; Correspondance : V. 1–4. P., 1826; в рус. пер. — Польша и Виргиния. Индийская хижина. М.–Л., 1937; Польша и Виргиния. М., 1962.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М.–Л., 1946. Т. 1. С. 783–785; Литвиненко Н. А. К изучению специфики театральности в романе Бернардена де Сен-Пьера Польша и Виргиния // XVIII век: театр и кулисы. М., 2006; Barine A. Bernardin de Saint-Pierre. P., 1904; Maury F. Etude sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre. P., 1938.

[ИФЛ]

БЁРНС (Burns) **Роберт** (25.01.1759, Аллоуэй, Эйршир, Шотландия — 21.07.1796, Дамфрис, Шотландия) — великий шотландский поэт. Родился в многодетной семье фермера, унаследовав его крестьянский труд и заботы. Несмотря на бедность семьи и переезды, получил хорошее образование в различных школах и самостоятельно. Хорошо знал математику, французский язык, восхищался античными авторами, Шекспиром, шотландским писателем-руссоистом Г. Маккензи, к-рый, в свою очередь, одним из первых признал поэтический гений Бёрнса. Писать стихи начал с 15 лет. После смерти отца (1784) стал главой семьи, хозяином фермы Мосгил, где написаны его лучшие произведения, среди них — сатирические поэмы «Два пастуха» (1784), «Молитва святоши Вилли» (1785), стихи «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом», «Горной маргаритке, которую я примял своим плугом» и др. В творчестве Бёрнса возникшее в предромантизме увлечение народным творчеством вылилось в цельную программу создания произведений, столь близких по тематике и формам к фольклору, чтобы они стали народными песнями. Так появился его сб. «Стихотворения, написанные преимущественно на шотландском диалекте» (1786), в который вошли 46 стихов (сб. значительно расширен в изд. 1787 г.). Позже стали знаменитыми песни «Макферсон перед казнью» (1788), аллегорическое стихотворение «Джон Ячменное зерно» (1782), баллада «Возвращение солдата» (1793), стихотворение «Честная бедность» (1794). В Эдинбурге, куда Бёрнс переехал в 1786, был встречен как знаменитый поэт, но кабальные договоры с издателями заставили его вернуться к крестьянскому труду, а с 1791 г. он устроился акцизным инспектором в порту г. Дамфрис, где и прожил последние годы своей жизни.

С 1787 г., когда Бёрнс был приглашен участвовать в создании сборника народных шотландских песен для «Шотландского музыкального музея» (1787–1803), издаваемого Д. Джонсоном, и до конца жизни Бёрнс собирал шотландский фольклор (в том числе во время путешествия по горной Шотландии и Пограничному краю, 1787). В итоге Бёрнс опубликовал «Избранные шотландские мелодии» (1792). Испытав влияние поэзии Р. Фергюссона, А. Рамзея и др. представителей Шотландского возрождения, близких сентиментализму и предромантизму, Бёрнс преодолел сентименталистскую пасторальность в изображении крестьян и их труда, иронично использовал предромантическое увлечение призраками (поэма «Тэм О'Шентер, 1793). Поэзия Бёрнса свободолюбива, демократична, полна оптимизма, поистине народна и ушла в народ. В России переводилась с XIX в. (И. Козлов, М. Михайлов). В XX в. появились популярные переводы С. Я. Маршака (с 1941).

Бёрнс и Лермонтов. Для Лермонтова, соприкоснувшегося с творчеством поэта, созвучным оказался мотив страданий от слепой любви в одном из стихотворений Бёрнса. В России о Бёрнсе узнали в 1820-х годах, Лермонтов тоже выступил в качестве переводчика, сделав перевод фрагмента из стихотворения Бёрнса «Прощальная песнь к Кларинде» («Parting song to Clarinda», 1791). Впервые четверостишие, начинающееся словами «Had we never loved so kindly» («Если бы мы не любили так нежно»; строка на английском языке стала названием стихотворения Лермонтова), привлекло его в 1830 г., когда юный поэт, увлеченный Байроном, нашел в его поэме «Абидосская невеста» это четверостишие Бёрнса в качестве эпиграфа. Он его перевел, но вычеркнул перевод в тетради, очевидно, будучи им неудовлетворенным. Итоговый перевод относится к 1832 г. Первая строка в нем приняла вид «Если б мы не дети были». Комментаторы предполагают, что Лермонтов слово «kindly» перевел как «дитя», производя его от немецкого слова «kind». Даже если это и так, произведенная замена неожиданно расширяет тему страданий от любви до экзистенциальной проблемы страданий как сущности человеческой жизни: можно не любить нежно, но невозможно быть сразу взрослыми, все познавшими и усмирившими свои страсти. На литературный источник стихотворения Лермонтова «Если бы мы не дети были...» указал в 1908 г. Н. Бахтин.

Соч.: Poems and songs. Glasgow, 1955; в рус. пер. — Стихотворения, поэмы. Шотландские баллады. М., 1976 (БВЛ); Избранное. М., 1982; Стихи. М., 1995; Страсти детская игра: Стихотворения, поэмы. М., 1998;

Лит.: Елистратова А. А. Роберт Бёрнс: Критико-биограф. очерк. М., 1957; Райт-Ковалева Р. Я. Роберт Бёрнс. М., 1965; Соловьева Н. А. Бёрнс // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Бахтин Н. Лермонтов и Роберт Бёрнс // Минувшие годы. 1908. № 9. С. 149–151; Орлов С. А. Бёрнс в русских переводах // Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена. Л., 1939. Т. 26. С. 230–234; Car-

lyle T. An essay on Robert Burns. N. Y., 1896; Lindsay M. The Burns Encyclopaedia. L., 1959; Angus-Butterworth L. M. Robert Burns and the 18th century revival in Scottish vernacular poetry. Aberdeen, 1969; Ericson-Ross C. The songs of Robert Burns: A study of the unity of poetry and music. Uppsala, 1977.

[НРЭ] [Лермонтов] [МШ]

БИДЕРМЕЙЕР (нем. Biedemeier «бравый господин Мейер», филистер) — фамилия вымышленного персонажа из поэтического сборника немецкого поэта Людвиг Эйхродта «Biedemeiers Liederlust» («Бидермейеровское песенное сладострастие»), вышедшего в 1870 г., но части которого получили известность начиная с 1850 г. Эйхродт создал пародию на реальное лицо — Самуэля Фридриха Заутера, старого учителя, писавшего наивные, трогательные стихи (на одно из его стихотворений написал романсы Бетховен и Шуберт). Эйхродт в своей карикатуре подчеркнул филистерство, обывательскую примитивность мышления Бидермейера, ставшего своего рода пародийным символом эпохи. Но стиль бидермейера утратил пародийность, стал последним большим стилем европейского быта, затронул и живопись, и музыку, и литературу, воплотив в себе мечту о домашнем уюте вне политических бурь, скромном семейном счастье, трогательных отношениях.

[ИФЛ]

БИЗЕ (Bizet) **Жорж** 25.10.1838, Париж, Франция — 3.06.1875, Париж, Франция) — французский композитор. Премьера его оперы «Кармен» («Carmen», либретто Мельяка и Галеви по одноименной новелле П. Мериме) состоялась на сцене парижского театра Опера-Комик 3 марта 1875 г. Партию Кармен пела Селестина Галли-Марье (Galli-Marié, 1840–1905). Опера провалилась, вызвала разносные рецензии. Тяжело переживший неудачу, Бизе через три месяца умер от сердечного приступа. В авторской редакции это была скорее музыкальная драма — с диалогами, перемежающимися музыкальными номерами. Его друг композитор Эрнест Гиро (Guiraud, 1837–1892) заменил диалоги музыкальными речитативами, добавил танцы, другие музыкальные эпизоды, воспользовавшись произведениями Бизе, в результате возникла версия, получившая всемирное признание. Благодаря опере герои новеллы Мериме вошли в число «вечных образов» мировой литературы.

Биография семьи Бизе неожиданным образом отразилась в романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». В 1869 г., день в день за шесть лет до смерти, Бизе женился на Женевьеве Галеви (Halévy, 1849–1926), двоюродной сестре одного из авторов либретто «Кармен» Людовика Галеви (Halévy, 1834–1908). Сын Жоржа и Женевьевы, Жак Бизе (Bizet,

1872–1922), был соучеником и близким другом Марселя Пруста, который был на год его старше. Пруст близко знал эту семью, и Женестьева стала прообразом как Одетты, так и герцогини Орианы де Германт (впрочем, эти образы были собирательными). Жак Бизе покончил с собой в 1922 г. за 15 дней до смерти Пруста.

Соч.: Письма. М., 1988.

Лит.: Савинов Н. Жорж Бизе. М. : Молодая гвардия, 2001 (ЖЗЛ); Painter G. D. Marcel Proust: a biography: V. 1–2. L. : Chatto & Windus, 1959–1965; McClary S. George Bizet: Carmen. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 1992.

[СФЛ]

БИНЕ (Binet) Альфред (11.07.1857, Ницца, Франция — 18.10.1911, Париж, Франция) — французский психолог, которому суждено было сыграть совершенно исключительную роль в истории науки. Он был основателем экспериментальной психологии во Франции, первой французской психологической лаборатории (1889). Но значение трудов Бине выходит далеко за пределы родной страны и XIX в. Его можно считать изобретателем метода тестирования и создателем первых тестов, что решительным образом повлияло на становление современной психологии, педагогики, социологии, формирование новой методики объективного исследования и выработку научных критериев характеристики умственной деятельности, степени развития интеллекта.

Альфред Бине родился в Ницце в июле 1857 г. Довольно рано проявился его пристальный интерес к физиологии и психологии. Он получил медицинское образование в парижской больнице Сальпетриер у величайшего психиатра XIX в. Жана-Мартена Шарко почти в то же время, когда у него проходили подготовку Зигмунд Фрейд и Пьер Жане, вскоре совершившие переворот в психологии. Шарко верил в силу гипноза как средства исцеления от истерии и других психических болезней. Бине был увлечен этой верой и позже многие годы занимался изучением природы гипноза и его возможностей, казавшихся неисчерпаемыми. В работе «Психология умозаключения» (*La Psychologie du raisonnement*, 1886) он впервые раскрыл значение гипнотизма для психологии, оставаясь, тем не менее, верным учеником Шарко, как и в последующих трудах — «Животный магнетизм» (*Le Magnetisme animal*, 1887, в соавторстве с Фере), «Изменение личности» (*Les alterations de la personnalité*, 1892) и др.

Психические процессы в этот период трактовались исследователями в основном с позиций физиологии. Родоначальник экспериментальной психологии немецкий ученый Вильгельм Вундт разрабатывал науку именно в этом аспекте («Основания физиологической психологии», 1880–1881), вводя метод лабораторного эксперимента, позволившего выделить эле-

менты сознания и обосновать законы их связи. Он основал первую в истории психологическую лабораторию (Лейпциг, 1879), в которой изучались ощущения, ассоциации, внимание, элементарные чувства.

Бине избирает аналогичный путь, повторяя во Франции то, что Вундт сделал в Германии. В 1889 г. он принимает деятельное участие в создании при Высшей практической школе (*Ecole Pratique des Hautes Etudes*) в Париже психологического кабинета, где работает помощником директора (директором назначен более маститый ученый — проф. Бони). Бине проводит экспериментальные психологические исследования и публикует отчеты о них в специальных журналах — таких как «Научное обозрение» (*Revue Scientifique*), «Общее обозрение наук» (*Revue generale des Sciences*), «Бюллетень трудов Лаборатории» (*Bulletins des travaux du Laboratoire*), нередко в соавторстве со своими коллегами Анри, Вашидом, Куртье и др. В 1894 г. он участвует в создании «Психологического ежегодника» (*Année psychologique*) и через три года возглавляет его редколлегия. В журнале по-прежнему печатаются отчеты о психологических экспериментах.

Хотя Бине многое делает впервые, но все же он пока остается скорее последователем новаторов, чем собственно новатором. Однако уже на этом этапе он высказывает сомнение в справедливости сведения психологии к физиологии, спорит с утвердившимся представлением об ассоциациях как способе объяснения такого феномена как личность. Усиливающемуся интересу психологов к бессознательному Бине противопоставляет идею рассудочной деятельности как синтетического принципа, определяющего душевную жизнь человека. Его особенно интересуют свойства интеллекта, их количественные характеристики. В работах «Введение в экспериментальную психологию» (*Introduction a la psychologie experimentale*, 1894, в соавторстве с Филиппом, Куртье и Анри), «Психология великих счетчиков и игроков в шахматы» (*Psychologie des grands calculateurs et joueurs d'echecs*, 1894) Бине приходит к идее психометрии — количественному измерению временных характеристик интеллектуальных процессов. Экспериментальное исследование того, как эти процессы протекают в сознании шахматистов, позволило ученому установить существование особого вида памяти — абстрактной памяти, позволяющей удерживать в сознании только схему предмета вне его формы и цвета.

Начинается период открытий Бине. Ученый все более освобождается от влияния своих великих учителей. Не случайно его работа «Внушаемость» (*Suggestibilite*, 1900) посвящена суггестивному воздействию на человека без применения гипноза. Его идеи становятся настолько неожиданными, что вызывают бурные дискуссии, как, например, содержащееся в «Экспериментальном очерке способности суждения» (*Etude experimentale de l'intelligence*, 1903) утверждение, что мысль и образ должны рассматри-

ваться отдельно друг от друга, ибо, считает ученый, существует мышление без участия образов.

Бине продолжает писать работы по экспериментальной психологии, но чувствуется, что наступил период известного разочарования в ее возможностях и поиска в других областях знания. Бине-психолог уступает место Бине-педагогу и социологу. Уже в работе «Умственная усталость» (*La fatigue intellectuelle*, 1898, в соавторстве с Анри) предметом исследования становится утомление детей в школе. Бине все больше интересуется проблемами организации более эффективного школьного преподавания. Около 1905 г. в рамках грандиозной работы по обследованию французских школ различных типов Бине вместе со своим сотрудником Теодором Симоном (Theodore Simon, 1873–1961) начинает употреблять в исследованиях умственного развития детей особого рода анкеты, в которых были даны точные формулировки вопросов и заданий, выявлявших способности в понимании речи, говорении, счете, письме, и возможные ответы, оцененные в определенных баллах или соотнесенные с определенным возрастом ребенка, учащегося в школе. Это были первые тесты — самое значительное изобретение Бине. Методика тестирования подробно описана в работе Бине и Симона «Ненормальные дети» (1907). Некоторые понятия, употребляемые в этой работе, устарели. Слова «кидиот», «кимбецилик», «дебильный» и т. д., встречающиеся в работе Бине и Симона на каждой странице, сейчас были бы совершенно неприемлемыми. Но сами авторы утверждают: дело не в терминах, а в том, что за ними стоит. Они дают четкие определения, позволяющие хорошо ориентироваться в описываемых явлениях. В работе блестяще показано, какой положительный эффект может дать соединение усилий педагога, врача и социолога в организации школьного обучения, какова при этом роль достоверного знания, добываемого с помощью тестов. Эти тесты были несколько видоизменены американцем Льюисом Терменом (Terman, 1877–1955) еще перед первой мировой войной, и тест Бине — Термена, представляющий собой шкалу измерений интеллекта, определил стандарт в тестировании.

Следует отметить, что тестирование все более абсолютизируется, становясь очень опасным орудием в руках неумеренно увлеченных им психологов и педагогов. Между тем, Бине и Симон нигде не утверждают, что в основу выводов об умственном развитии ребенка должны быть положены только результаты тестирования. Знание социальных условий жизни ребенка, его развития, искусство и интуиция педагога, научная подготовка, а также многое другое нужно для того, чтобы правильно истолковать результаты тестирования. Как это делается, убедительно показано в книге Бине и Симона.

Альфред Бине умер в Париже в 1911 г.

Соч.: Бине А. Измерение умственных способностей : пер. с фр. / изд. подгот. Вал. А. Луков, Вл. А. Луков. СПб. : Союз, 1998.

[Л:Б]

БИРМАН Серафима Германовна (29.07/10.08.1890, Кишинев, Российская империя — 11.5.1976, Москва, СССР) — актриса русского советского театра, режиссер, театральный писатель, киноактриса. Народная артистка РСФСР (1946). Сталинская премия (1946, за фильм «Иван Грозный»).

Родилась в Молдавии, рано потеряла отца. В Москве, под влиянием старшей сестры, игравшей в «народных сценах» МХТ, приобщилась к театру, поступила в драматическую школу А. И. Адашева (1908), где вместе с Е. Б. Бахтанговым и другими соучениками изучала ранний вариант системы Станиславского под руководством Сулержицкого. Успехи в этом отношении позволили Бирман (по рекомендации В. И. Качалова) быть принятой в сотрудники МХТ в 1911 г. Среди ее первых ролей — одна из придворных дам в «Гамлете» У. Шекспира в постановке английского режиссера Гордона Крэга. По замыслу постановщика-экспериментатора, подобные персонажи соединялись огромным золотым плащом, в котором были прорезы для голов артистов. Позже Бирман описала этот эксперимент в разделе ее мемуаров, посвященном проблеме непроизвольного смеха актеров на сцене: опоздавшая актриса просовывает в прорезь голову, забыв предварительно загримироваться: и ее красное испуганное лицо вызывает безудержный смех других участников сцены, совершенно неуместный, но непреодолимый. В то же время она привлечена Станиславским к экспериментам в области артистической техники (в записи Станиславского «Студия. Цель» она названа первой в перечне актеров, на которых он предполагал опереться).

Бирман играла во МХАТе до 1924 г., но по-прежнему работала и в Первой студии, где выступила и как режиссер (первая работа — «Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого, 1923). В 1924–1936 гг. — во МХАТ-2. В «Эрике XIV» А. Стриндберга (1921, 1-я студия МХАТ, затем в МХАТ-2) она сыграла Вдовствующую королеву в дуэте с Михаилом Чеховым, руководившим МХАТ-2. В этом спектакле наиболее полно проявился специфический стиль Бирман, определяемый как трагический гротеск.

Исполнение ею в МХАТ-2 роли королевы Анны в спектакле «Человек, который смеется» по роману В. Гюго видел А. М. Горький, настолько пораженный игрой актрисы, что определил ее на роль Вассы Железновой во второй редакции своей одноименной пьесы. Эту редакцию в 1936 г. поставила сама Бирман и сыграла Вассу в театре им. МОСПС, куда она

перешла вместе с И. Н. Берсеновым и С. В. Гиацинтовой после закрытия МХАТ-2. Она работала в этом театре (1936–1938); в театре им. Ленинского комсомола (1938–1958), где в 1942 г. снова поставила «Вассу Железнову» и сыграла главную роль, поставила также «Живой труп» Л. Н. Толстого, «Сирано де Бержерака» Э. Ростана; с 1958 г. по приглашению Ю. А. Завадского — Театре им. Моссовета (среди ролей этого периода — Карпухина в «Дядюшкином сне» по Ф. М. Достоевскому, 1964).

Бирман — одна из выдающихся актрис советского кино. Сыграно ею не так уж много (роли в фильмах «Закройщик из Торжка», 1925; «Безумный день», 1956; «Обыкновенный человек», 1957; «Дон Кихот», 1957; и др.). Но среди этих ролей — подлинный шедевр, исполнение роли Ефросиньи Старицкой в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1-я сер. 1945; 2-я сер. вып. 1958).

Отсутствие в репертуаре Бирман шекспировских ролей вовсе не снимает вопроса о ее связи с творческим наследием Шекспира. В ее трудах подробно описана режиссерская работа Гордона Крэга над знаменитым спектаклем «Гамлет» в МХТ. Но и это не главное применительно к шекспировской теме. Бирман выработала особую технику игры, соединяющую трагизм и гротеск (проявилось в образах Вдовствующей королевы, Вассы Железновой, Ефросиньи Старицкой, Карпухиной, в режиссуре «Вассы Железновой» и «Сирано де Бержерака» и т. д.). Отличаясь от основной линии советского театра, связанной с чеховской стилистикой Художественного театра и с героической линией (в постановках «Оптимистической трагедии», «Любови Яровой» и др.), отходя от авангардной стилистики В. Э. Мейерхольда, скорее сближаясь с искусством М. А. Чехова, А. Г. Коонен, но в большей мере подчеркивая трагический гротеск, искусство Бирман выступило как продолжение шекспиризма в русской культуре XIX в. Новые реальности, новые художественные течения дали классическому шекспиризму обновленное лицо, и Бирман может рассматриваться как одна из ярчайших представительниц нового русского шекспиризма.

Соч.: Актер и образ. М., 1934; Труд актера. М., 1939; Путь актрисы. М., 1959 (2-е изд. М., 1962); Судьбой дарованные встречи. М., 1971.

Лит.: Марков П. А. Театральные портреты. М.–Л., 1939; Фельдман З. Серафима Германовна Бирман. М.–Л., 1948; Актеры советского кино. Вып. 9. М., 1973; Бирман // Русский драматический театр: энциклопедия. М., 2001. С. 51.

[МШ]

БЛЕЙК (Blake) **Уильям** (28.11.1757, Сохо, Лондон, Великобритания — 12.08.1827, Лондон, Великобритания) — английский поэт и художник-график. Родился в семье лондонского чулочника, в 10 лет был отдан

в ученики гравёру. Впоследствии учился изобразительному искусству в Королевской академии, но не закончил ее. Первый сборник — «Поэтические наброски» (1783). При жизни Блейк был почти неизвестен. Это во многом определялось необычным подходом Блейка к процессу художественного творчества. Начиная с 1789 г. он не отдавал своих поэтических произведений в печать, а выпускал их собственноручно в виде гравюр, в которых поэтическое искусство объединяется с искусством шрифта и рисунка. Так были выпущены «Песни Невинности» (1789) и контрастирующие с ними «Песни Опыта» (1794). Аналогичным способом был вручную издан грандиозный цикл, который позднейшие исследователи называли «Пророческими книгами» (1789–1820), в который входят «Книга Тель» (1789), «Бракосочетание Рая и Ада», «Видения дочерей Альбиона», «Америка» (все — 1793), «Первая книга Уризена» (1794), «Книга Ахании» (1795), «Песня Лоса» (1795), «Мильтон» (1808), «Иерусалим» (1804–20) и др. Эти книги, вышедшие ничтожными тиражами, представляют сейчас величайшую библиографическую редкость (напр., известны только 21 экз. «Песен Невинности», 15 экз. «Книги Тэль», 17 экз. «Видений дочерей Альбиона», 15 экз. «Америки», 4 экз. «Мильтона» и т. д.). Немногочисленные современники, отзывавшиеся о творчестве Блейка, характеризовали его как «жалкого безумца», «несчастливого визионера». Романтики не восприняли его новаторства, а большинство из них вообще не знало о его существовании. Подлинное открытие Блейк состоялось лишь через несколько десятилетий после его смерти, когда он был объявлен предтечей прерафаэлитов. Но полное знакомство с творчеством Блейк состоялось лишь в конце XIX в., когда Э. Д. Эллис и У. Йитс выпустили 3-томное издание его сочинений. Первые концепции творчества Блейка определились под влиянием прерафаэлитов и символистов. «Праотцом современных символистов», «родоначальником английского символизма» называли Блейка в это время и в России (К. Д. Бальмонт, З. А. Венгерова и др.).

Исходной точкой концепции действительности Блейка было обновление мифа о творении мира, воплотившегося в системе символов, которые призваны придать зримую форму неуловимому, алогичному, стихийному. Акт творения — исходная точка диалектически понимаемого развития. Мысль о первоначальном бытии Вселенной находит свою параллель в начальной стадии жизни отдельного человека, которую Блейк обозначает словом «невинность». Дальнейшее развитие мифа о Вселенной и человеке связано с понятием «опыта» — следствия падения, разделения, борьбы добра и зла. Венец мифа — соединение «невинности» и «опыта» и создание свободного общества — «Иерусалима».

Взгляды Блейка во многом определялись традициями еретических народных учений XVIII в. и прежде всего идеями «рентеров» («бешеных»),

или «антиномиянцев» — одной из наиболее радикальных сект пуритан, которая, в свою очередь, уходит корнями в мощные народные движения средних веков. Одна из важнейших мыслей «рэнтеров», усвоенная Блейк, заключалась в том, что бог представлялся существующим только в своих творениях и что поэтому человек есть бог. Блейк, развивающий эту идею, придает человеческим фигурам титаническую мощь, но противопоставление героя, гения толпе ему чуждо, ибо он видит божественное начало в каждом человеке.

Блейк как художник-график (иллюстрации к собственным произведениям, «Книге Иова», «Божественной комедии» Данте), в отличие от романтиков, предпочитал линию цвету, отрицательно относится к пейзажу и портрету. Во многом эта позиция связана с борьбой против школы Д. Рейнольдса, по своему внутреннему смыслу перекликается с исканиями предромантиков и романтиков. Возрождая средневековые традиции рукописной художественно оформленной книги, Блейк создал свой, неповторимый вариант предромантического «средневекового возрождения», благодаря чему видимое возвращение вспять превращается в новаторство, и у крупнейших мастеров книги рубежа XIX–XX вв. У. Морриса и У. Крэна были все основания считать Блейк провозвестником новой эры в области английской графики.

Творчество Блейка представляет собой яркий образец эволюции от предромантизма к романтическому пониманию новизны и пророческой роли художника — нового вождя человечества, которому открыты неведомые простому человеку истины высших сфер, чем и обусловлено его глубокое воздействие на позднеромантические течения, когда Блейк был открыт для мира и стал восприниматься как один из величайших поэтов и художников Англии.

Соч.: The Works of William Blake, poetic, symbolic and critical : V. 1–3 / Ed. by E. J. Ellis, W. Yeats. L., 1893; The complete Writing / Ed. by G. Keynes. Oxford, 1966; The Letters. Hart-Davis, 1968; в рус. пер. — Избранное. М., 1965; Стихи. М., 1978; Стихи. М., 1982.

Лит.: Елистратова А. А. Уильям Блейк. М., 1957; Некрасова Е. А. Творчество Уильяма Блейка. М., 1962; Соловьева Н. А. Блейк // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Вершинин И. В., Луков Вл. А. Предромантизм в Англии. Самара, 2004; Bronowski J. William Blake: A Man without a Mask. L.–N. Y., 1943; Frye N. Fearful Symmetry: A Study of William Blake. L., 1947; Morton A. L. The Everlasting Gospel: A Study in the Sources of William Blake. L., 1958; Nurmi M. K. William Blake. L., 1975; Raine K. William Blake. L., 1977.

[НРЭ] [МШ]

БОВУАР (Beauvoir) **Симона** де (9.01.1908, Париж, Франция — 14.04.1986, Париж, Франция) — французская писательница, жена и сподвижница

Ж. П. Сартра, также приняла участие в создании экзистенциалистской драматургии («Бесполезные рты» — «Les Bouches inutiles», 1945; и др.). Но известность ее связана прежде всего с романами «Гостья» («L'Invitée», 1943), «Чужая кровь» («Le Sang des autres», 1945) и особенно «Мандарины» («Les mandarins», 1954), за который она была удостоена Гонкуровской премии и в котором прежде доминировавшие пессимистические идеи экзистенциализма были дополнены анализом жизни интеллигенции в послевоенной Франции. Столь же большую известность получила и книга эссе «Второй пол» («Le Deuxième sexe», 1949), где экзистенциалистской трактовке подверглась проблема «что значит быть женщиной»: «Женщина не есть другое в чистом виде: она сама — субъект», — утверждала в ней писательница, что сделало книгу своего рода новым манифестом эмансипации и феминизма.

[ИФЛ]

БОГАТЫРЕВ Юрий Георгиевич (2.03.1947, Рига, СССР — 2.02.1989, Москва, СССР) — русский актер театра и кино. Народный артист РФ (1988). Лауреат Премии Ленинского комсомола (1978).

Родился в семье офицера морского флота, капитана 1-го ранга. Учился в Московском художественно-промышленном училище, во Всесоюзной творческой мастерской эстрадного искусства, затем в театральном Училище им. Б. Щукина при театре им. Е. Вахтангова, которое закончил в 1971 г. Был принят в труппу театра «Современник». Здесь сыграл самую свою удачную роль шекспировского репертуара — Герцога в «Двенадцатой ночи» (1975), придав любовным переживаниям своего героя психологическую убедительность.

С 1977 г. работал во МХАТе.

В кино с 1971 г. Богатырев создал замечательные роли на экране: Егор Шилов («Свой среди чужих, чужой среди своих», 1974), Войнищев («Неоконченная пьеса для механического пианино», 1977), Андрей Штольц («Несколько дней из жизни И. И. Обломова», 1980), Андрей Львов (т/ф «Открытая книга», 1979) и др.

Лит.: Богатырев // Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986. С. 50; Богатырев // Русский драматический театр: Энциклопедия. М., 2001. С. 53; Соловьева И. Богатырев // Официальный сайт МХТ им. А. П. Чехова. URL: <http://www.mxat.ru/history/persons/bogatyrev/>
[МШ]

БОДЛЕР (Baudelaire) Шарль (9.04.1821, Париж, Королевство Франция — 31.08.1867, Париж, Вторая французская империя) — французский поэт, прославившийся сборником стихов «Цветы зла» («Les Fleurs du mal», 1857), в котором воплотилась новая эстетика (называемая то эстети-

кой безобразного, то эстетикой реальной жизни) и поэтика, предвещающая декаданс, символизм.

Начало творческой деятельности. Бодлер родился в Париже в семье руководителя бюро Палаты Пэров, бывшего священника, который умер, когда ребенку не было и 6 лет. Мать вторично вышла замуж за офицера, никогда не понимавшего своего пасынка. В 12 лет успехи Бодлера в переводе с древних языков и сочинении стихов на латинском языке были отмечены премиями Королевского коллежа в Лионе, где он учился. Вскоре по возвращении в Париж, в 1837 г. Бодлер начал писать стихи, впоследствии вошедшие в «Цветы зла». Он записался в Школу права, но занимается мало, познакомился с Бальзаком, Жераром де Нервалем и другими писателями, ведет довольно рассеянный образ жизни, сближается с парижской богемой.

В 1845 г. он публикует свою первую книгу — сборник искусствоведческих работ «Салон 1845 года». В следующем году появляется «Салон 1846 года», в который вошли статьи «Что такое романтизм», «Эжен Делакруа», «О портрете», «О пейзаже», «Почему скульптура скучна», «О героизме в современной жизни» и др.

Бодлер принял участие в Февральской революции 1848 г., вступил в Центральное республиканское общество, основанное Огюстом Бланки. Поражение революции возвращает его к прежнему божественному образу жизни. Бросая вызов буржуазной добропорядочности, он готовит к изданию поэтический сборник, названный им «Лесбиянки», но в объявлении о его скором выходе (ноябрь 1848 г.) сборник назван более корректно: «Лимбы» (это будущие «Цветы зла»).

«Великий закон аналогии». Бодлер не совпал со своим временем в его основных проявлениях. Он ярко воплотил черты переходного периода — рубежа XIX–XX вв., живя в ту стабильную эпоху, когда переходность существовала как тенденция в свернутом, неявном виде. В личной жизни это проявилось как маргинальность, тяга к нарушению привычных норм существования, так поражавшая мать, отчима и других близких Бодлеру людей. Если же характеризовать его поэзию в контексте литературного процесса, ее можно определить как переход к переходности.

В самом деле, переходность при всей своей зыбкости, неуловимости имеет определенную форму. Для Бодлера поиск новых форм поэзии не слишком характерен (хотя Л. Н. Толстой утверждал обратное). Напротив, он очень любит традиционные жанры (особенно сонет), размеры, ему не сравниться с Верленом или Рембо в звукописи или многоцветье красок. Главная сфера эксперимента для него не поэтическая форма, а поэтическая мысль. Именно здесь осуществляется тот переход от анализа к синтезу, который приобретает всеобъемлющий характер у поэтов рубежа XIX–XX вв.

Господствующая поэтическая идея его времени была романтической, т. е. выражала представление о двоemiрии, противопоставленности идеала и действительности и реализовывалась в антитезе как главной особенности поэтического мышления. Бодлер в свою картину мира вносит великий закон аналогии, и его главным художественным средством становится не антитеза, а уподобление. Великий закон аналогии был сформулирован в «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста: «То, что находится внизу, аналогично тому, что находится сверху. И то, что сверху, аналогично тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи». Не случайно Гермес Трисмегист упоминается во «Вступлении» к «Цветам зла», при этом Бодлер использует далекую аналогию к имени легендарного бога-мудреца, создавая синтетический образ «Сатаны Трисмегиста».

На самом глубоком, философском уровне Бодлер абсолютно непротиворечив. Шекспировские ведьмы в «Макбете» заклинали: «Зло есть добро, добро есть зло». Это вполне бодлеровская мысль. Для него зло есть добро и наоборот, жизнь есть смерть и наоборот, красота есть безобразие и наоборот, любовь есть ненависть и наоборот, страдание есть радость и наоборот, чистота есть разврат и наоборот — поистине «то, что находится внизу, аналогично тому, что находится сверху».

Поначалу свой сборник Бодлер называет «Лесбиянки» — здесь только маргинальность и ничего больше. «Цветы зла» — это название, отражающее закон аналогии. Точно так же — «Сплин и идеал» (название первого и самого большого раздела сборника), «Ликующий мертвец». И его «поэмы в прозе», которые он печатал параллельно стихам, вошедшим в «Цветы зла», реализуют принцип соответствия верха и низа, поэзии и прозы. Есть и более сложные переходы: рай—земля, земля—натура, натуральное—искусственное, так возникает название «Искусственный рай».

Бодлер много пишет о романтиках. Ему принадлежит заслуга знакомства французов с творчеством американского романтика Э. А. По: в 1852 г. он издал статью «Эдгар По, его жизнь и произведения» и в ближайшие годы стал переводить одну за другой его новеллы и стихи.

Ломброзо в книге «Гениальность и помешательство», рассматривая Бодлера среди «поврежденных гениев», отмечал, что, по-видимому, сходство в натуре и стиле влекло его к подобным гениям-безумцам По и Гофману. Но в свете принципа отдаленных аналогий скорее можно говорить об их противоположности.

Глубинному единству, лежащему в основе поэтического мышления Бодлера, соответствует художественный прием сравнения (уподобления): это подобно тому. Наиболее ярко этот прием использован в стихотворении «Падаль», входящем в «Цветы зла», которое поэтом и воспринимается как программное:

Вы помните ли то, что видели мы летом?
Мой ангел, помните ли вы
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом
Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая лошадь (в подлиннике не сказано, о какой падали идет речь) подобна «девке площадной» (полной жизни, бесстыдно притягивающей к себе взоры); куски скелета подобны большим цветам; мертвое тело вздымается, как будто что-то живое дышит; «спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи над мерзкой грудой вились», воплощая праздник жизни.

Но вспомните, и вы, сразу источая,
Вы трупом ляжете гнилым,
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,
Вы, лучезарный серафим.

Красавица тоже будет таким трупом, но образ этого трупа в сознании поэта сольется с образом красоты и бессмертия:

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты — навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.

(Пер. В. Левика)

Если в «Падали» великий закон аналогии находит наиболее яркую образную форму, то в стихотворении «Соответствия», также входящем в «Цветы зла», поэтическая мысль выражена наиболее прямо и последовательно, почти не облекаясь в одеяния образов:

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

(Пер. В. Левика)

[ИФЛ]

БОККАЧЧО (Воссассио) **Джованни** (16.06.1313, Чертальдо, Флорентийская республика — 21.12.1375, Чертальдо, Флорентийская республика) — итальянский писатель, гуманист, основоположник жанра новеллы и принципа психологизма в европейской литературе, один из создателей итальянского литературного языка. Родился в семье богатого флорентийского купца. Сначала готовился продолжить дело отца, потом учился на юриста в Неаполе, но обе профессии ему не дались. В Неаполе он вошел в кружок образованной молодежи, увлекся литературой, начал писать. В его первых поэмах ощущается знакомство с античной литературой (Боккаччо блестяще знал не только латинский, но и древнегреческий язык),

с поэзией «нового сладостного стиля». К большим литературным свершениям его подготовили поэма в терциях «Охота Дианы» (1334?), роман в 5 кн. «Филоколо» (начат в 1336 г., типогр. изд. 1472) о любви и приключениях Флорио и Бьянкофьоре, поэма в октавах «Филострато» (1338, типогр. изд. 1499) о перипетиях любви троянского воина Троило и гречанки Гризеиды, эпическая поэма в 12 песнях в октавах «Тезеида» (1339–1341, типогр. изд. 1475), где повествование о борьбе Тесея с амазонками переплетается с рассказом о соперничестве двух друзей, Арчиты и Палемона, в любви к Эмилии, пастораль в стихах и прозе «Амето, или Комедия о флорентийских нимфах» (1341, типогр. изд. 1478), аллегорическая поэма в 50 песнях в терциях «Любовное видение» (1342, типогр. изд. 1521). В поэме в октавах «Фьезоланские нимфы» (1344–1346, типогр. изд. 1477), написанной живым языком, с юмором и использованием фольклорных элементов, сюжет в духе Овидия: пастух Африко влюблен в нимфу Дианы Мензолу, по совету Венеры хитростью овладевает ею, но не находя ее, убивает себя на берегу ручья, а Диана превращает Мензолу, нарушившую обет девственности, в другой ручей, который сливается с водами ручья, принявшего кровь Африко, так символически торжествует любовь, как и реально: от родившегося в их союзе Прунео происходят многие знатные горожане Фьезоле. Вернувшись около 1340 г. во Флоренцию, Боккаччо, представитель правящей партии черных гвельфов, выполнял ряд ответственных поручений. Здесь же он пережил чуму 1348 г., а в 1350 г. познакомился с Петраркой, которого тщетно пытался удержать во Флоренции. В конце жизни Боккаччо стал рассматривать свое жизнелюбие как грех, осудил женщин в аллегорической сатире в прозе «Корбаччо, или Лабиринт любви» (1354–1355 или 1365, типогр. изд. 1487, в русском переводе «Ворон»), написанной в традициях средневекового жанра видения, готов был сжечь свою библиотеку, от чего его отговорил Петрарка. Однако возвращение к средневековому мировоззрению уже не могло отменить того, что сделал Боккаччо для утверждения ренессансного взгляда на мир и человека. Боккаччо был первым исследователем творчества Данте, ему принадлежит название поэмы Данте «Божественная комедия», он прокомментировал 17 ее песен, написал книгу «Жизнь Данте Алигьери» (ок. 1360, типогр. изд. 1477) — первую биографию поэта. На лат. яз. написал трактаты «О генеалогии богов» (ок. 1350 — 1375, типогр. изд. 1472), «О знаменитых женщинах» (1361–1375, типогр. изд. 1474–1475), «О злоключениях знаменитых мужей» (1355–1374, типогр. изд. 1474–1475).

Около 1345 г. Боккаччо написал небольшую прозаическую повесть «Фьяметта». Сюжет ее предельно прост. Юноша Панфило полюбил замужнюю женщину Фьяметту, и та ответила на его любовь. Влюбленные вынуждены скрывать свои чувства от посторонних, и это им удается.

Отец Памфило отправляет сына в другой город, что печалит влюбленных. Фьяметта узнает, что Памфило там женился. Известие повергает ее в глубокую скорбь, но есть надежда, что женитьба — лишь исполнение воли отца. Однако позже оказывается, что Памфило не женился, но полюбил другую женщину. Теперь отчаяние Фьяметты безмерно. Ее причитаниями заканчивается повесть. В этом произведении впервые в европейской литературе последовательно проведен принцип психологизма. Под психологизмом понимается система художественных средств для раскрытия внутреннего мира человека, и Боккаччо создает такую систему: он предельно упрощает событийную сторону и вводит монолог героини, через который раскрывается гамма ее чувств от радостных в начале повести к печальным в конце. Существовало, что внешний мир героев — их поведение, видимое другим людям, самим сюжетом противопоставлено их внутреннему миру, они живут двойной жизнью, не смея обнаружить перед посторонними свои подлинные чувства. «Фьяметта» стоит у истоков группы психологических жанров в европейской литературе, утверждает психологический подход к изображению человека.

Главное создание Боккаччо — книга новелл «Декамерон» (1348–1353, типогр. изд. 1470 или 1471), один из величайших памятников Возрождения. В этом произведении Боккаччо выступает как создатель жанра новеллы, определивший ее тематику, систему образов, композицию (прием «фалькон» — неожиданный поворот действия), язык. Новелла (по-итальянски «новость») возникла из бытовых устных рассказов. В «Декамероне» 100 новелл, организованных в цикл с помощью рамочной новеллы о чуме во Флоренции 1348 г. 10 человек (7 девушек и 3 юношей), собравшихся в церкви Санта Мария Новелла, осуждают разгул низменных страстей, порожденный чумой, они хотят сохранить душевное здоровье и достоинство, решив удалиться в загородную виллу и там переждать, пока чума не отступит. Чтобы скоротать время, они договариваются ежедневно рассказывать по одной новелле каждый (отсюда название книги: «Декамерон» — по-гречески «десятидневник»). Так в рамочной новелле возникает главная идея книги: жизнь против смерти, ценности жизни — естественные чувства, земные, плотские желания, жизнерадостность, веселье — могут победить все, что жизни противостоит: болезнь, мертвящие оковы средневекового мира (церковного фанатизма, феодальной зависимости), саму смерть. В каждой из 100 новелл эта общая мысль представлена какой-то конкретной гранью, есть новеллы антиклерикальные (например, 1 и 2 новеллы первого дня), есть новеллы в защиту женщин, изменяющих своим мужьям (против брака не по любви, а в соответствии с феодальными традициями, лишаящими женщину права свободного выбора), есть новеллы веселые и грустные и т. д.). Композиция книги выстроена,

как мозаика: каждая новелла обладает законченностью, отражая какой-то фрагмент жизни, но только все новеллы в целом позволяют раскрыть гуманистическую концепцию мира и человека, для которой характерны реабилитация земного, плотского начала, защита естественного чувства, оптимизм. При этом образы рассказчиков занимают особое место в системе образов «Декамерона»: им не присущи индивидуальные черты, они в совокупности воплощают идеал человека эпохи Возрождения. Боккаччо, написавший книгу на тосканском диалекте народного языка, понятно и образованному, и неграмотному итальянцу, стал основоположником итальянского прозаического литературного языка. Его «Декамерон» — самая популярная книга европейского Возрождения.

Соч.: Opere : V. 1–8. Bari, 1937–1940; Декамерон. М., 1970 (и последующ. изд.); Фьяметта. Фьезоланские нимфы. М., 1968; Малые произведения. М., 1975.

Лит.: Веселовский А. Н. Боккаччо, его среда и сверстники: в 2 т. СПб., 1893–1894; Хлодовский Р. И. Декамерон: Поэтика и стиль. М., 1982; Его же. Джованни Боккаччо // История литературы Италии. Т. 1. М., 2000; Бранка В. Боккаччо средневековый. М., 1983; Штейн А. Л. «Декамерон» Боккаччо — книга о любви. М., 1993; Полуяхтова И. К. Боккаччо // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Muscetta C. Boccaccio. Roma–Bari, 1989; Petronio G. I miei Decameron. Roma, 1989; Bruni F. Boccaccio. Bologna, 1990; Delcorno Branca D. Boccaccio e le storie di re Artù. Bologna, 1991.

[НРЭ] [МЛ]

БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — древнейшая из славянских литератур. Первые памятники относятся ко 2-й пол. IX–X в. (деятельность Кирилла и Мефодия, их учеников, охридская и преславская литературные школы: Климент Охридский, Иоанн Экзарх, Константин Преславский, Черноризец Храбр и др.) и связаны с созданием славянской письменности и культуры, распространением православия, освоением культурных достижений Византии, которое в XI–XII вв. стало чрезмерным, вызвав на время упадок болгарской литературы. Новый ее взлет (XIV в.), связанный с возникновением тырновской литературной школы (Ефимий Тырновский, Григорий Цамблак и др.) был прерван завоеванием Болгарии Османской империей (1396–1878). Многие книги были уничтожены, болгарское книгопечатание (с XVI в.) возникло и развивалось за пределами страны, ядром болгарской словесности становится фольклор (юнацкие песни, хайдуцкие песни, баллады, сказки и т. д.). С XVIII — начала XIX в. начинается болгарское Возрождение, отразившееся в литературе (просветители Паисий Хилендарский, Софроний Врачанский, появление первых периодических изданий). С 1840-х годов в Болгарию проникает русская литература, ставшая основополагающей для болгарской литературы. Патриотическая линия получила яркое выражение в болгарской литературе

1850–1870-х годов (поэзия Петко Р. Славейкова, Х. Ботева, проза и драматургия В. Друмева, проза Л. Каравелова, лит. критика Н. Бончева и др.).

После 1878 г., когда Болгария обрела независимость, начинается новый этап развития болгарской литературы. Основным направлением в ней становится критический реализм, характеризующийся усилением социально-обличительных тенденций, сатирической направленности. Его достижения связаны с развитием тенденций, сложившихся в эпоху болгарского Возрождения, в период подъема национально-освободительной борьбы 1870-х годов (традиции П. Р. Славейкова, Л. Каравелова, Х. Ботева), а также с творческим восприятием художественных открытий русской литературы (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Белинский, Чернышевский и др.). Болгарские реалисты — И. Вазов, А. Константинов, Т. Влайков, Елин Пелин, А. Страшимиров, Г. Стаматов — выступают с обличением буржуазного накопительства, создают картины жизни болгарской деревни, отражают рост недовольства народных масс капиталистическими порядками. Вместе с тем в болгарской литературе продолжает звучать тема героического прошлого страны периода освободительного движения. На рубеже XIX–XX вв. созданы замечательные произведения прозы — роман-эпопея И. Вазова «Над игом», сатирический роман А. Константинова «Бай Ганю», рассказы и повести о болгарской деревне Елин Пелина и А. Страшимирова, поэтические произведения И. Вазова, П. Яворова, Ц. Церковского, Пенчо Славейкова, историко-революционные драмы И. Вазова («Отверженные», социально-бытовые пьесы А. Страшимирова («Свекровь»). Это период становления марксистской эстетики, основы которой в болгарской литературе заложены Д. Благоевым; пролетарской поэзии (Г. Кирков, Д. Полянов).

Развитие болгарской литературы 1918–1944 гг. характеризуется все усиливающимся расколом общества, нарастанием прогрессивно-демократического движения, обострением антифашистской борьбы. Огромное влияние Октябрьской революции в России и молодой советской литературы во многом определило зарождение и развитие болгарской литературы социалистического реализма. Ее родоначальником является Х. Смирненский. В его стихотворном сборнике «Да будет день!» (1922) впервые в болгарской литературе создан образ рабочего-революционера. Х. Смирненский, исходя из социалистического идеала, решает вопросы об историческом значении Великого Октября, роли рабочего класса в историческом процессе, интернациональном долге рабочих разных стран, взаимоотношении личности и народа. По пути, проложенному Х. Смирненским, пошли многие литераторы, группировавшиеся вокруг журналов «Ново време», «Нов път», «Нови дни». В 1930-е годы поэзия социалистического реализма обогащается художественными открытиями Н. Вапцарова, появ-

ляются крупные прозаические произведения — романы К. Волкова, Г. Караславова. К лагерю демократической литературы относятся и писатели, стоявшие на позициях гуманизма и ставившие своей целью правдиво отражать действительность в формах самой жизни (Елин Пелин, Е. Багряна, И. Йовков и др.). Признание важной социальной функции литературы, ее огромного воспитательного значения, внимание к жизни простого народа, стремление своим творчеством участвовать в борьбе трудящихся против сил реакции — все это помогало писателям критического реализма создавать произведения большой художественной значимости.

Развитие этой линии болгарской литературы происходило в острой борьбе с литературой модернизма. Под знаменами модернистской литературы собираются писатели разных творческих устремлений и дарований: откровенные фашисты, писатели-натуралисты, надевавшие маску беспристрастности и объективности, представители «чистого искусства», проповедовавшие отрыв литературы от важнейших вопросов современности, писатели-символисты. Творчество писателей модернистского лагеря было ориентировано на удовлетворение эстетических потребностей немногочисленных буржуазных интеллигентов, не становясь явлением общенационального масштаба. Значительное развитие в Болгарии получила антифашистская литература (произведения Л. Стоянова, А. Страшимирова, О. Василева, Н. Фурнаджиева и др.). Болгарские писатели участвовали в движении Сопротивления фашизму. За освобождение родины от фашизма отдали жизни Н. Вапцаров, Х. Кырпачев, Ц. Спасов и другие писатели. Традиции социалистического реализма, заложенные творчеством Х. Смирненского и Н. Вапцарова, получили дальнейшее развитие в литературе НРБ.

Сентябрьское вооруженное восстание 1944 г., создание в 1946 г. НРБ открыло путь для строительства социалистической культуры. Определяющим становится культурный опыт СССР. Создается Союз писателей НРБ (1947), начинают выходить журналы «Септември» (с 1948), «Литературна мисъл» (с 1957), «Пламя» (с 1957), «Съвременник» (с 1973), газета «Литературен фронт» (с 1944) и др. периодические издания, вокруг которых объединяются писатели и критики, вставшие на позиции социалистического реализма. Для некоторых из них эти позиции были вынужденными, определялись жесткой культурной политикой БКП, обеспечившей в короткий срок безусловный приоритет социалистического реализма в болгарской литературе. Наиболее авторитетными, официально признанными становятся писатели Д. Димов, Г. Караславов, Е. Станев, Э. Манов, создававшие романы-эпопеи; С. Даскалов, С. Дичев, Д. Талев, создававшие историко-революционные романы и повести; А. Гуляшки, К. Калчев, авторы романов о социалистическом строительстве и фор-

мировании нового человека; поэты Е. Багряна, М. Методиев, В. Андреев, М. Исаев, Б. Божилов, драматурги И. Зидалов, О. Василев. Крупнейшим достижением этой поры стал роман Д. Димова «Табак» (опубл. 1951), сразу оказавшийся в центре литературных дискуссий. Высокое мастерство писателя было отмечено Димитровской премией (1952). Роман обсуждался в рабочих коллективах по всей стране. В 1953 г. вышла 2-я редакция романа, где были учтены замечания, высказанные в ходе этой дискуссии (расширено описание мира рабочего класса и его борьбы, подчеркнута солидарность рабочих). Но это привело к большему схематизму образов, что впоследствии сказалось на всей болгарской литературе, так как роман воспринимался как образец для других писателей. Тем не менее роман получил международное признание, он был высоко оценен советской литературной критикой. У широкой читательской аудитории популярностью пользовались произведения Б. Райнова. В 1973 г. всеобщее внимание в Болгарии привлек роман Э. Манова «Сын директора». При сохранении некоторого схематизма, присущего болгарской литературе этих лет, автор сделал попытку насытить роман важными нравственно-психологическими проблемами, исследовать сложный характер современника, молодого человека, ищущего свой путь в жизни. Еще дальше от схем отошел П. Вежинов в романе «Барьер» (1977). В сюжете романа большую роль играет фантастика: вся жизнь известного композитора изменилась после встречи с девушкой, которая наделена даром интуиции и тонкостью чувств, а также способностью летать. Сразу после появления романа вокруг него начались споры не только в Болгарии, но и в СССР. Некоторые критики считали его произведением романтическим (В. Гусев), другие же брались доказать его реалистичность (Л. Озеров). Это был спор о возможности использовать в современной болгарской литературе элементы модернизма. Те же дискуссии возникали вокруг ряда произведений Й. Радичкова, прибегавшего к художественной условности в прозе и драматургии.

После распада социалистического лагеря и реставрации в Болгарии капиталистических отношений этот спор потерял актуальность, писатели освободились от цензуры и догм, стали широко использовать западный опыт модернизма и постмодернизма. Однако пока крупными произведениями, получившими международное признание, новая болгарская литература не отмечена.

Лит.: Очерки истории болгарской литературы XIX–XX веков. М., 1959; Марков Д. Ф. Болгарская литература наших дней. М., 1969; Зарев П. Панорама болгарской литературы : в 2 т. М., 1976; Андреев В. Д. История болгарской литературы. М., 1987; Цанев Г. Страници на историята на българската литература. Т. 2. София, 1971; История на българската литература. Т. 1–4. София, 1962–1976.

[НРЭ]

БОЛДУМАН Михаил Пантелеймонович (11/23.07.1898, ст. Израиловка, Могилевская губ., Российская империя — 28.12.1983, Москва, СССР) — русский советский актер. Народный артист СССР (1965). Лауреат Сталинских премий (1946, 1950).

Начало сценической карьеры Болдумана связано с провинцией, первые роли сыграл в Жмеринке (Винницкая обл.). Признание пришло к нему в Киеве, где он с 1924 по 1931 г. играл в Киевском театре русской драмы.

Здесь он впервые раскрылся как выдающийся актер шекспировского репертуара, сыграв Яго в «Отелло» и Клавдия в «Гамлете».

Переехав в Москву, Болдуман поступил на сцену театра б. Корш. В 1933 г. театр закрыли, актеров перевели в другие театры. Некоторые из них, такие, как А. П. Кторов, В. Н. Попова, были взяты во МХАТ. Среди них оказался и Болдуман. Коршевцы не слишком хорошо и быстро вписывались в коллектив нового для них театра, их театральность была слишком яркой для установившегося стиля МХАТ с требованием преодоления традиционной театральной игры в направлении правды жизни, системы театра переживания, противопоставленного театру представления. Болдуман обладал крупной мужественной фигурой, голосом необыкновенной мощи, диапазона (особенно выразительного в низких регистрах), неумным артистическим темпераментом — т. е. теми качествами, которые так нужны для исполнения ролей трагических героев Шекспира. Но в репертуаре МХАТ ни Шекспира, ни подобных ему авторов не было. Поэтому долгое время Болдуман играл второстепенные роли (например, обер-кондуктор в «Талантах и поклонниках» А. Н. Островского). Уровень его масштабного таланта приоткрылся в ролях Бориса Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого (возобновление в 1935 г.), Людовика XIV в «Мольере» М. А. Булгакова (1936).

Хотя актер стал получать и крупные роли (Вершинин в «Трех сестрах» А. П. Чехова, Платон Кречет в одноименной пьесе А. Е. Корнейчука, Забелин в «Кремлевских курантах Н. Ф. Погодина и др.), но подлинное направление его таланта долгое время не обнаруживалось.

Подлинное открытие актера состоялось в 1958 г., когда он сыграл роль короля Леонта в «Зимней сказке» У. Шекспира (пост. М. Н. Кедрова). Это произведение в шекспироведении редко сравнивается с «великими трагедиями» Шекспира. Болдуман доказал своим исполнением, что «Зимняя сказка» обладает подлинным шекспировским размахом, своей трагической глубиной. При всем профессионализме других исполнителей в сценах, где участвовал Болдуман, он безусловно доминировал, что в немалой степени было связано с его необыкновенным голосом, выражавшим упрямую ревность, ужасающий гнев, дикое самодурство, а в последнем действии — глубокое раскаяние, нежность и любовь. Этот голос сохранен в радиозаписи спектакля, осуществленной в 1964 г.

В 1973 г. специально для Болдумана была поставлена пьеса «Сон разума» С. Вальехо, в которой он сыграл Гойю в ключе шекспировских трагических героев.

Лит.: Болдуман // Русский драматический театр : энциклопедия. М., 2001. С. 54; Соловьева И. Болдуман // Официальный сайт МХАТ им. А. П. Чехова. URL: <http://www.mxat.ru/history/persons/bolduman/>

[МШ]

БОМАРШЕ (Beaumarchais) **Пьер Огюстен Карон де** (24.01. 1732, Париж, Франция — 18.05.1799, Париж, Франция) — французский драматург, автор комедий о Фигаро, до сих пор не утративших своей популярности.

Начало пути. Бомарше родился 24 января 1732 г. в Париже, в семье часовщика, первоначально сам был часовщиком, причем проявил изобретательность в часовом деле, оставившую его имя в истории техники. Успехи в профессии позволили ему оказаться при дворе. Выгодно женившись, он присоединил к своей фамилии Карон название поместья жены — Бомарше, так он стал Кароном де Бомарше. В 1761 г. ему удалось приобрести дворянское звание, которое закрепило это имя. Еще больше выгод давало ему знание музыки: он стал учителем музыки у дочерей короля Людовика XV. Наконец, он стал компаньоном генерального откупщика банкира Дюверне, что принесло настоящее богатство. Но когда Дюверне умер, Бомарше оказался ввергнутым в судебные тяжбы по наследству, и хотя он был совершенно прав, требуя от наследника Дюверне графа Лаблаша положенной доли, суд, подкупленный Лаблашем, принял решение, совершенно разорившее Бомарше. Лаблаш на этом не остановился и решил переложить свои грехи на Бомарше, обвинив его в клевете и подкупе судей. Это грозило тюрьмой, и тогда Бомарше решил воспользоваться силой печатного слова. Он написал «Мемуары» («Mémoires», 1773–1774) — 4 памфлета о судебных беззакониях. «Мемуары» принесли ему огромную популярность, в итоге он выиграл судебный процесс.

Трилогия о Фигаро. К этому времени Бомарше уже заявил о себе как о драматурге. Придерживаясь идей Дидро о необходимости создания «серьезного жанра» — драмы, он сочинил драмы «Евгения» («Eugénie», 1769) и «Два друга» («Les Deux amis», 1770). В период борьбы в суде Бомарше решает снова обратиться к драматургии, но ситуация подсказывает ему иной жанр — комедию, сатирически рисующую нравы аристократов. Он пишет комедию «Севильский цирюльник» («Le Barbier de Séville», 1773, пост. в 1775 г.), где впервые выводит на сцену Фигаро, слугу, превосходящего по интеллекту своего хозяина графа Альмавиву и помогающего ему соединиться с Розиной несмотря на все препятствия.

В первой комедии о Фигаро была подготовлена благодатная почва для создания второй комедии — «Безумный день, или Женитьба Фигаро» («La Folle journée ou le Mariage de Figaro», 1779, пост. в 1784 г.). Власти в течение пяти лет запрещали постановку комедии, совершенно справедливо видя в ней реальную угрозу существующему порядку. В основе комедии — острейший социальный конфликт между слугой Фигаро и его хозяином графом Альмавивой, из которого безусловным победителем выходит Фигаро. Причем это сделано с таким блеском, остроумием, какого драматургия еще не знала. Премьера «Женитьбы Фигаро» в главной театре Франции Комедии Франсез 27 апреля 1784 г. превратилась в подлинный триумф Бомарше и его героя. И хотя третья пьеса о Фигаро — «Преступная мать, или Второй Тартюф» («La Mère coupable ou l'Autre Tartuffe», 1792) не шла ни в какое сравнение с первыми двумя ни по социальной остроте, ни по художественным достоинствам, на репутации писателя это не сказалось.

Пушкин о Бомарше. Пушкин в стихотворениях «К Наталье» (1813) и «Паж или пятнадцатый год» (1830) упоминает героев «севильского цирюльника» — Розину, ее опекуна и юного Керубино. Бомарше был автором комедии-балета в восточном стиле «Тарар» (1787), на текст которой Антонио Сальери написал одноименную оперу. В маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830) о ней говорится устами Моцарта: «Да, Бомарше ведь был тебе приятель. / Ты для него «Тарара» сочинил, / Вещь славную. Там есть один мотив, / Я все твержу его, когда я счастлив». Бомарше прожил бурную жизнь, побывав часовщиком, узником Бастилии, учителем дочерей Людовика XV, не теряя присутствия духа в самых сложных ситуациях. Сальери в «Моцарте и Сальери» говорит об этом: «Бомарше / Говаривал мне: слушай, брат Сальери, / Как мысли черные к тебе придут, / Откупори шампанского бутылку / Иль перечти «Женитьбу Фигаро». Оценка Бомарше дана Пушкиным в стихотворении «К вельможе» (1830), где «колкий Бомарше» назван в одном ряду с энциклопедистами и другими знаменитостями XVIII в.: «Их мнения, толки, страсти / Забыты для других. Смотри: вокруг тебя / Всё новое кипит, бывшее истребя».

Бомарше остался в сознании потомков великим комедиографом, а Фигаро вошел в число «вечных образов» мировой культуры.

Лит.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960.

[ИФЛ] [Пушкин]

БОНДАРЕВ Александр Петрович (род. 21.03.1947, Москва, СССР) — российский литературовед, переводчик, специалист по французской литературе. Окончил Московский государственный педагогический институт иностранных языков им. М. Тореза (1971). С 1971 г. работает в этом учебном заведении (ныне Московский государственный лингвистический

университет). Печатается с 1974 г. Доктор филологических наук (1994). Профессор (1997). Заведующий кафедрой литературы МГЛУ, член Союза писателей России (2000). За заслуги в области образования награжден нагрудным знаком «Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации» (2001). Научные интересы — в области теории и истории зарубежной и русской литературы, поэтики, теории и практики перевода, лингвистики. Бондарев дал систематическое описание генезиса, становления и эволюции французского романа XVII — первой половины XIX в. Он выступил составителем и комментатором изданий французских писателей (Сен-Симона, Ш. Сореля, П. Мариво, А. Р. Лесажа и др.), переводчиком романов П. Лоти и книги Ж. Тюлара о Наполеоне, вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей».

Бондарев разработал ряд фундаментальных литературоведческих проблем, которые получили освещение в его статьях, опубликованных в электронном издании «Современная французская литература: Электронная энциклопедия»,.

Соч.: Пособие по истории французской литературы эпохи Просвещения и романтизма. М. : МГПИИЯ им. М. Тореца, 1982. 123 с.; Эпос. Лирика. Драма: На материале французской литературы средних веков, Возрождения и классицизма: Учеб. пособие. М. : МГПИИЯ им. М. Тореца, 1986. 129 с.; Поэтика французского романа XVII века: Учеб. пособие. М. : ИПК МГЛУ «Рема», 2010. 146 с.

Лит.: Трыков В. П. Бондарев Александр Петрович [Электронный ресурс] // www.litdefrance.ru [2009].

В. П. Трыков, Вл. А. Луков [СФЛ]

БОРНЬЕ (Bornier) **Анри де** (25.12.1825, Люнель, Франция—28.01.1901, Париж, Франция) — французский поэт и драматург. Имя Борнье ныне почти забыто, между тем успех его трагедии «Дочь Роланда» (1868, пост. 1875) был одним из первых свидетельств оформления неоромантических тенденций в определенное литературное движение. Борнье был одним из первых, кто сознательно попытался вернуть театр к романтической драме в стихах. Эта позиция Борнье получает почти единодушную высокую оценку в консервативной и либеральной критике. Так, Шарль Симон писал: «Г-н Анри де Борнье — новатор, который ищет сюжеты и формы своего искусства в прошлом, а не в будущем. Он взялся воскресить трагедию и перенести ее в область национальной истории».

Позже исследователи рассматривали творчество А. де Борнье в одном ряду с творчеством Ф. Коппе, раннего В. Сарду, Э. Ростана, т. е. в потоке неоромантической литературы.

Соч.: Un cousin de passage. Comment on devient beau. P., 1891.

Лит.: Simond C. Henri de Bornier // Bornier H. Un cousin de passage. Comment on devient beau. P., 1891; Des Essarts E. Portraits de Maîtres. P., 1888; Lemaître J. Im-

pressions de théâtre, sér. 5. P., 1892; Dejob C. Etudes sur la tragédie. P., 1895; Lesigne, l'abbé. Henri de Bornier. P., 1900.

[СФЛ]

БОСУЭЛЛ (Boswell) **Джеймс** (29.10.1740, Эдинбург, Шотландия — 19.05.1795, Лондон, Великобритания) — шотландский писатель. Босуэлл учился на юриста в Глазго. Переехав в Лондон, он в 1763 г. познакомился с критиком и писателем С. Джонсоном, позже написал его биографию — «Жизнь Джонсона» (1791), в 2-х т. Историк XIX в. Т. Карлейль об этом труде говорил, что он лучше вводит читателя в дух и характер XVIII в., чем многие сочинения, озаглавленные словом «История». Здесь нашла отражение эпоха, когда в Англии развивался культ Шекспира, рождались ранние формы шекспиризации, среди персонажей, запечатленных в этом произведении (как и в ставшем впоследствии знаменитом многотомном «Дневнике» Босуэлла, начатом в 1762 г.), фигурируют утверждавшие культ Шекспира актер Гаррик, философ Бёрк, художник Рейнолдс и мн. др.

Соч.: Boswell J. The life of Samuel Johnson. V. 1–3. L., 1938; Босуэлл Дж. Жизнь Сэмюэля Джонсона. М., 2003–2004.

Лит.: История английской литературы : в 3 т. Т. 1. М.–Л., 1945; Дежуров А. С. Босуэлл // Новая Российская энциклопедия. М., 2007. Т. 3. (ч. 1). С. 380–381; Bate W. J. Achievement of Samuel Johnson. N. Y., 1955; Pottle F. A. James Boswell: The Earlier Years, 1740–1769. L., 1966, 1985; Brady F. James Boswell: The Later Years, 1769–1795. L., 1984.

[МШ]

БРАНДЕС (Brandes) **Георг Моррис Кохен** (4.02.1842, Копенгаген, Дания — 19.02.1927, Копенгаген, Дания) — датский литературовед, публицист. Родился в Копенгагене, происходил из богатой еврейской семьи. Учился в Копенгагенском университете, где изучал право, а затем философию и литературу. Начало литературоведческой деятельности Брандеса относится к 1860-м годам. В сборниках «Эстетические наброски» (1868), «Критик и портреты» (1870) он рассматривал проблемы датской литературы в позитивистском ключе. Обоснование позитивистской методологии литературоведческого исследования было осуществлено ученым в его докторской диссертации «Французская эстетика в наши дни. Исследование эстетики И. Тэна» (1870).

В 1871 г. Брандес приступает к чтению лекций по эстетике в Копенгагенском университете. В последующие 5 лет его блестящие курсы привлекли такое широкое внимание, что появилась идея сделать их достоянием печати. Так появился многотомный фундаментальный труд Брандеса «Главные течения европейской литературы XIX века» (1872–1890). В нем помимо развернутого анализа европейского литературного процес-

са была представлена своего рода апология натурализма, утверждалась связь искусства с действительностью, критике подверглись уходящие в прошлое романтические модели и штампы, модная концепция «искусства для искусства». Справедливо считается, что лекции Брандеса и его «Главные течения...» открыли новый этап в датской литературе, положив начало «Литературе прорыва» — движению последователей Брандеса, утверждавших тесную связь искусства с действительностью.

В 1877 г. Брандес переезжает в Германию, путешествует по Европе. В 1887 г. он приезжает в Россию, что нашло отражение в очерках «Впечатления» (1888), статья о русских писателях, привлёкших к ним внимание скандинавских и — шире — европейских читателей. И сам Брандес приобретает большую популярность в России: в 1902–1903 гг. в Киеве вышло собрание его сочинений в 12 томах, в 1908–1910 гг. в Петербурге — собрание в 20 томах, в 1906–1914 гг. в Петербурге — второе издание 20-томного собрания его сочинений.

Влияние Брандеса на литературный процесс в скандинавских странах огромно, его сравнивают с влиянием В. Г. Белинского на русскую литературу.

Брандес о Шекспире. Брандес постепенно отходил от позитивизма и натурализма в сторону признания значимости личности и индивидуальности (работы «Серен Киркегор», 1877; «Аристократический радикализм», 1889, статья, обнаруживающая влияние Ф. Ницше). Под влиянием этих новых для себя идей Брандес создал цикл «монографий о героях», где воплотил представление о роли великой личности в истории: «Вольфганг Гёте» (1914–1915), «Франсуа Вольтер» (1916–1917), «Микеланджело» (1921) и др. Этот цикл открывался исследованием «Уильям Шекспир» (3 т., 1895–1896) — в отличие от И. Тэна, противопоставившего свой метод исследования литературы биографическому методу Ш. О. Сент-Бёва, Брандес сосредоточил свое исследование на задаче воссоздания «внутренней биографии» Шекспира по его произведениям (термин Н. И. Стожаренко). Таким образом, он вернулся к раскрытированному Тэном и его последователями биографическому методу литературоведения.

Труд Брандеса начинается с сообщения сведений о родителях Шекспира, его детстве, образовании и воспитании (гл. 2), женитьбе, семейной жизни (гл. 3, 8, 19), окружении в Лондоне (гл. 6, 7, 22 и др.), первых достижениях в драматургии (гл. 7–18); есть в работе и характеристика отношения Шекспира к женщинам (гл. 8, 18, 36, 65, 68), к любви (гл. 13), к богатству (гл. 20), к природе (гл. 21, 28); характеризуются его последователи (гл. 47, 74) и враги (гл. 6), его эстетика и стиль (гл. 17, 45, 77), отношение к живописи (гл. 11), музыке (гл. 21) — всё в духе концепции Сент-Бёва (перечислены лишь отдельные главы монографии). Но в то же время це-

лые разделы посвящены характеристике политической, экономической жизни Англии времен Шекспира, ее быта и нравов, истории театра и т. д. (гл. 4, 5, 15, 16, 31–34, 51, 60–64 и др.), что присуще культурно-историческому подходу; затронуты вопросы сравнительно-исторического и типологического анализа (гл. 40, 67, 75 и др.).

Таким образом, Брандес осуществил комплексное исследование, руководствуясь не каким-то одним методом, а группой научных методов, разработанных в литературоведении к концу XIX в. Тем самым его труд подводил итоги шекспироведения всего столетия и открывал путь в XX в., когда оно достигло расцвета.

Впрочем, были и те, кто выступал против научного шекспироведения в брандесовском толковании. Например, Л. Шестов в книге «Шекспир и его критик Брандес» (1898).

Соч.: Samlede skrifter. Bd. 1–18. Kbh., 1899–1910; Udvalgte skrifter. Bd. 1–9. Kbh., 1984–1987; Собр. соч. Т. 1–20. СПб., 1906–1914; Русские впечатления. М., 2002. О Шекспире: Brandes G. William Shakespeare: Bd. 1–3. 1895–1896; в рус. пер. — Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997. (Гений в искусстве). [Переиздание перевода В. М. Спасской и В. М. Фриче: М., 1899].

Лит.: Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. СПб., 1899; Неустроев В. П. Литература скандинавских стран (1870–1970). М., 1980; Коровин А. В. Брандес // Новая Российская Энциклопедия. М., 2007. Т. 3 (1). С. 432; Kristensen S. M. Georg Brandes: kritikeren, liberalisten, humanisten. Kbh., 1980; Werner T. Georg Brandes. Værk og skæbne. Kbh., 1999.

[МШ]

БРАНКУЗИ (Brancusi) **Константин** (19.02.1876, село Хобица, обл. Олтения, Румыния, — 16.03.1957, Париж, Франция) — французский скульптор-сюрреалист и абстракционист румынского происхождения.

В 1904–1939 гг. он жил и работал в Париже, где его первоначально опекал композитор Э. Сати, затем, уже будучи признанным скульптором, уехал в США, конец жизни провел в Париже, где и похоронен на кладбище Монпарнас. Завещал свое Ателье и находящиеся в нем работы Французской Республике.

Среди его наиболее известных работ — «Поцелуй» (1908, камень); «Прометей» (1911, мрамор, бронза) серия «Птица в пространстве» (1912–1940, бронза, мрамор, гипс, 29 скульптур, все более абстрактных, становящихся символом полета; в 2005 г. одна из этих скульптур была продана на аукционе Кристиз в Нью-Йорке за 27 млн 400 тыс. долларов). Скандал возник вокруг его «Портрета княгини Бибеску» (1916), слишком похожего на мужской член, скульптор даже подвергался преследованиям за аморальность. В Румынии фамилию скульптора произносят как Брынкуши (с ударением на второй слог).

Лит.: Цигаль В. Константин Бранкуси // Творчество. 1968. № 8; Lewis D. Constantin Brancusi. L., 1957; Shanes E. Constantin Brancusi / Ed. by N. Grubb. N. Y. : Abbeville Press, 1989; Faerna J. M. Brancusi / Ed. by N. Butler. N. Y. : Harry N. Abrams, 1997.

[СФЛ]

БРЕГЕТ (Breguet) **Абраам Луи** (правильнее — Бреге; 10.01.1747, Нёвшатель, Швейцария — 17.09.1823, Париж, Франция) — выходец из Швейцарии, французский часовщик. Производил, в частности, карманные часы с «репетицией», отзванивавшие время с большой точностью. Бреге никогда не повторял внешний вид часов, что делало их ношение престижным в среде светских щеголей. Пушкин упоминает часы Бреге в «Евгении Онегине» («Пока недремлющий брегет / Не прозвонит ему обед»).

[Пушкин]

БРЕНТАНО (Brentano) **Клеменс** (9.09.1778, Эренбрейтштейн, Кобленц, Священная Римская империя — 28.07.1842, Ашаффенбург, Германия) — немецкий романтик, член кружка в Гейдельберге (Л. А. Арним, К. Brentano, Беттина Арним, Й. Гёррес, Й. Эйхендорф и др.). Утверждение принципа народности в литературе осуществлено в сборнике народных песен и баллад «Волшебный рог мальчика» (1806–1808) Арнима и Brentano. воспользовались романтические поэты, прежде всего Г. Гейне. Стихотворение Brentano «Лорелея» в народном духе, включенное в сборник, вошло в фольклор и породило целую мифологию: и сейчас немцы показывают скалу над Рейном недалеко от Бонна, с которой бросилась обманутая возлюбленным Лорелея, ставшая русалкой и завлекающая в воды Рейна неосторожных путников.

[ИЛ]

БРЕТ ГАРТ (Bret Harte) **Фрэнсис** (25.08.1836, Олбани, США — 5.05.1902, Кемберли, Суррей, Великобритания) — американский писатель. Родился в семье учителя, из-за смерти отца не окончил школу, но знания, полученные в семье, позволили ему работать учителем на золотых приисках в Калифорнии, репортером, позже наборщиком в журнале «Голден эра» (Сан-Франциско), где в 1857 г. были опубликованы его первые произведения — небольшие скетчи. В журнале «Кэлифорниэн», где Брет Гарт стал редактором, публикуются его пародии на романы В. Гюго, Ч. Диккенса, А. Дюма, Ф. Купера под общим названием «Романы в кратком изложении» (1867). Брет Гарт выступает как поэт (сборники «Пропавший галеон», 1867; «Восточные и западные стихи», 1871). Известность к Брету Гарту приходит с публикацией «калифорнийских рассказов» о про-

стых людях американского Запада — золотоискателях, переселенцах, так же как о грабителях, изгоях общества (сб. «Счастье Ревущего Стана и другие рассказы», 1870).

Слава Брет Гарта доходит до России (в 1878 г. рассказ «Миггльс» перевел Н. Г. Чернышевский — как «Миггельз» — в письме О. С. Чернышевской, задержанном цензурой; при жизни Брет Гарта выходит его второе собрание сочинений — в 1895 и 1896 г.). В 1871 г. Брет Гарт переезжает на восток страны (редактор журнала «Атлантик»), в 1878 г. отбывает в Англию на дипломатическую службу. Он продолжает писать рассказы из жизни Калифорнии, публикует романы («Габриэль Конрой», 1875–1876; «Кларенс», 1895; и др.), выпускает 2-ю серию «Романов в кратком изложении». Брет Гарт оказал влияние на М. Твена, А. Бирса и других американских писателей, которые воспринимали его как главу школы «местного колорита» — наиболее характерного проявления раннего американского реализма.

Соч.: Complet works : V. 1–10. Bosnon–N. Y., 1929; в рус. пер. — Полн. собр. соч. : в 12 т. Л., 1928; Собр. соч. : в 6 т. М., 1966.

Лит.: Твен М. Брет Гарт // Твен М. Собр. соч. : в 12 т. М., 1961. Т. 12; Лидский Ю. Писатель-реалист Брет Гарт. Киев, 1961; Оленева В. Гарт // Писатели США. М., 1990; Barnett L. D. Bret Harte: a reference guide. Boston, 1980.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

БРЕХТ (Brecht) **Бертольт** (10.02.1898, Аугсбург, Бавария, Германия — 14.08.1956, Берлин, ГДР) — немецкий писатель, режиссер, один из крупнейших реформаторов театра и драматургии XX в. Он родился в Аугсбурге в семье директора бумажной фабрики. Впервые о Брехте заговорили как о поэте социально-сатирического плана после появления его антивоенной «Баллады о мертвом солдате» (1918), которую он распевал под гитару в различных политических кабаре.

В середине 1920-х годов Брехт всерьез увлекся марксизмом и в дальнейшем в течение всей жизни углублял свое знакомство с этим учением. Сохраняя ряд черт экспрессионизма, Брехт все большее внимание в своей драматургии уделяет реалистическому анализу действительности. Впоследствии он относил свое творчество к социалистическому реализму.

Наиболее значительными произведениями Брехта до второй мировой войны стали пьесы «Трехгрошевая опера» (1928, по мотивам «Оперы нищих» английского драматурга начала XVIII в. Джона Гей), «Мать» (1932, по мотивам одноименного романа М. Горького), антифашистская пьеса «Страх и отчаяние в Третьей империи» (1938). С 1933 г. Брехт жил в эмиграции (в Праге, в Вене, затем в Дании и Швеции), его книги сжигались фашистами.

Начало второй мировой войны совпало с окончанием Брехтом одной из самых прославленных его пьес — «Мамаша Кураж и ее дети» (1939).

В этой пьесе представлены 12 лет жизни (1624–1636) Анны Фирлинг, прозванной мамашей Кураж, ее путешествия по Польше, Моравии, Баварии, Италии, Саксонии. В начале пьесы Кураж с тремя детьми отправляется на войну, полная надежды на легкую удачу и обогащение. В финале Кураж, потерявшая на войне своих детей, с тупым упорством тащит свою повозку дальше по дорогам войны. Сопоставление начала и конца позволяет раскрыть идею Брехта о несовместимости материнства, любви к детям, надежд на счастье с войной и надеждой за счет всеобщих страданий решить свои маленькие семейные проблемы.

В военные годы из-под пера Брехта появляются такие значительные пьесы, как «Добрый человек из Сезуана» (1939–1941), «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941).

В годы войны Брехт обосновался в Голливуде. Пребывание в США закончилось вызовом в 1947 г. Брехта на допрос в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, после чего писатель решил покинуть эту страну. Он переезжает в Швейцарию, а в 1948 г. — в восточный сектор Берлина, где вместе с женой — выдающейся актрисой Еленой Вайгель — создает «Берлинер Ансамбль» (открытие — 8 ноября 1949 г.), театр, который после гастролей в 1956 г. в Англии и Франции был признан самым выдающимся, новаторским театром современности.

Еще в 1920-е годы Брехт начал создавать теорию эпического театра. Среди идей эпического театра можно выделить четыре главных положения: «театр должен быть философским», «театр должен быть эпическим», «театр должен быть феноменальным», «театр должен давать очужденную картину действительности». В старом, «аристотелевском» театре подлинно художественным явлением была только игра актера. Остальные компоненты как бы подыгрывали ему, дублировали его творчество. В эпическом театре каждый компонент спектакля (не только работа актера и режиссера, но и свет, музыка, оформление) должен быть художественным явлением («феноменом»), каждый должен иметь самостоятельную роль в раскрытии философского содержания произведения, а не дублировать другие компоненты. Особенно важен для Брехта был эффект очуждения, как бы объединяющий все основные черты эпического театра, придающий им целенаправленность. Образная основа очуждения — метафора. Очуждение — одна из форм театральной условности, принятие условий игры без иллюзии правдоподобия. Эффект очуждения призван выделить образ, показать его с необычной стороны. При этом актер не должен сливаться со своим героем. Брехт с помощью очуждения стремился так показать мир, чтобы у зрителя возникло желание изменить его.

[М.Л.]

БРЮЖИРУ (Brugiroux) **Андре Антуан** (род. 11.11.1937, Вильнёв-Сен-Жорж, Франция) — французский писатель-эссеист. Автор книг «Земля — одна страна» (1975, переведена на английский и испанский языки), «Путь и его дороги» (1978, в изд. 1986 г. под названием «Путь»), «Узник Акки» (1982, премия Сент-Экзюпери, 1983), «Дороги мира» (1990), «Заметки странствующего учителя» (2002), «Жизнь на дороге, (2006) и др. Брюжиру прославился как путешественник, преодолевший 400 тыс. километров автостопом и посетивший 135 стран мира. Выступает как миссионер, знакомящий мир с бехаизмом (религиозным учением мусульманского толка, провозглашающим последним избранным богом пророком Бехауллу, ум. в 1892 г. в Палестине). В книгах Брюжиру описываются его путешествия. С 1970 г. он 12 раз был в России. В последние годы работает над большой книгой о В. Гюго («Виктор Гюго и новая эра»). Им снят фильм «Земля — одна страна» (2005).

Соч.: La terre n'est qu'un seul pays. P., 1975 (P., 2007); La route et ses chemins. P., 1978 (La route. P., 1986); Le prisonnier de Saint-Jean-d'Acre. P., 1982 (P., 2007); Les chemins de la paix. P., 1990 (P., 2009); Bloc-notes d'un enseignant itinérant, 2002; Une vie sur la route. P., 2006.

Вл. А. Луков, А. В. Луков [СФЛ]

БУНИН Иван Алексеевич (10/22.10.1870, Воронеж, Российская империя — 8.11.1953, Париж, Франция) — русский писатель, поэт, публицист. Бунин на рубеже XIX–XX вв. занял в русской литературе место среди ее крупнейших представителей.

После того, как Бунин покинул родину, он связал свою жизнь с Францией. Здесь он написал такие значимые произведения, как «Митина любовь» (1924), «Солнечный удар» (1925), «Дело корнета Елагина» (1925), «Жизнь Арсеньева» (1927–1929, 1933) и цикл рассказов «Темные аллеи» (1938–1940). Здесь он получил мировое признание, отмеченное присуждением в 1933 г. Нобелевской премии по литературе «за строгое мастерство, с которым он развивает традиции русской классической прозы». В Париже он умер 8 ноября 1953 г., на столике у его постели лежал роман Л. Н. Толстого «Воскресенье». Бунин был похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа («русском») в одноименном городе парижского региона (где покоятся Мережковский и Гиппиус, Кшесинская и Лифарь, Серебрякова и Сомов, С. Булгаков и Лосский, Нуреев и Тарковский, всего около 15 000 русских в 5220 могилах). Жизнь и творчество Бунина эмигрантского периода можно рассматривать как связующее звено русской и французской литератур.

[СФЛ]

«БУРЯ И НАТИСК» — литературное движение, название которого взято из одноименной драмы одного из видных представителей этого дви-

жения Ф. М. Клингера. От немецкого названия («Sturm und Drang») происходит термин «штюрмеры», обозначающий сторонников движения. Другое традиционное их наименование — «бурные гении». Это, несомненно, одно из самых интересных явлений литературной жизни XVIII в. Во главе штюрмеров встали молодые Гёте и Шиллер.

От просветительского классицизма к произведениям «бурных гениев», соединивших черты сентиментализма и предромантизма, а затем к «веймарскому классицизму» Гёте и Шиллера — таков магистральный путь немецкой литературы XVIII в.

Просвещение развилось и в Германии. Его вершиной стало творчество Готхольда Эфраима Лессинга (1729–1781). Лессинг, наряду с Дидро, может рассматриваться как крупнейший теоретик просветительского реализма (при всей условности этого термина). В трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) он объявил главным законом искусства правду и выразительность. «Что правдиво, то прекрасно» — одна из основных идей трактата. Сравнивая древнегреческую статую Лаокоона, испытывающего вместе с сыновьями предсмертные муки от душащих и кусающих их огромных змей, с описанием этого же эпизода в «Илиаде» Гомера, Лессинг устанавливает строгие границы между временными и пространственными искусствами, которые поэту и художнику нельзя переступать, если он хочет создать поистине прекрасное произведение.

В 1770–1780-х годах на смену Лессингу пришло новое поколение писателей, которые были взращены Просвещением, но в ряде отношений отошли от него, соединив в своем творчестве черты сентиментализма и предромантизма. На смену яростным чувствам, неистовству литературы «Бури и натиска» в самом конце XVIII в. приходит спокойное, уравновешенное искусство «веймарского классицизма», представленное в позднем творчестве Гёте и Шиллера, чья жизнь была связана с немецким Веймарским герцогством. Веймарский классицизм подводит итог не только развитию Просвещения, но и всей культуре столетия.

[МЛ]

БУФФЛЕР-РУВРЕЛЬ (Boufflers-Rouvrel) **Мария-Шарлотта**, графиня де (8.12.1711, Люневиль, Франция — 1.07.1786, Се-сюр-Сон-э-Сент-Альбен, Франция) — придворная дама двора польского короля Станислава в Люневиле, одна из ярких представительниц салонного стиля рококо, блиставшая остроумием, придерживавшаяся эпикурейских взглядов и не слишком строгой морали. О ней Пушкин упоминает в статье «О предисловии г. Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825), говоря о французских классицистах: «Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения 18-го столетия? Общество M-es du Deffand, Boufflers,

d'Espinay, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для благосклонной улыбки прекрасного пола».

[Пушкин]

БЭКОН (Bacon) **Делия Солтэ** (2.02.1811, Тэлмидж, Огайо, США — 2.09.1859, Хартфорд, Коннектикут, США) — американская школьная учительница и журналистка, сестра священника и писателя Леонарда Бэкона (Leonard Bacon, 19.02.1802 — 24.12.1881), прославившаяся своими работами по авторству Шекспира.

С 1856 г. начинает утверждать, что пьесы Шекспира не принадлежали его перу, а были плодом коллектива авторов. Делия Бэкон практически положила начало целой кампании по пересмотру авторства Шекспира, хотя подозрения выдвигались ранее (в 1785 г. преподобным Джеймсом Уилмотом). По ее теории автором пьес Шекспира был кружок знатных интеллектуалов, главным из которых — великий английский философ Фрэнсис Бэкон (Francis Bacon). Среди других участников назывались сэр Уолтер Рэли (Sir Walter Raleigh) и Эдмунд Спенсер (Edmund Spenser), кто в угоду общественно-политической ситуации и некой философской концепции скрыли свое авторство под именем малоизвестного актера Уильяма Шекспира.

Авантюрный характер и страстная натура не давали Д. Бэкон покоя. Ради доказательства своей версии она провела несколько лет в Англии, изучая редкие материалы по эпохе Шекспира. Там же она сдружилась с Томасом Карлейлем (Thomas Carlyle) и Натаниелем Готорном (Nathaniel Hawthorne). Она совершила поездку в Стратфорд-на-Эйвоне и даже провела ночь в церкви Святой Троицы, где попыталась вскрыть могилу Шекспира, ожидая найти в ней архив рукописей, доказывающих ее правоту. Впрочем, обуреваемой страстями исследовательнице не дали потревожить прах великого драматурга местные сторожа, которые задержали ее.

Основные идеи Д. Бэкон изложены в обширной монографии «Разоблачение философии пьес Шекспира» (1857), где она развила свою гипотезу. Делия Бэкон — странная, необычная фигура. Известно, что она сошла с ума (правда, не из-за «шекспировского вопроса», как нередко объявляется, а из-за несчастной любви) и умерла в психиатрической больнице в 1859 г. Однако до этого она успела сделать достоянием широкой публики свои по-журналистски сенсационные, скандальные «разоблачения» Шекспира. О стиле Бэкон свидетельствует отрывок из ее статьи «Уильям Шекспир и его драмы», где журналистка обвиняет Шекспира в утрате рукописей шекспировских произведений: «Нет, конюх лорда Лейстера не заботился, конечно, об этих рукописях. Ему было только важно извлечь из них материальную выгоду. Что могло удержать его от желания топить ими

свою печку, когда он выжал из них все, что только мог! Этот человек видел первоначальный текст «Гамлета», столь дивный в своем совершенстве, и первоначальный текст «Лира», блиставший своеобразно прекрасным стилем, он видел их такими, какими они вышли из рук этого полубога, и этот человек заставил нас прокоптить всю молодость над старыми, искаженными, режиссерскими копиями, заставил нас тщетно ломать голову над их исправлением... Что сделал ты с этими рукописями? Долго трусил ты отвечать... Но ты отдашь в них отчет. Грядущие столетия посадят тебя на скамью подсудимых. Ты не покинешь ее, пока не ответишь на вопрос: «Что сделал ты с этими рукописями?»» Г. Брандес, приведя эту цитату из статьи Делии Бэкон, с горечью восклицал: «Что за жестокая участь! Проходят 200 лет со дня смерти величайшего драматурга земного шара и у него требуют в таком тоне отчет об исчезновении его рукописей».

Следует отметить, что в стремлении доказать свою гипотезу Д. Бэкон собрала обширный фактический материал. Она первой обратила внимание на расхождения в написании подписей Шекспира, из чего вытекало, что он точно не знал, из каких букв состоят его имя и фамилия. В тексте она обнаружила некий шифр, дешифровка которого позволяла ей утверждать, что Бэкон указал в такой форме свое авторство. Большое место заняло расследование недостойного поведения Шекспира от женитьбы в 18 лет на 26-летней Энн Хатауэй (Anne Hathaway), чтобы прикрыть грех (через 6 месяцев у них родилась дочь) и браконьерства в заповеднике сэра Томаса Льюси (Sir Thomas Lucy) до ростовщичества в последние годы жизни, когда Шекспир по неизвестным причинам покинул Лондон и вернулся в Стратфорд. Недостойным представлялось и завещание Шекспира, где он завещал жене лишь «вторую по качеству кровать с принадлежностями». В то же время обращалось внимание на отсутствие какого-либо упоминания о книгах и рукописях в доме Шекспира. Подозрительной представлялась и надпись в стихах на его могиле в стратфордской церкви Св. Троицы: «Добрый друг, во имя Иисуса, не извлекай праха, погребенного здесь. Да благословен будет тот, кто не тронет эту плиту, и да будет проклят тот, кто потревожит мои кости» — никаких намеков на то, что умерший был как-то связан с литературой. Лишь в результате позднейшей кропотливой работы стратфордианцев было доказано, что рукописей (по крайней мере — пьес) у Шекспира быть не могло, так как они принадлежали театру, откуда их было запрещено выносить (из-за репертуарной конкуренции) и, следовательно, они сгорели во время пожара «Глобуса» в 1613 г., т. е. при жизни Шекспира. Разъяснено рождение дочери раньше срока: в интимные отношения во времена Шекспира вступали не после брака, а после помолвки. Было обнаружено, что заповедник Льюси появился через два года после смерти Шекспира. (Хотя, откровенно говоря, Шекспир вовсе не обя-

зательно должен был вести пуританский образ жизни, что легко показать на примерах биографий множества великих людей). Разъяснился и вопрос с подписями: в шекспировскую эпоху написание имен и фамилий еще не установилось. Если бы Делия Бэкон изучила подписи Фрэнсиса Бэкона, в чьей высокой образованности невозможно сомневаться, она встретилась бы с тем же случаем вариативности подписей. Но эти открытия были сделаны позднее, а многие неясности сохраняются и поныне.

Д. Бэкон принадлежат несколько книг, не касающихся шекспировского вопроса: «Рассказы о пуританах» («Tales of the Puritans», 1831) и «Невеста форта Эдвард» («The Bride of Fort Edward», 1839), основанная на трагической истории Джейн МакКри (Jane McCrea), которая была частично написана белым стихом. Д. Бэкон погребена на кладбище Гров Стрит (Grove Street) в городе Нью-Хейвен, штат Коннектикут.

Сочувственный взгляд на судьбу Д. Бэкон, можно обнаружить в книге американского романтика Натаниеля Готорна (Nathaniel Hawthorne) «Наша старая родина» («Our Old Home». Boston, 1863), где ей посвящена глава «Воспоминание об одаренной женщине» («Recollections of a Gifted Woman»). В ней лично знавший Д. Бэкон прозаик вспоминал, что ее одержимость идеей раскрытия тайного смысла за поверхностью текста пьес Шекспира выбило ее из колеи, а когда она добралась до Стратфорда, она окончательно потеряла свой разум.

Существует биография, написанная ее племянником Теодором Бэконом (Theodore Bacon), «Делия Бэкон: набросок» («Delia Bacon: A Sketch». Boston, 1888).

Лит.: Bacon D. The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded. N. Y., 1857 (перезд.: N. Y., 1970); Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997.

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [МШ]

БЭЛЗА Святослав Игоревич (26.04.1942, Челябинск, СССР — 3.06.2014, Мюнхен, Германия) — известный литературовед, музыковед и телеведущий. Народный артист РФ, член Союза писателей, Союза журналистов России, Союза театральных деятелей, действительный член Академии российского искусства и Академии российского телевидения, почетный член Российской академии художеств. Удостоен отечественных и зарубежных орденов, почетных званий и других знаков отличия, возглавлял многочисленные комиссии, проводил конкурсы, фестивали в России и за рубежом.

Отец — Бэлза Игорь Федорович (1904–1994). И. Ф. Бэлза, представитель старинного польского рода, молодость провел в Варшаве, затем жил в Киеве, с 1941 г. — в Москве. В 1942–1949 гг. занимал должность профессора Московской консерватории. Это был удивительный человек, ком-

позитор (автор четырех симфоний), исследователь чешской и польской классической музыки, автор замечательных книг о Моцарте и Бородине, Дворжаке и Глиэре, председатель Дантовской комиссии АН СССР, член академической Пушкинской комиссии, почетный доктор Пражского университета, варшавской Музыкальной академии имени Шопена. Мать — Бэлза-Дорошук (Гулинская) Зоя Константиновна (1921–1999).

В школьные и студенческие годы Бэлза занимался фехтованием, был чемпионом Москвы среди юношей. От отца он унаследовал страсть к коллекционированию книг. Музыка и связанная с ней просветительская деятельность стала его второй профессией. Бэлза окончил филологический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова по специальности «филолог, литературовед». По окончании университета с 1965 г. он работал младшим, а с 1986 г. — старшим научным сотрудником Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук.

Вклад Бэлзы в развитие литературоведения и искусствоведения можно выявить через выбор им магистральной линии своих исследований и особое умение получать наслаждение от этого искусства, которые вылились в чеканную формулу: *Homo legens* — Человек читающий.

В 1980-е годы Бэлзу, успешного академического ученого, популяризатора художественной литературы, ждало новое поле для применения его способностей — телевидение. В 1988–1996 гг. он приобретает известность как автор и ведущий телепрограммы «Музыка в эфире» («Останкино», ОРТ). С 1993 по 1995 г. он работал художественным руководителем студии музыкальных и развлекательных программ «Останкино». Позже Святослав Бэлза вел цикл передач «Шедевры мирового музыкального театра» на телеканале «Культура», другие циклы (сами эти передачи можно также отнести к шедеврам).

Одно из событий многообразной творческой жизни Бэлзы — его деятельность на посту председателя Жюри Бунинской премии. Эта литературная премия присуждается ежегодно с 2005 г. выдающимся художникам слова, пишущим на русском языке, для поддержания лучших традиций русской словесности в современной литературе.

Бэлза внес немалый вклад в литературоведение, культурологию. Он автор свыше 300 публикаций, литературоведческих и литературно-критических работ, статей в периодических изданиях. Начиная с 1960-х гг. ученый ведет сравнительно-исторические исследования, анализируя русско-зарубежные литературные связи («Брюсов и Данте», «Дон Кихот в русской поэзии», «Польские связи П. А. Вяземского»). Среди его интересов — литературный процесс в славянском мире (раздел «Словацкая литература» в авторитетнейшем академическом издании «История всемирной литера-

туры», т. 8). Бэлзу всегда привлекали люди литературы и книги, литературу составляющие: он представлял читателям произведения классиков (У. Шекспира, О. Бальзака, Э. По, О. Уайльда) и современников (Г. Грина, Я. Парандовского, С. Лема, Ф. Форсайта).

В статье «Человеческая трагедия» в одном из изданий «Гамлета» Шекспира для школьников (1975) он писал: «Глядясь в зеркало “Гамлета”, каждый понимает — или не понимает — трагедию по-своему. Режиссеры и актеры, критики и комментаторы веками усердно вникают в ее текст и подтекст. Однако во многом трактовка пьесы зависит и от накладываемого на нее “надтекста” (если можно так выразиться) — конкретно-исторических условий, когда к ней обращаются, мировоззрения читателя или зрителя и его собственного жизненного опыта, художественных пристрастий и т. п.». В годы, когда одни филологи, следуя за структуралистами, вкладывали все свои силы в изучение мельчайших элементов текста, а другие, участвуя в утверждении постструктурализма, доказывали достоинства концепции интертекста, молодой ученый в издании для школьников развивает мысль о надтексте, которую тогда мало кто заметил, но которая в наше время оказывается очень плодотворной. Современный тезаурусный подход устанавливает наличие культурного тезауруса как отдельных личностей, так и народов и эпох. Отдельный человек, даже если это гений, не живет вне того, что его окружает, что буквально носится в воздухе. Писатель может ни словом не обмолвиться о самых важных вещах, которым он — свидетель. Шекспир и Сервантес не писали о гибели «Непобедимой Армады» у берегов Англии, но это событие 1588 г., несомненно, относится к надтексту и «Гамлета», и «Дон Кихота». Надтекст — это то, что не в словах, а в воздухе, скажем образно, подражая в общем-то неподражаемой манере Бэлзы.

К надтексту можно отнести и музыку, звучащую в любую эпоху и составляющую и сокровище культуры, и звуковой фон обыденной жизни. Глубокий знаток и ценитель музыкальной культуры, Бэлза, может быть, именно через музыку пришел к идее надтекста в литературе.

Бэлза внес важный вклад в шекспироведение подготовкой к изданию сборника работ известного ответственного шекспиролога М. М. Морозова (1897–1952), руководителя Кабинета Шекспира и западноевропейского театра, созданного при Всероссийском театральном обществе. Возглавив Кабинет в 1937 г., М. М. Морозов стал инициатором издания «Шекспировских сборников» (первый вышел в 1947 г.), организовал свыше десяти шекспировских конференций, много лет проработал редактором советского англоязычного журнала «Новости» («News»). В него вошли не только статьи, освещающие общие проблемы шекспироведения, практические вопросы театральных постановок пьес английского драматурга, пере-

писку М. М. Морозова с Б. Л. Пастернаком, но и глубокое предисловие Бэлзы — «Вдохновенный друг Шекспира». В нем дана одна из наиболее тонких характеристик прославленного ученого — «серовского мальчика» «Мики Морозова». Именно он стал героем портрета Валентина Серова: «Посетители Третьяковской галереи подолгу задерживаются у изображения сидящего в кресле очаровательного мальчика лет пяти. Кисть мастера запечатлела поразительно одухотворенное выражение лица ребенка, в громадных темных глазах которого одновременно и детское удивление, восторженность, и недетская серьезность, целеустремленность. Эта поистине “глаза души”, души щедрой и пылкой, и такими их на всю жизнь сохранил профессор Михаил Михайлович Морозов (1897–1952), ибо именно он был тем мальчиком, которого увековечил Серов». Труды ученого продолжают сохранять свою научную значимость до сих пор и в этом есть не малая заслуга Бэлзы.

Соч.: Бэлза С. И. Человеческая трагедия // Шекспир В. Гамлет, принц датский. Трагедия / пер. с англ. Б. Пастернака, послесл. С. Бэлзы, коммент. М. Морозова. М. : Детская литература, 1975. С. 193–200; Бэлза С. И. Вдохновенный друг Шекспира // Морозов М. М. Театр Шекспира / сост. Е. М. Буромская-Морозова; общ. ред. и вступ. ст. С. И. Бэлзы. М. : Всерос. театральное об-во, 1984. С. 5–14.

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [МШ]

В

ВАГАНТЫ (vagantes — лат. бродяги), или голиарды (позднелат. goliardi, от имени Голиафа, «чертово племя») — создатели песен на латинском языке, составивших целое направление в средневековой культуре Европы. Поэзия вагантов, — один из немногих примеров письменной фиксации смеховой культуры Средневековья. Первоначально авторами песен были студенты, переходившие из университета в университет (преподавание во всех университетах Европы велось на латинском языке), беглые монахи и т. д., но в пору расцвета поэзии вагантов (XII–XIII вв.) в их числе можно найти крупных деятелей церкви.

Темы песен вагантов — веселье, вино, женщины, нежелание учиться, скоротечность жизни, плотские желания как проявления естества. Ваганты обычно использовали короткую строку, разговорный стиль, простую рифму. В анонимной «Беззаботной песне» (XI или XII в.) отражены характерные мотивы поэзии вагантов: «Бросим все премудрости. / По боку учение! / Наслаждаться в юности — / Наше назначение. / Только старости пристало / К мудрости влечение».

Из поэзии вагантов выросла знаменитая студенческая песня XII в. «Gaudeamus igitur» («Так будем веселиться»), ставшая традиционным гимном студентов.

Получил известность сборник латинских стихотворений XIII в. — лирических, сатирических, дидактических, пародийных, названный издателем (1848) «Carmina burana». На тексты «Carmina burana» была написана одноименная кантата, созданная в 1937 г. немецким композитором Карлом Орфом, фрагмент из которой приобрел всемирную известность и часто звучит в концертах, в эфире.

Тексты: Carmina burana: Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte. 4 Aufl. Breslau, 1904; в рус. пер. — Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974 (БВЛ); Поэзия вагантов. М., 1975. (Лит. памятники); Поэзия вагантов // Пуришев Б. И. (сост.). Зарубежная литература средних веков / 3-е изд. М., 2003.

Лит.: Гаспаров М. Л. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М., 1975. С. 421–514. (Лит. памятники); История всемирной литературы : в 9 т. Т. 2. М., 1984; Waddell H. The wandering scholars / 7th ed. L., 1934; Garcia Villoslada R. La poesia ritmica de los goliardos medievales. Madrid, 1975.

[ИФЛ]

ВАЗОВ Иван Минчов (27.06/9.07.1850, Сопот, Османская империя — 22.09.1921, София, Болгария) — болгарский писатель. Родился

в состоятельной буржуазной семье, систематического образования не получил. Рано начал писать стихи (то, что сохранилось, позже вошло в сборник «Майский букет», 1880). Начал печататься в 1870 г. Находясь в Румынии (1870–1872), Вазов сблизился с Х. Ботевым, испытал влияние русской поэзии. Принял участие в социалистическом движении Болгарии, писал патриотическую лирику (сборники «Знамя и гусли», 1876; «Печали Болгарии», 1877; «Избавление», 1878; «Гусла», 1881; «Поля и леса», 1884; цикл лиро-эпических поэм «Эпопея забытых», 1881–1884). Во время русско-турецкой войны служил в русской армии чиновником особых поручений (1877–1878), позже занимал различные должности, в том числе в 1897 г. — пост министра народного просвещения. В 1887–1889 гг. в России, где укрылся от преследований русофилов, жил в Одессе, посетил Москву, Петербург, Киев. Здесь был написан роман-эпопея «Под игом» (опубл. в 1890 г., отдельное издание в новой редакции 1894 г.), ставший первым в болгарской литературе достижением в этом жанре. На фоне патриархальной жизни провинциального Сопота (родины Вазова) рисуется нарастание протеста против оттоманского владычества, начинается восстание, жестоко подавленное. О судьбе оставшихся в живых героев романа повествуется в романе «Новая земля» (1896). С конца 1890-х годов Вазов в отставке, целиком посвятил себя литературной деятельности. Среди его произведений — романы, повести, рассказы («Казаларская царица», 1893; «Повести и рассказы», т. 1–3, 1891–1893), исторические драмы («К пропасти», 1908; «Борислав», 1909), комедия «Искатели теплых местечек» (1903), очерки. Сочетал героизацию простых людей и тему отверженных в традициях В. Гюго, патриотический пафос с сатирой. Признан классиком болгарской литературы.

Вазов и Лермонтов. В 1884 г. Вазов в сотрудничестве с К. Величковым выпустил «Болгарскую хрестоматию», в которую вошли произведения болгарских и иностранных писателей, в том числе выполненные Вазовым переводы стихотворений Лермонтова, хотя иногда он ослаблял пафос стихов Лермонтова, приглушал их мятежность («Демон», «Пророк»).

В 1911 г. Вазов выпустил книгу «Из великих поэтов», в которую включил и стихи любимого им Лермонтова. Особенно высоко он ценил лермонтовского «Демона». Высокая оценка Вазовым поэзии Лермонтова, переводческая деятельность отразились на глубоком освоении лермонтовского наследия в болгарской культуре.

Соч.: Събрани съчинения : Т. 1–20. София, 1955–1957; в рус. пер. — Сочинения : в 6 т. М., 1956–1957; Под игом. М., 1970; Избранное : в 2 т. М., 1977; Повести и рассказы. София, 1983.

Лит.: Державин Н. С. Иван Вазов. 1850–1921: Очерк жизни и творчества. М.–Л., 1948; Злыднев В. Вазов // Лермонтовская энциклопедия. М. : СЭ, 1981; Луков

Вл. А. Вазов // Новая Российская Энциклопедия : в 12 т. / редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. Т. 3 (2). М., 2007. С. 145; Метева Е. Г., Бочева М. Б. Поэзия Лермонтова в творческом восприятии И. Вазова // Научн. доклады высшей школы. Филологические науки. 1964. № 3. С. 26–33; Михальская Н. П. Реализм Ивана Вазова : дис. ... канд. филол. наук. М., 1951; Ее же. Литературно-критические взгляды Ивана Вазова и русская литература // Славянская филология. М., 1953; Цанева М. Роман Ивана Вазова «Под игом». М., 1975; Шахова Л. Вазов // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003.

[НРЭ] [Лермонтов]

ВАЛЕРИ (Valéry) **Поль** (30.10.1871, Сет, Эро, Франция — 20.07.1945, Париж, Франция) — французский поэт, эссеист. Еще в конце XIX в. начал интересоваться анализом «мыслящего “я”», диалектикой интеллектуального хаоса и порядка, утверждая принцип безличности художественного или научного творчества в противовес романтической концепции гения (эссе «Введение в систему Леонардо да Винчи», 1895). В поэтических сборниках «Альбом старых стихов» («Album des vers anciens», 1920), «Чары» («Charmes», 1922) Валери чрезвычайно усложнил интеллектуальность мысли, сопроводив ее герметичностью, зашифрованностью поэтического языка, возвращая поэзию одновременно к классицизму и символизму. В этом сказалось стремление уйти как от пошлости тривиальной поэзии, так и от авангардистских изысков. В противовес «автоматическому письму» сюрреалистов Валери искал точное слово, которое стоит на своем месте. Интеллектуализм Валери проявился в его статьях, которые вошли в книгу «Смесь» (1924–1944). Он размышлял о философских идеях Декарта и Бергсона, о теологических вопросах, поднимавшихся Боссюэ и Сведенборгом, о поэтах-мыслителях Вольтере и Гёте, о романтиках Гюго и Нервале, о реалистах Стендале и Флобере, о символистах Верлене и Малларме, о своем ровеснике Прусте. В 1924–1934 гг. Валери — Президент французского Пен-клуба. В 1925–1930 гг. он участвовал в работе международной комиссии по интеллектуальному сотрудничеству Лиги Наций, в которой позже (1936–1939) возглавлял постоянный комитет по искусству и литературе. К литературе он подходил не только как участник литературного процесса, но и как исследователь, возглавив в 1937 г. созданную специально для него кафедру поэтики в Коллеж де Франс (Париж). Академик, адепт «чистой поэзии», Валери стоял в стороне от бурных событий XX в., но проявлял мужество в годы второй мировой войны, давая примеры благородства и гуманизма интеллектуальной элите Франции.

[ИФЛ]

ВАНЧУРА (Vančura) **Владислав** (23.06.1891, Гай в Силезии, Олава, Чехия — 1.06.1942, Прага-Збраслав, Чехия) — чешский писатель. Полу-

чил медицинское образование, работал врачом. После 1-ой мировой войны начал литературную деятельность, вошел в литературное объединение «Деветсил» революционного направления. Первый сборник рассказов «Течение Амазонки» (1923), повести (сб. «Длинный, Широкий и Зоркий», 1924), роман «Пекарь Ян Маргоуль» (1924) отмечены социально-философским подходом к проблеме гибели доброты в мире наживы, метафоричностью стиля. Сатира и гротеск преобладают в романе «Поля пахоты и войны» (1925). Стиливые эксперименты пронизывают романы «Страшный суд» (1929), «Уголовный процесс» (1930). Трагические аспекты темы любви отразились в романах «Маркета Лазарова» (1931), «Бегство в Будин» (1932), сб. рассказов «Лук королевы Доротки» (1932). Отход от экспериментаторства в сторону ясности формы обозначился в романе «Конец старых времен» (1934). Романы «Три реки» (1936) и «Семья Горвата» (1938) приобретают черты народной эпопеи. Значительны достижения Ванчуры в драматургии («Учитель и ученик», 1927; «Больная девушка», 1928; «Алхимик», 1932; «Озеро Укерева», 1935). Монументальная работа Ванчуры — художественная хроника «Картины из истории чешского народа» (3 т., 1939–1940) в соавторстве с группой историков. Ванчура был расстрелян немецкими фашистами за участие в движении чешского Сопротивления.

Соч.: Spisy: Sv. 1–15. Praha, 1951–1959; в рус. пер. — Пекарь Ян Маргоуль. М.–Л., 1928; Пекарь Ян Маргоуль. Маркета Лазарова. Конец старых времен: Романы. Л., 1975; Избранное : в 2 т. М., 1982.

Лит.: Малевич О. Владислав Ванчура. Л., 1973; Kundera M. Umění románu. Praha, 1960.

[НРЭ]

ВАПЦАРОВ Никола (24.11/7.12.1909, Банско, Османская империя — 23.07.1942, София, Болгария) — болгарский поэт. Родился в семье македонского революционера и учительницы. Окончил морское техническое училище. Рано включился в революционную борьбу, в 1934 г. вступил в компартию. Как поэт дебютировал в 1926 г. стихотворением «Последняя песня». Пьеса «Когда нарастает волна» (1934–1935) посвящена классовой борьбе. Единственная книга стихов, вышедшая при жизни Вапцарова, — «Песни мотора» (1940), включающая циклы «Песни о человеке», «Песни о родине», «Песни об одной стране». В годы 2-ой мировой войны Вапцаров переходит на нелегальное положение, организует боевые отряды Сопротивления, пишет антифашистские стихи. По распоряжению болгарских монархо-фашистских властей был арестован, подвергнут пыткам и расстрелян. Вапцаров — поэт нового типа, вслед за Х. Смирненским создававший в Болгарии социалистическую поэзию, используя опыт футуризма, В. Маяковского и др. Он рисует многоплановый образ тружени-

ка, борца за справедливость, не отрывая его от бытового плана. Вапцаров ощущал родственную близость болгарской и русской культур (стихотворения «Горький», 1936; «Пушкин», 1937; и др.), приветствовал достижения советской литературы. В системе художественных средств Вапцарова особое место занимают антитезы, гиперболы, «кричащие» метафоры, неожиданные сравнения, неологизмы (напр., в названии одного из стихотворений — «Кочегароинтеллигентская»). Вапцаров — герой болгарского народа, ему посмертно присуждена Международная премия мира (1952).

Соч.: Избрани стихотворения. София, 1951 (и последующие изд.); в рус. пер. — Стихотворения. М., 1959; Избранное. М., 1984.

Лит.: Никола Вапцаров: Биобиблиографический указатель. М., 1953; Очерки истории болгарской литературы XIX–XX веков. М., 1959; Луков Вл. А. Никола Вапцаров // Зарубежная литература XX века: 1917–1945. М., 1986.

[НРЭ]

ВЕГА (Vega) **Гарсиласо де ла, Инка** (настоящее имя — Гомес Суарес де Фигероа, Gomez Suarez de Figueroa; 12.IV.1539, Куско, Перу — 24.IV.1616, Кордова, Испания) — основоположник перуанской испаноязычной литературы. Родился в Куско — бывшей столице империи инков Тавантин-суйу, незадолго до этого захваченной испанскими конкистадорами. Был сыном капитана конкистадоров Гарсиласо де ла Вега, который в 1554–1556 гг. был губернатором и верховным судьей Куско, и доньи Исабель (до крещения Чимпу Окльо), дочери Тобака Инки Йупанки, т. е., по-видимому, принадлежавшей к роду правителей империи (хотя об этом и идут споры, но ее высокое происхождение несомненно). Через год после смерти отца, в 1560 г., будущий писатель переезжает в Испанию, где через некоторое время присваивает себе имя отца. 30 лет он прожил в селении Монтилья (провинция Бадахос), потом в Кордову, где в 1610 г. стал священником.

Вега прославился трудом «История государства инков» («Подлинные комментарии...», оконч. ок. 1605, опублик. в 1609 г. в Лиссабоне). Это произведение, вписывающееся в традицию испанской литературы о завоевании Нового Света, по праву рассматривается и как исходная точка развития перуанской испаноязычной литературы. Произведение делится на 9 книг, которые, в свою очередь, разделены на небольшие главы («Как был открыт Новый Свет», «Описание Перу», «Происхождение инков, королей Перу», «Описание храма Солнца и его великие богатства» и мн. др.). Создавая исторический труд, Вега это подчеркнул архаизированным языком. «Подлинные комментарии...» переведены на многие языки (самые ранние переводы — на французский язык в 1633 г., на английский — в 1678 г.).

Вега также написал сочинение «Завоевание Флориды, описанное Инкой» (опубл. в 1605 г.) о завоевании испанцами полуострова Флорида, вто-

рую часть хроники Перу, описывающую борьбу испанских конкистадоров за власть (вышла посмертно: «Всеобщая история Перу», 1617) и др. произведения.

Соч.: Obras completas. Madrid, 1965; в рус. пер. — История государства инков. Л., 1974.

Лит.: Кузьмищев В. А. Инка Гарсиласо де ла Вега и его литературное наследие // Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Л., 1974; Fitzmaurice-Kelly J. El Inca Garcilaso de la Vega. Oxford, 1921.

[НРЭ]

ВЕЖИНОВ Павел (псевд., наст. имя и фамилия Никола Делчев Гугов; 9.11.1914, София, Болгария — 20.12.1983, София, Болгария) — болгарский писатель. Окончил философский факультет Софийского университета. Печататься начал в 1932 г. Первые книги — сборники рассказов «Немощная улица» (1938), «Дни и вечера» (1942), роман «Синий закат» (1942–1943, опубл. в 1947 г.). В 1944 г. ушел в армию, был военным корреспондентом, впечатления отразились в повести «Вторая рота» (1949). В 1950-е годы Вежинов утверждает в своих произведениях активную социальную позицию (роман «Сухая равнина», 1952; повести «Наша сила», 1957; «Далеко от берегов», 1958), в 1960-е годы реалистически изображает жизнь молодого поколения в условиях растущих городов (сборники рассказов «Мальчик со скрипкой», 1963; «Запах миндаля», 1966). Антифашистская тема — в романе «Звезды над нами» (1966). С середины 1970-х годов проза Вежинова приобретает философскую и психологическую глубину, метафоричную образность, широко используется фантастика, заметно влияние модернизма (роман «Ночью на белых конях», 1975; повести «Белый ящер», 1977; «Озерный мальчик», 1978). Международную известность принесла Вежинову повесть «Барьер» (1976), где центральной становится тема анализа жизни и преодоления кризиса в сознании творческой личности (продолжена в повести «Измерение», 1979; романе «Весы», 1982). Вежинов был удостоен высоких правительственных наград (Герой Социалистического Труда, народный деятель культуры НРБ).

Соч.: в рус. пер. — Военные повести. М., 1950; Вдали от берегов. М., 1960; Вторая рота: Избранное. М., 1972; В долине: Роман и повесть. М., 1977; Ночью на белых конях. М., 1981; Избранное : в 2 т. М., 1985; Измерения: Повести. М., 1986; Барьер. Измерения. М., 1989.

Лит.: Николов М. Павел Вежинов: Лит. критич. очерк. София, 1959; Федоренко Н. Прерванный диалог: К творческому портрету П. Вежинова // Иностран. лит. 1984. № 12; Шахова Л. Вежинов // Зарубежные писатели. Ч. 2. М., 2003.

[НРЭ]

«ВЕЛИКИЕ ТРАГЕДИИ» (Great tragedies) — четыре трагедии Уильяма Шекспира, составляющих вершину его творчества: «Гамлет», «Отелло»,

«Король Лир» и «Макбет». Этот термин применяется английскими шекспироведами (вслед за ними и шекспироведами других стран) для обозначения этих трагедий. Они отличаются новым (по сравнению с ранними трагедиями Шекспира — «Тит Андроник» и «Ромео и Джульетта», а также по сравнению с ренессансными трагедиями современников Шекспира) пониманием трагического. По Л. Е. Пинскому, магистральный сюжет «великих трагедий» — судьба выдающейся личности, открытие человеком истинного лица мира. Трагедии утрачивают ренессансный оптимизм, уверенность, что человек — «венец всего живущего», герои открывают для себя дисгармоничность мира, неведомую им ранее силу зла, они должны сделать выбор: как им достойно существовать в мире, покусившемся на их достоинство.

В отличие от хроник, связанных воедино, трагедии Шекспира (в том числе и ранние) не составляют цикла. Если в них встречаются одни и те же персонажи (например, Антоний в «Юлии Цезаре» и в «Антонии и Клеопатре»), то это, по существу, разные люди, задача идентичности персонажей в трагедиях не стоит. В трагедии немыслимо появление близнецов: жанр требует неповторимости личности. Герой трагедии — могучая, титаническая фигура, он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор (в отличие от героев сложившегося к концу XVIII в. жанра мелодрамы, в которой герой, а чаще героиня, чистые, но слабые создания, испытывают удары неведомого рока, страдают от преследований со стороны ужасных злодеев и спасаются благодаря помощи покровителей). Как отмечал Л. Е. Пинский, в комедиях Шекспира герой «несвободен», он подчинен природным влечениям, мир, напротив, «свободен», что проявляется в игре случайностей. В трагедиях все наоборот: мир бесчеловечно упорядочен, несвободен, герой же свободно решает, «быть или не быть», основываясь лишь на том, «что же благородней».

Каждая из трагедий неповторима и по своей структуре. Так, композиция «Гамлета» с кульминацией в середине произведения (сцена «мышеловки») ничем не напоминает гармоничную композицию «Отелло» или композицию «Короля Лира», в которой, по существу, отсутствует экспозиция.

В некоторых трагедиях появляются фантастические существа, но если в «Гамлете» появление призрака вытекает из концепции Единой цепи бытия (это результат совершенного преступления), то в «Макбете» ведьмы, эти пузыри земли, появляются задолго до преступления героя, они — представительницы зла, которое становится не временной (в периоды хаоса), а постоянной составляющей мира.

В концепции «великих трагедий» как основы второго (в другой периодизации — третьего), а именно, трагического периода творчества Шекспира особое место отводится трагедии «Юлий Цезарь» как переходной

по характеру трагического. Отмечается, что этот характер снова изменяется в поздних пьесах Шекспира («Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря»), что является свидетельством окончания периода «великих трагедий» и вступления Шекспира в завершающую фазу его творчества.

Лит.: Пинский Л. Е. Шекспир: Начала драматургии. М., 1971; Шекспир в меняющемся мире / пер. с англ. М., 1966; Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М., 1975; Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы. (Шекспировские штудии IV). М., 2007; Bradley A. C. Shakespearian tragedy: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. L., 1905; Frye N. Fools of time: Studies in Shakespearean tragedy. Buffalo, 1973.

[МШ]

ВЕНТАДОРН (Ventadorn) **Бернарт** (ок. 1140, Мутье-Вантадур, Франция — ок. 1195, Сент-Три, Франция) — трубадур. Согласно сведениям, содержащимся в его полулегендарной биографии, Вентадорн не был знатен, происходил «от служилого человека, служившего истопником и топившего печь, где выпекали хлеб для всего замка». Вентадорн был изгнан из замка за роман с женой своего сеньора, после чего поэт отправляется ко двору герцогини Нормандской. Плененная красотой стихов Вентадорна, знатная дама полюбила его. Любовь оказалась взаимной. Многие канцоны посвящены именно ей. Но счастью любящих суждена была короткая жизнь. Английский король Генрих берет в жены герцогиню Нормандскую и увозит ее в Англию. Опечаленный Вентадорн поступает на службу к графу Раймону Тулузскому, которого не покидает до самой его смерти. После кончины графа Вентадорн вступает в Далонский монастырь, где и умирает.

В своих канцонах Вентадорн воспел любовь как одухотворяющую человека силу:

У любви есть дар высокий —
Колдовская сила,
Что зимой, в мороз жестокий,
Мне цветы взрастила.
Ветра вой, дождя потоки —
Все мне стало мило.
Вот и новой песни строки
Вьются легкокрыло.
И столь любовь нежна,
И столь любовь ясна,
Что и льдины, как весна,
К жизни пробудила...

(Пер. В. Дынник)

В лирике Вентадорна искреннее, живое, непосредственное чувство находит выражение в отточенной и изящной поэтической форме.

[ИФЛ]

ВЕРБЕР (Werber) **Бернар** (род. 18.09.1961, Тулуза, Франция) — французский писатель. Родился в Тулузе, рано осознал интерес к литературе (начал сочинять в семилетнем возрасте, в 16 лет задумал роман «Муравьи»). Получив университетское юридическое образование и изучив журналистику в Высшей школе журналистики, семь лет работал корреспондентом журнала «Ревю обсерватор», совершенствуясь в основном в области научной журналистики. Существенное достижение в этой сфере — премия фонда «Ньюс», полученная Вербером еще в студенческую пору, в 1983 г., за публикацию о муравьях в Кот д'Ивуар. В поисках новых возможностей он закончил Высшие сценарные курсы, что впоследствии отразилось на его творчестве.

С 1985 г. Вербер обращался в различные издательства с рукописью романа «Муравьи», написанного в научно-фантастическом ключе и повествующего о цивилизации муравьев, существующей параллельно человеческой (исследователи отмечают влияние на роман американской фантастики — А. Азимова, Ф. Дика и др.). Только издательство «Альбен Мишель», сначала дважды отклонив рукопись, опубликовала ее в 1991 г. Затем в следующем году там же был издан роман «День муравья», продолживший серию. Это произведение ждали необычайный успех, перевод на 33 языка, премии и договор с издательством на публикацию всех произведений Вербера. В 1996 г. была опубликована завершающая часть трилогии о муравьях — «Революция муравьев» (до этого в 1993 г. вышла «Секретная книга муравьев, энциклопедия относительного и абсолютно знания», где научная информация перемешана с фантастическими сведениями). В 1994 г. Вербер вновь привлекает к себе внимание романом «Танатонавты» о путешествиях в ином мире, за порогом смерти. В конце 1990-х годов он издал романы «Книга путешествий» (1997), «Отец наших отцов» (1998), на рубеже нового тысячелетия — роман «Империя ангелов» (2000), ставший мировым бестселлером.

Новый век автор встретил романом «Последний секрет» (2001). В нем три части: «Акт I. Повелитель безумцев», «Акт II. Буря в голове», «Акт III. Скровище у нас в головах» (здесь и далее пер. Ю. Ватагиной). Роман открывается эпиграфами, из которых первый гласит: «Мы используем лишь 10% наших умственных способностей. Альберт Эйнштейн». Сразу становится очевидным, что книга посвящена умственным способностям человека, вопросам расширения сознания. Сюжет развивается в том же ключе. В зале дворца Каннских фестивалей проходит матч на звание чемпиона мира по шахматам между гениальным ученым и шахматистом Самюэлем Феншэ и действующим чемпионом — компьютером DEEP BLUE IV. Счет партий равный — 3:3, от последней партии зависит, кто окончательно победит, а кто проиграет. Доктор Феншэ выигрывает и в обстановке

триумфа, устроенного журналистами, неожиданно умирает. Журналисты ведут расследование, которое все время соприкасается с проблемами мозга, естественного и искусственного. Стиль романа имитирует видеоряд, возникающий в научно-популярных фильмах BBC, например:

Человек слышит муху.

Не рассредоточиваться. Главное остаться сконцентрированным.

Муха возвращается.

Человек старается не волноваться, внимательно смотрит на доску.

Доска. Человеческий глаз. За ним глазной нерв. Визуальная поверхность затылочной доли. Кора головного мозга.

В сером веществе игрока боевая тревога. Активизированы миллионы нейронов. По всей их длине проходят крошечные электрические разряды, высвобождая на концах нейромедиаторы. Это может породить быструю и сильную мысль. Идеи скачут, словно безумные мыши, в огромном чердаке-лабиринте его мозга. Сравнение настоящей ситуации с прошлыми партиями, победы и поражения. Импульс снова уходит в противоположном направлении.

Кора головного мозга. Спинной мозг. Мышцы пальца. Деревянная доска.

Человек спасает своего короля. Белого короля. Последний теперь в безопасности.

Так же описывается принятие решения компьютерным мозгом DEEP BLUE IV. Но особенность человека в том, что он способен на решения вне разума, вне логики игры, а в соответствии с многомерностью жизни.

Муха смело приземляется на доску.

«Тик-так. Тик-так», — говорят часы.

«Бззз», — лукаво изрекает муха, протирая глазки передними лапками.

Не думать о мухе.

Не оценив ход как следует, рука из плоти тянется к своему королю и вдруг, передумав, в последний момент меняет направление.

Сумасшедший.

Человек ловко приподнимает фигуру и давит ею муху, сидящую на белой клетке. [...]

Два желудочка человеческого сердца прерывисто сокращаются. Slowно в замедленном темпе, воздух из легких проникает в голосовые связки. Рот раскрывается. Время останавливается.

— Шах и мат, — произносит человек.

Такой стиль прозы — открытие Вербера. Связь его с языком телевизионных сценариев оказывается очень продуктивным в прозе.

Вербер не стремится к саморекламе, даже избегает ее, он не снискал признания в элитарной среде, но для широких читательских масс, особенно молодежных, он стал культовым писателем. Когда употребляется понятие «культовый» (будь то писатель, политический деятель, музыкант, произведение и т. д.), выясняется, что дело не в известности, моде, таланте, поклонении (хотя в имплицитном виде все это учитывается), а в том, что

«культовое» явление предписывает определенные законы, правила, формы поведения, определенный стиль жизни и мышления. Если «культовые писатели» 1940-х годов Сартр и Камю предписывали модели поведения в условиях войны и Сопротивления, «культовые писатели» 1950-х годов Виан и Саган также предписывали модели поведения, протестного по отношению к истеблишменту и ценностям старшего поколения, то Вербер вторгается в область моделирования мышления, что ему во многом удается.

Вербер — самый читаемый из ныне живущих писателей Франции. Тираж его романов превысил 5 млн на родине и 10 млн за ее пределами (его произведения переведены более чем на 30 языков).

[ИФЛ]

ВЕРГА (Verga) **Джованни** (2.09.1840, Катания, Италия — 27.1.1922, Катания, Италия) — итальянский писатель, один из основоположников веризма. Родился в Сицилии в дворянской семье, был свидетелем высадки на остров отрядов Гарибальди, отразил это событие в романтических романах «Карбонарии в горах» (1861–1862), «В лагунах» (1863). Второй период творчества Дж. Верга (конец 1860-х годов — первая половина 1870-х годов) связан с влиянием литературной группы «Миланская богема». Под влиянием этой школы Дж. Верга в своих романах «Грешница» (1866), «Ева» (1873), «Истинная тигрица» (1875), «Эрос» (1875) проповедует индивидуализм и пессимизм, облаченный в манерную форму.

Новелла «Недда» (1874), в которой Дж. Верга обращается к жизни сицилийских крестьян, открывает новый, веристский период творчества писателя (сб. новелл «Жизнь полей», 1880; «Сельские новеллы», 1883; «На улицах», 1883; романы «Семья Малаволья», 1881; «Мастер дон Джезуальдо», 1889; драмы «Сельская честь», 1884; «Волчица», 1896, и др. произведения). Этому периоду свойственны основные черты веризма, во главе которого Дж. Верга становится в 1880–1890-е годы (после опубликования в 1880 г. манифеста веризма, написанного им совместно с Л. Капуана).

Мировое признание принесла Дж. Верга новелла «Сельская честь» (сб. «Жизнь полей»). Описание жизни простых сицилийцев позволяет поднять вечные вопросы любви, ревности, мести, чести, смерти. Написанная на этот сюжет одноименная опера П. Масканьи (1890) стала первым образцом веристской оперы. Дж. Верга как крупнейший представитель веризма оказал большое влияние на всю итальянскую литературу конца XIX и XX в., в том числе на итальянский неореализм.

Соч.: *Novelle rusticane*. Roma, 1920; в рус. пер. — Драмы. М.–Л., 1941; Новеллы. М., 1957; *Маэстро дон Джезуальдо*. Л., 1980.

Лит.: Кирхенштейне А. Джованни Верга и литература Италии. Рига, 1965; Джованни Верга: Биобиблиографический указ. / сост. В. Т. Данченко. М., 1966; Полуяхтова И. К.

История итальянской литературы XIX в. М., 1970; История итальянской литературы XIX–XX вв. М., 1990; История всемирной литературы: в 9 т. Т. 7. М., 1991; Луков Вл. Верга // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003; Raya G. Bibliografia vergiana (1840–1971). Roma, 1972; Chidetti E. Verga: Guida storico-critica. Roma, 1979; Verga e il verismo. Torino, 1980.

[НРЭ]

ВЕРГИЛИЙ (Vergilius) **Публий Марон** (15.10.70 г. до н. э., Андес близ Мантуи, Италия — 21.09.19 г. до н. э., Брунзидий, Сицилия, Италия) — римский поэт, творчество которого стало высшим достижением в области поэтического творчества в «век Августа» (вторая половина I в. до н. э.). Эпическая поэма «Энеида» — величайшее произведение Вергилия и, в известном смысле, всей римской литературы. Она писалась в течение ряда лет и была закончена поэтом в год его смерти. Взяв за образец «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, Вергилий героем поэмы делает не одного из греков, а их противника — троянца Энея, после разгрома, подобно Одиссею, совершающего путешествие и находящего приют в Италии. Использование этого мифа имело политический характер: император Август выводил свой род от сына Энея Иула. В «Энеиде» Вергилий поэтизирует императорский Рим.

При всем сходстве с гомеровским эпосом «Энеида» — авторское произведение, что отражается в композиции (расчетливое введение вставных эпиллиев, своего рода стихотворных новелл), в демонстрации высокой образованности автора, в отработанности гекzamетра. В описании любви к Энею карфагенской царицы Дидоны, приводящей ее к гибели, обнаруживается появление психологической мотивировки деятельности героев. На протяжении столетий «Энеида» была образцом для подражания в области эпической поэзии.

Вергилий вошел в литературу и своими «Буколиками» — сборником эклога. Это жанр «пастушеских» стихотворений, состоящих из диалогов пастухов, изложенных гекзаметром. Особо значимой позже оказалась 4-я эклога, которая в средние века рассматривалась как предсказание пришествия Иисуса Христа. Поэтому Вергилия рассматривали как одного из предтеч Христа (вот почему в «Божественной комедии» Данте Вергилий сопровождает поэта в его путешествии не только по аду, но и по чистилищу и расстается с ним в земном раю). «Буколики» принесли Вергилию известность, он стал главой литературного кружка, которому покровительствовал Меценат — знатный и богатый сторонник Октавиана — будущего императора Августа.

[МЛ]

ВЕРИЗМ (от итал. *vero* — истинный, правдивый) — литературное течение в итальянской литературе, близкое по своему духу к критическому реализму. Ростки веризма появились еще в середине века (опера Дж. Верди «Травиата», 1853). Веризм сложился в 1860-е годы, в 1880-е годы занял господствующее положение. В 1880 г. появился манифест веризма, написанный Дж. Верга и Л. Капуана, и была опубликована новелла Верга «Сельская честь», оставшаяся самым известным произведением этого направления. Несмотря на влияние французского натурализма (особенно Э. Золя), это наиболее самобытное итальянское литературное явление XIX в. В художественном методе веристов объединились черты романтизма и натурализма там, где они ближе всего сходятся. Мощные, подобные романтическим, страсти веристы находят в душах обыкновенных, невзрачных героев — нищих крестьян итальянского Юга. Эстетика веризма исключает право на вымысел, на авторское участие в судьбах героев, определяет прекрасное как достоверное. В отличие от Тэна и Золя, веристы мало интересуются наследственностью. Даже ураганные проявления инстинкта (например, в «Волчице» Верга) они объясняют самим характером и непосредственно окружающей его средой, которая почти всегда ужасна, убога, резко контрастирует с глубоко человеческими проявлениями чувств. Критика социальных условий, порожденных буржуазно-монархическим строем, демократизм и гуманность — наиболее сильные черты веризма. Однако безразличие к наследственности, с другой стороны, — лишь одно из проявлений отказа от исторического исследования события (в его ретроспекции и перспективе). Событие отделяется от прошлого и будущего, локализуется в пространстве. Отсюда характерное для веризма «областничество» (или «регионализм» — описание конкретной области страны, ее нравов, обычаев, обращение к областным диалектам и т. д.), преобладание жанра новеллы в литературе веризма.

В 1880-е годы большинство значительных итальянских писателей принадлежало к веризму, среди них Дж. Джакоза (1847–1906), Э. Де Амичис (1846–1908), писательница М. Серао (1856–1927) и др.

Лит.: Володина И. П. Луиджи Капуана и литературная теория веризма (1860–1880). Л., 1975; Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века. М., 1982; История всемирной литературы : в 9 т. Т. 7. М., 1991; Луков Вл. А. История литературы. М., 2003; Rossi S. L'età del verismo. Palermo, 1978; Verga e il verismo. Torino, 1980.

[НРЭ]

ВЕРКОР (Vercors) (наст. имя — Жан Брюллер, Bruller, 26.02.1902, Париж, Франция — 10.06.1991, Париж, Франция) — писатель и художник. Он родился в семье издателя, получил инженерное образование. С 1935 г.

печатал свои рисунки в еженедельнике Народного фронта «Вандреди» («Vendredi»); создал цикл эстампов «Пляска живых» (1932–1938) и альбом «Ободрающие лики войны» (1936). После захвата Франции гитлеровцами Веркор принял участие в движении Сопротивления. Его первая повесть «Молчание моря» («Le Silence de la mer»), написанная в октябре 1941 г., была одновременно первым во Франции беллетристическим произведением антифашистского подполья. Повесть, подписанная псевдонимом «Веркор» (по названию предгорий Альп, где в это время развернулось партизанское движение), была опубликована в 1942 г. и в самый короткий срок стала известна по всей стране. Теме сопротивления фашизму посвящены повесть Веркора «Шествие со звездой» (1943), рассказы «Сновидение» (1943), «Гнев бессилия» (1944) и др., а также книга мемуаров «Битва молчания» (1973). В послевоенных романах «Оружие мрака» (1946), «Могущество дня» (1951), «Люди или животные?» («Les Animaux dénaturés», 1952), «Гнев» (1966), «Как брат» (1973), «Нежное крушение» (1974) писатель пытается разрешать социальные проблемы современности в философско-этическом ключе. Взгляды его довольно противоречивы, но неизменно и страстно он боролся за мир и гуманизм. Широко использовал сатиру и фантастику. Писал также рассказы, очерки, эссе.

Соч.: в рус. пер. — Молчание моря: Повесть; Люди или животные?: Романы: Сильва; Плот «Медузы». М., 1990; Сильва. М., 2000.

Лит.: Евнина Е. М. Современный французский роман. 1940–1960, М., 1962; Konstantinovic R. D. Vercors écrivain et dessinateur. P., 1969.

[ИФЛ] [НРЭ]

ВЕРЛЕН (Verlaine) **Поль** (30.03.1844, Мец, Франция — 8.01.1896, Париж, Франция) — крупнейший французский поэт-символист.

Начало творческой деятельности. Он родился в Меце в семье офицера. Первое из известных стихотворений — «Смерть» — Верлен сочинил еще в лицее в 1858 г. и отослал В. Гюго. Окончив лицей, работал чиновником в парижской ратуше. Первая публикация относится к 1863 г. (сонет «Господин Прюдом»). В начале литературной деятельности поэт примыкал к парнасцам. В ранних поэтических сборниках Верлена («Сатурнические поэмы» — «Poèmes saturniens», 1866; «Галантные празднества» — «Fêtes galantes», 1869) совершается постепенный переход от свойственной парнасцам любви к статичной красоте, материальной осязаемости мира к нереальности мира-декорации, растворению всего материального в зыбкости воспоминаний и воображения. В передаче настроений, мгновенных ощущений заметно влияние эстетики импрессионизма.

«Добрая песня». В еще большей степени стремление заменить «живопись» стиха, его парнасскую пластичность на «музыку» выражено

в сборнике «Добрая песня» («La Bonne chanson», 1870). Вот, например, начало стихотворения «И месяц белый...», состоящее из предельно коротких строк и простых слов, поражающих не поэтической образностью, а музыкальностью звуков:

И месяц белый
В лесу горит,
И зов несмелый
С ветвей летит,
Нас достигая...
О, дорогая!

(Пер. В. Я. Брюсова)

Но в том же сборнике можно встретить стихи, в которых доминирует не музыкальность, а живописность. Так, в стихотворении «Гул полных кабаков...» предстает мрачная картина действительности (причем, поэт намеренно сгущает краски) — но лишь для того, чтобы за ней по контрасту возник иной, прекрасный, идеальный мир, тот «рай, о котором говорится в последней строке:

Гул полных кабаков; грязь улицы; каштана
Лысеющего лист, увядший слишком рано;
Железа и людей скрежещущий хаос,—
Громадный омнибус, меж четырех колес
Сидящий плохо, взор, то алый, то зеленый,
Вращающий кругом; рабочий утомленный,
Городовому в нос пускающий свой дым
Из трубки; с крыш капель; неверный по сырým
Каменьям шаг; асфальт испорченный; по краю
Потоки грязные; — и это — путь мой к раю!

(Пер. В. Я. Брюсова)

Знакомство с Рембо. В дни Парижской Коммуны Верлен работал в бюро коммунарской прессы. В трагические дни разгрома Коммуны он знакомится с юным поэтом Рембо. Опасаясь преследований, поэты уезжают сначала в Бельгию, потом в Англию.

«Романсы без слов». С 1872 по 1881 г. Верлену удалось опубликовать только один сборник — «Романсы без слов» («Romances sans paroles», 1874). В нем тенденция дематериализации мира, придания слову «второго», идеального плана путем выявления его музыкальности достигает вершины и делает сборник одним из самых совершенных созданий символистской поэзии. При этом стихи сборника исполнены меланхолии, в содержании их явно выступают черты декаданса.

Вот одно из самых знаменитых стихотворений, вошедших в этот сборник (оно без названия, ему предпослан эпиграф из А. Рембо: «Над городом тихо дождь идет»):

И в сердце растрava,
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?
О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.
Откуда ж кручина
И сердца вдовство?
Хандра без причины
И ни от чего.
Хандра ниоткуда,
Но та и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.

(Пер. Б. Л. Пастернака)

Поэт погрузился в тоску. Богемная жизнь, алкоголь привели к трагическому событию: 10 июля 1873 г. в Брюсселе Верлен дважды выстрелил в своего ближайшего друга Рембо. Рана была неопасной, но брюссельский суд приговорил Верлена к двум годам тюрьмы.

«Поэтическое искусство». Только в 1880-е годы к Верлену приходит слава. Широкую известность приобретают стихи сборника «Далекое и близкое» (1884). В сборнике два идейных центра — насыщенная социальными мотивами поэма «Побежденные» (1867, 1872), к которой примыкают стихотворения «Волки» (1867), «Девственница» (1869), и символистское стихотворение-манифест «Поэтическое искусство» (1874), к которому близки «Томление» (1883), «Преступление любви» (1884). Однако внимание современников привлекла только последняя группа стихов.

Особенно показательно стихотворение «Поэтическое искусство» («L'Art poétique»), в переводе Б. Л. Пастернака — «Искусство поэзии»), написанное в связи с 200-летием трактата Н. Буало «Поэтическое искусство». Крупнейший теоретик классицизма Буало сочинил большую поэму из 4 песен, в которой излагал множество правил художественного творчества. Верлен противопоставляет этой поэме-трактату маленькое стихотворение с единственным требованием: поэзия должна быть подобна музыке. Как музыка — почти бесплотна, как музыка — построена на нюансах («не полный тон, а лишь полтона»), как музыка — неопределенна («точность точно под хмельком»), нериторична («хребет риторике сверни»), иррациональна (выбалтывает «сдуру»), устремлена к иному, идеальному миру («другое небо и любовь»). Поэзии Верлен противопоставляет презируемую им «литературу».

В письме к Шарлю Морису от 15 декабря 1882 г. Верлен почти оправдывается в связи с этим стихотворением, готов идти на компромисс, но все же снова утверждает: «И потом — почему бы не Ньюанс и не Музыка?

Зачем Смех в поэзии, раз можно смеяться в прозе, да и в самой жизни?

К чему Красноречие, чье место в палате депутатов?

Зачем Острота, раз она есть во всех утренних газетах?

Ей-богу, мне нравятся эти три проявления души, разума и сердца! Я их допускаю даже в стихах. Нет большего, чем я, поклонника Мюссе в «Мардоше», Гюго в «Возмездии» и Гейне и «Атта-Тролле». Но позвольте мне мечтать, если мне это нравится, плакать, когда я этого желаю, петь, если мне придет на ум такая мысль.

В существе дела мы согласны друг с другом, и я следующим образом подвожу итоги спору: безупречные рифмы, правильные французский язык и прежде всего — хорошие стихи, все равно под каким соусом».

Поздние произведения. Верлен сыграл большую роль в пробуждении читательского интереса к поэтам-символистам, опубликовав книгу «Проклятые поэты» («Les Poètes maudits», 1884). В нее он включил очерки о шести поэтах, в том числе о Рембо, Малларме и о себе (под именем «Бедный Лелиан», очерк появился во втором издании).

Верлен продолжает жить в нищете. Выход он ищет то в католической вере, то в богеме. В сборнике «Параллельно» («Parallèlement», 1889) эти поиски сочетаются с иронией над символистскими штампами («В манере Поля Верлена»).

В 1894 г. после смерти Леконта де Лиля Верлен был провозглашен «королем поэтов». Но это ничего не изменило в его жизни. Нищета, алкоголь разрушают здоровье Верлена, и вскоре он умирает.

Значение деятельности Верлена заключается прежде всего в раскрытии новых выразительных возможностей языка, в развитии средств тончайшего психологизма, до него недостижимых в поэзии.

М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» писал: «Верлен был яснее и проще своих учеников, в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может».

[ИФЛ]

ВЕРЛИБР (фр. vers libre — свободный стих) — стих, не имеющий поэтического метра и рифмы, основанный на движении поэтических образов, лирическом настроении, что отличает его от прозы; графически имеет разделение на поэтические строки неравной длины; на слух отделяется от прозы напевной интонацией. Свобода стиха обычно координи-

руется со свободой в области жанра. Верлибр встречается в средневековой литургической поэзии, в лирике гуманистов (Боскан). Был возрожден в поэзии предромантизма. Особую роль сыграли «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона, имитирующие прозаический перевод печен легендарного барда (впоследствии и другие прозаические переводы, например, «Божественной комедии» Данте, или имитации таких переводов, например, тексты в «Гюэзе» П. Мериме). Верлибр был осмыслен как современная форма стиха У. Уитменом, французскими символистами («Манифест символизма» Ж. Мореаса), Э. Верхарном, русскими поэтами «серебряного века» (А. А. Блок, М. А. Кузмин), получил широчайшее распространение в поэзии XX в. (Г. Аполлинер, Р. М. Рильке, Т. С. Элиот, Б. Брехт, А. Гинзберг, П. Неруда и мн. др.). Представители верлибра доказали, что специфика поэзии определяется не жанром, размером и рифмами, а поэтической интонацией, экспрессивностью и образностью (прежде всего — метафорой). Однако в русской поэзии верлибр занимал и продолжает занимать весьма скромное место по сравнению с западной поэзией.

Лит.: Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978; Гаспаров М. Л. Свободный стих // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

[НРЭ] [ИИЛ]

ВЕРН (Verne) Жюль Габриэль (в русской культуре имя и фамилия слились в устойчивое словосочетание: Жюль Верн; 8.02.1828, Нант, Франция — 24.03.1905, Амьен, Франция) — французский писатель, один из создателей жанра научно-фантастического романа. Он родился в Нанте в семье адвоката. С 1847 по 1851 г. Жюль Верн учится в Сорбонне на юридическом факультете. События Второй республики сделали Верна республиканцем, интересующимся теориями утопического социализма, что нашло отражение в нескольких романах. Увлечшись театром, Верн становится секретарем дирекции Лирического театра (1852–1854). Знакомство с театральной элитой и известными писателями (в том числе с А. Дюма-отцом) весьма плодотворно сказывается на развитии писательского таланта Верна.

Литературной деятельностью он начал заниматься в 1849 г. Первые его опыты — водевили, бытовые комедии, либретто комических опер — хотя и не отличались художественной значительностью, стали хорошей школой. Рассказы, очерки, статьи на естественнонаучную тематику, повесть об арктической экспедиции («Зимовка во льдах», 1855), работы по истории и географии стран Латинской Америки и др. показали французам, что появился новый, оригинальный автор.

Под влиянием возросшего во второй половине 1850-х годов интереса к путешествиям по Африке Верн пишет свой первый роман «Пять недель

на воздушном шаре» (1863), в котором рассказывает о возможности исследования африканского континента с помощью управляемого аэростата. Редактор издательства, куда он отдал свою рукопись, Пьер Жюль Этцель (Hetzel) увидел в ней возможность создания нового романного жанра, сочетающего научные достижения современности, экзотику далеких стран и фантастику, и немедленно заключил с автором соглашение на 20 лет (потом продленное еще на 20 лет), по которому Верн должен был ежегодно поставлять издателю по два романа. Так начинает возникать грандиозный цикл «Необыкновенные путешествия» («Voyages extraordinaires»), включающий 65 томов. В них содержится множество фантастических проектов, настолько профессионально продуманных с научной точки зрения, что большая их часть впоследствии была осуществлена наукой. Книги Жюль Верна стали важным этапом в жизни миллионов подростков, захватив жадной научного открытия, изобретения, впоследствии многие из юных читателей стали учеными, инженерами, путешественниками. На протяжении 40 лет В. выпускает ежегодно по одному-два романа: «Путешествие к центру земли» (1864), «С земли на Луну» (1865), «Путешествия и приключения капитана Гаттераса» (1866), «Вокруг Луны» (1869), «Вокруг света за 80 дней» (1872), «Пятнадцатилетний капитан» (1878) и др.

Из романов Жюль Верна выделяется трилогия романов «Дети капитана Гранта» (1867–1868), «Двадцать тысяч лье под водой» (1869–1870), «Таинственный остров» (1874). Сюжет первого романа, построенный на поисках капитана Гранта по сведениям из обнаруженной в бутылке записке, в которой сохранилось указание только на одну координату — 37° южной широты, позволяет автору провести читателя по всем странам и континентам южного полушария, находящимся на этой широте. Преступник Айртон, играющий в романе роль тайного злодея, высажен на необитаемом острове на той же параллели. Это дает «зацепку» для продолжения цикла. Во втором романе тоже совершается кругосветное путешествие, но уже под водой на чуде техники — подводной лодке «Наутилус», управляемой таинственным капитаном Немо.

«Таинственный остров». В третьем романе, рассказывающем о бегстве группы северян, участвовавших в гражданской войне в США, из под носа южан на воздушном шаре и занесенных бурей на необитаемый остров, соединяет сюжетные линии трилогии: на этом же острове обитает одичавший Айртон, здесь же в подводной пещере доживает последние свои дни в «Наутилусе» капитан Немо.

«Таинственный остров» оказывается новой «робинзонадой», но люди, оказавшиеся в положении Робинзона Крузо, вооружены не только мужеством, упорством, но и научными знаниями, что позволяет им взять от природы ее богатства и создать коммуны свободных людей разных наци-

ональностей, живущих вполне обеспеченной жизнью, защищенных от превратностей судьбы. Здесь пригодились и инженерные знания Сайруса Смита, и наблюдательность журналиста Гедеона Спилета, и опыт моряка Пенкрофа, и энтузиазм юного Герберта, и отзывчивость негра Наба, и незримая помощь капитана Немо, а затем к героям присоединяется и Айртон, найденный колонистами на соседнем острове и постепенно обретающий человеческий облик.

Извержение вулкана на острове кладет конец этой идиллии, но герои спасены другими людьми, что подчеркивает мысль Верна о солидарности лучших представителей человечества в их противостоянии социальным бедам и природным стихиям.

Вся трилогия прославляет высшие качества людей, их научную пытливость и благородство. Научная фантастика Жюль Верна противостояла декадансу во французской литературе рубежа XIX–XX вв.

С середины 1880-х годов Верн начинает высказывать опасение, что технические достижения могут привести мир к катастрофе. В романах «Плавучий остров» (1895), «Необыкновенные приключения экспедиции Барсака» (издан посмертно, 1914) и ряде других эта мысль звучит со всей определенностью, писатель показывает, к каким катастрофическим последствиям может привести «чудо техники», если оно окажется в руках преступников, олигархов, пытающихся установить кровавую диктатуру.

Всего Верн написал более 100 романов. Его творчество стало основой научно-фантастической линии в литературе Франции рубежа XIX–XX вв., которая могла разрабатываться средствами различных художественных методов, Верн наиболее близок неоромантизму.

В творческой манере Жюль Верна органично соединяется авантюрно-фантастическое повествование и научно-техническая тематика.

Романы Верна вызвали обновление приключенческого романа, который стал трактоваться как путешествие в экзотические страны. Таковыми были многочисленные романы Луи Жаколио (Jacoliot, 1837–1890), Луи Буссенара (Bussénard, 1847–1910), Пьера Лоти (Loti, наст. имя Луи Мари Жюльен Вио, 1850–1923), вошедшего в историю литературы в качестве создателя жанра «колониального романа», где восточная экзотика, романтика моря сочетаются с подчеркиванием превосходства белого человека. Но ни один из них не достиг популярности романов Жюль Верна. Творчество Верна высоко оценивали И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, А. М. Горький.

Соч.: Correspondance de Jules [et Michel] Verne et de Pierre-Jules Hetzel : Т. 1–5. Р., 1999–2006; в рус. пер.: Полн. собр. соч. : в 88 т. СПб., 1906–1907; Собр. соч. : в 12 т. М., 1954–1957; Собр. соч. : в 8 т. М., 1985; Собр. соч. : в 6 т. М., 1993.

Лит.: Брандис Е., Лазарев М. Жюль Верн: Биобиблиографический указатель / 2-е изд. М., 1959; Андреев К. К. Три жизни Жюль Верна. М., 1956; Брандис Е. П. Рядом

с Жюлем Верном. Л., 1981; Кирнозе З. И. Верн // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Serres M. Jouvenances sur Jules Verne. P., 1974.

[ИФЛ] Вл. А. Луков, А. Р. Ощепков [СФЛ]

ВЕРХАРН (Verhaeren) **Эмиль** (21.05.1855, Синт-Амандс, Бельгия — 27.11.1916, Руан, Франция) — бельгийский поэт. Выходец из мелкобуржуазной семьи, Верхарн окончил иезуитскую школу, но, отказавшись от перспективы стать священником, избрал профессию адвоката. Стихи начал писать с 15 лет. В начале 1880-х годов сблизился с литературным объединением «Молодая Бельгия». Известность приходит в 1883 г., когда Верхарн выпускает сборник стихов «Фламандки», проникнутый ощущением красоты родной земли, простого быта, патриархальных отношений, знаменующий вступление Верхарна в «рубенсовский период» (термин А. В. Луначарского).

Иной, аскетический идеал воплощен в сборнике «Монахи» (1886), в котором отмечаются черты духовного кризиса, приведшего Верхарна в 1887–1890 гг. к декадансу (сборники «Вечера», 1887; «Крушения», 1888; «Черные факелы», 1890). Рождается апокалиптическое видение мира, в недрах трагического, стоящего на грани катастрофы поэтического мира возникает образ капиталистического города-спрута, насыщенность символики сближает поэзию Верхарна с символизмом.

Увлечение социалистическими идеями выводит поэта из духовного кризиса (сборники «Поля в бреду», 1893; «Города-спруты», 1895; «Призрачные деревни», 1895; драма «Зори», 1898). Апокалиптическая символика уступает место монументальной аллегоричности, сближающей поэта с традицией Гюго. Но урбанистическая тема потребовала от Верхарна острой контрастности такой деформирующей силы, что поэт представляется одним из непосредственных предшественников экспрессионизма. В его творчестве утверждается эстетика диссонанса и дисгармонии.

Следующий период творчества Верхарна связан с пантеистическим мироощущением, преклонением перед мощью человека-созидателя (сборники «Лики жизни», 1899; «Буйные силы», 1902; «Многообразное сияние», 1906; «Державные ритмы», 1910). Символика этого периода теряет собственно символистский характер, а известный утопизм наряду с пантеизмом сближает Верхарна с неоромантизмом. Однако в его поэзии, принимающей более гармонические очертания, по-прежнему звучат мотивы мятежного порыва. В начале 1910-х годов эта тема ослабевает, заслоняемая радостным ощущением многообразия бытия (сборники «Вся Фландрия», 1904–1911; «Вечерние часы», 1911; и др.). В творчестве поэта утверждается особый, «верхарновский» вариант верлибра, отличающийся строгостью, гармонией, предельной внутренней концентрацией

и скрытой напряженностью ритма. В работах «Рембрандт» (1905), «Рубенс» (1910) Верхарн стремится создать свою методологию эстетического анализа, отвергая натуралистическую доктрину И. Тэна.

В годы первой мировой войны в поэзии Верхарна сказались черты национализма («Алые крылья войны», 1916). Но незадолго до смерти поэт начал пересматривать свои позиции, свидетельством чему является его переписка с Р. Ролланом. С именем Верхарна связано утверждение верлибра в европейской, а затем и в мировой поэзии, он заложил основы экспрессионистской типизации и эпической образности реалистической поэзии. Многие русские поэты испытали его влияние, создали прекрасные переводы его стихов на русский язык (А. Блок, В. Брюсов, М. Волошин и др.).

Соч.: Œuvres : T. 1–11. P., 1912–1933; Impressions. Sér. 1–3. P., 1926–1928; в рус. пер. — Полн. собр. поэм. Т. 2, 3, 5, 6. М., 1922–1923; Драммы и проза. М., 1936; Верхарн Э. Стихотворения. Зори. Метерлинк М. Пьесы. М., 1972 (БВЛ); Избр. стихотворения. М., 1984.

Лит.: Волошин М. Верхарн: Судьба, творчество, переводы. М., 1919; Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. М., 1967; Фрид Я. В. Эмиль Верхарн: Творческий путь поэта. М., 1985; Воропанова М. И. Верхарн // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003; Эмиль Верхарн: Биобиблиогр. М., 1988; Charles-Baudouin L. Le symbole chez Verhaeren. Genève, 1924; Culot J-M. Bibliographie d'Emile Verhaeren. Brux., 1954.

[НРЭ]

ВЕСПАСИАН (Vespasianus) **Тит Флавий** (17.11.9, Викас Фалакрин, Римская империя — 24.06.79, Рим, Римская империя) — римский император с 69 г., сын откупщика, первый император несенаторского происхождения. Навел порядок в правосудии, армии, финансах и других областях, что делает его крупнейшим после Августа римским правителем. Пушкин упоминает Веспасиана, в частности, в эпиграмме «К портрету Дельвига» (1817–1820): Дельвиг бы «не в Нерона меч, но в Тита сей вонзил».

[Пушкин]

ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ — термин литературоведения, социологии литературы, культурологии, тезаурусной теории, охватывающий переходящие из произведения в произведение художественные образы — инвариантный арсенал творчества в литературе и других видах искусства. Свойства вечных образов (обычно встречающиеся вместе): содержательная емкость, неисчерпаемость смыслов; высокая художественная, духовная ценность; способность преодолевать границы эпох и национальных культур, общепонятность, непреходящая актуальность; поливалентность — повышенная способность соединяться с другими системами образов, участвовать

в различных сюжетах, вписываться в изменяющуюся обстановку, не теряя свою идентичность; переводимость на языки других искусств, а также языки философии, науки и т. д.; широкая распространенность. Обычно вечные образы выступают как знак, символ, мифологема (т. е. свернутый сюжет, миф). В качестве вечных образов могут выступать образы-вещи, образы-символы (крест как символ страдания и веры, якорь как символ надежды, сердце как символ любви, символы из сказаний о короле Артуре: круглый стол, чаша святого Грааля), образы хронотопа — т. е. пространства и времени (всемирный потоп, Страшный суд, Содом и Гоморра, Иерусалим, Олимп, Парнас, Рим, Атлантида, платоновская пещера и мн. др.). Но основными остаются образы-персонажи.

Источниками вечных образов стали исторические лица (Александр Македонский, Юлий Цезарь, Клеопатра и др.), персонажи Библии (Адам, Ева, Змей, Ной, Моисей и др.), античных мифов (Зевс — Юпитер, Аполлон, музы, Прометей и др.), сказаний других народов (Осирис, Будда, Синдбад-мореход и др.), литературных сказок (Перро: Золушка), новелл (Мериме: Кармен), романов (Сервантес: Дон Кихот, Санчо Панса, Дульсинея Тобосская; Дефо: Робинзон Крузо; Свифт: Гулливер; Гюго: Квазимодо; Уайльд: Дориан Грей), поэм и стихотворений (Данте: Беатриче; Петрарка: Лаура; Гёте: Фауст, Мефистофель, Маргарита; Байрон: Чайльд-Гарольд), драматических произведений (Шекспир: Ромео и Джульетта, Гамлет, Отелло, король Лир, Макбет; Тирсо де Молина: Дон Жуан; Мольер: Тартюф; Бомарше: Фигаро).

Так, испанская литература, пользуясь мировым арсеналом вечных образов, сама внесла в этот арсенал весомый вклад: это герой испанского героического эпоса и романсов Сид, это Дон Кихот, Санчо Панса, Дульсинея Тобосская из «Дон Кихота» Сервантеса и др. Образ Дон Кихота появляется у Авельянеды, Филдинга, в очерках и трактатах Тургенева, Унамуно, Ортеги-и-Гассета, в балете Минкуса, фильме Козинцева и т. д. Дон Жуан после пьесы Тирсо де Молина возникает у Мольера, Гольдони, Гофмана, Байрона, Балзака, Дюма, Мериме, Пушкина, А. К. Толстого, Бодлера, Ростана, А. Блока, Леси Украинки, Фриша, Алешина и мн. др., в опере Моцарта, его рисуют в сотнях других произведений разных видов искусства.

Нередко вечные образы выступают как парные (Адам и Ева, Каин и Авель, Орест и Пилад, Беатриче и Данте, Ромео и Джульетта, Отелло и Дездемона или Отелло и Яго, Лейла и Меджнун, Дон Кихот и Санчо Панса, Фауст и Мефистофель и т. д.) или влекут за собой фрагменты сюжета (распятие Иисуса, борьба Дон Кихота с ветряными мельницами, преображение Золушки).

Вечные образы не такие уж вечные и не всеобщие: они появляются, занимают, казалось бы, прочное место в тезаурусе культуры, потом могут

уйти в тень или вовсе забыться, в одной национальной культуре возникает один перечень вечных образов (среди которых видное место занимают образы своей культуры), в другой национальной культуре перечень, как правило, иной. Может меняться и трактовка таких образов. Когда-то Селадон, влюбленный пастух из «Астреи» Оноре д'Юрфе, был предметом всеобщего подражания, а сейчас называют кого-либо Селадонном скорее в насмешку, при этом ничего не зная об источнике этого прозвища.

Вечные образы становятся особо актуальными в условиях бурного развития постмодернистской интертекстуальности, расширившей использование текстов и персонажей писателей прошлых эпох в современной литературе. Новые достижения в гуманитарном знании (тезаурусный подход, социология литературы) создают перспективы решения проблем теории вечных образов, с которой смыкаются столь же мало разработанные области вечных тем, идей, сюжетов, жанров в литературе.

Лит.: Нусинов И. М. Вековые образы. М., 1937; Его же. История литературного героя. М., 1958; Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. М., 1998; Зиновьева А. Ю. Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Гайдин Б. Н. Вечные образы как константы культуры // Знание. Понимание. Умение. 2008. №2. С. 241–245; Гайдин Б. Н. Вечные образы как константы культуры (интерпретация «гамлетовского вопроса») : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2009; Гайдин Б. Н. Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса». Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2011; Literary uses of typology from the late Middle Ages to the present. Princeton, 1977; Watt J. Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge, 1996.

[ИИЛ] Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [НРЭ] [Тезаурусы II] [МШ]

ВИАН (Vian) Борис (10.03.1920, Виль д'Аврэ, Франция — 23.06.1959, Париж, Франция) — французский литератор. Выходец из состоятельной семьи, он в противовес требованиям своей среды вел богемный образ жизни, при этом проявил необычайно разносторонние дарования как автор популярных песен, которых он написал около 500, участник джаз-оркестров, художник, актер, режиссер. Его шутиливое отношение к творчеству привело его и в литературу, «чтобы сочинить что-нибудь забавное для жены», как он об этом сам говорил. Виан эпатажил читателей романом «Я приду плюнуть на ваши могилы» («J'irai cracher sur vos tombes», 1946), написанном под псевдонимом Вернон Салливан (роман был написан на пари за две недели и был настоящей мистификацией, имитируя американский авантюрно-эротический роман). За этот эпатаж он пострадал: суд приговорил его к штрафу 100 тыс. франков за оскорбление общественной нравственности, но это решение суда привлекло к автору внимание всей неконформистской молодежи страны. Виан написал еще девять рома-

нов (три из них под тем же псевдонимом, остальные под собственным именем), среди которых наиболее известны «Пена дней» («L'Ecume des jours», 1946, опубли. в 1947 г.), «Осень в Пекине» («L'Automne à Pékin», 1947), «У всех мертвых одинаковая кожа» («Les Morts ont tous la même peau», 1947, «Сердцедер» («L'Arrache-cœur», 1950), а также пьесы, киносценарии и т. д. В 1952 г. Виан стал членом литературного объединения Колледж параспихов. Объединение стремилось разрушить буржуазный истеблишмент, идя по стопам дадаизма и сюрреализма. Излюбленные приемы Виана — провокация, абсурдность героев и ситуаций, черный юмор, ирония по отношению к устоявшимся нормам морали, идеалам благополучной жизни, по контрасту вдруг нарушаемая лирической интонацией. Ранняя смерть Виана привлекла к нему дополнительное внимание, сделав его культовым писателем французского студенчества в период общественного кризиса мая 1968 г. и в последующие годы.

[ИФЛ]

ВИДОК (Vidocq) **Франсуа Эжен** (23.07.1775, Аррас, Франция — 11.05.1857, Париж, Франция) — французский авантюрист, сначала преступник, затем (с 1809 г.) полицейский, дослужившийся до поста начальника тайной парижской полиции. В 1828 г. вышли «Мемуары» Видока (очевидно, мистификация). Пушкин опубликовал на них рецензию, полную сарказма («Видок честолюбив! Он приходит в бешенство, читая неблагоприятный отзыв журналистов о его слоге (...), обвиняет их в безнравственности и вольнодумстве...»). Пушкинисты справедливо считают, что это портрет Булгарина, которого Пушкин незадолго до этого в эпиграмме назвал «Видок-Фиглярин».

[Пушкин]

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — литература Византии, продолжала традиции позднеантичной литературы (прежде всего — литературы раннего христианства), испытав заметное влияние коптской и сирийской литератур. В V–VI вв. на первый план выходит моральная и религиозная проблематика, развивается литургическая поэзия, полностью вытесняя театр и драматургию. В исторической литературе утверждается мистический историзм (Евсевий Кессарийский), формируется агиография (житийный жанр): Палладий Еленопольский, Иоанн Мосх и др. Расцвета достигают жанры проповеди (Василий Великий, Иоанн Златоуст) и гимна (Роман Сладкопевец). В ходе спора между православными и монософитами (Константинополь, 533) были обнародованы 4 трактата Дионисия, образованного грека, обращенного в христианство ап. Павлом («О небесной иерархии», «О церковной иерархии», «О божественных именах», «Та-

инственное богословие»). Только в XIX в. было окончательно доказано, что они принадлежат современнику спора, так до сих пор не установленного и получившего в науке имя Псевдо-Дионисия Ареопагита (возможны сирийские и даже грузинские корни автора). «Символизм в истолковании всего сущего, эстетически переживаемая картина мира как иерархии света» (С. С. Аверинцев) — то новое, что обеспечило этому памятнику самое видное место как в византийской культуре (развито Максимом Исповедником, Иоанном Дамаскином, Григорием Паламой), так и за ее пределами (влияние обнаруживается в трудах Фомы Аквинского, М. Фичино, Николая Кузанского, в «Божественной комедии» Данте, в древнерусской литературе — Максим Грек и др.). Отказ неизв. автора от собственного имени — отражение характерного для византийской литературы раннего периода отказа от индивидуализации литературного творчества и установления незыблемых канонов. Пример: утверждение Андреем Критским (ок. 660–740) жанра канона в гимнографии («Великий канон»). В XI в. на смену этой традиции приходит новая тенденция, связанная с индивидуализацией повествования. Самый яркий пример — творчество политического деятеля и ученого Михаила Пселла (1018 — ок. 1078 или ок. 1096), автора панегириков знаменитым патриархам, трактатов о стиле древних авторов, энциклопедии «О всяческой науке», нескольких сот писем, пользующегося наибольшей известностью исторического труда «Хронография», обретшего форму политических мемуаров.

В XII в., в период правления Комнинов, византийская культура претерпевает столь большие изменения, что нередко ассоциируется с Предвозрождением и даже с Возрождением. Писательница и дочь императора Анна Комнина (1083 — ок. 1153–55) организовала литературный кружок, объединивший писателей нового склада, подчеркивавших свою авторскую индивидуальность. Появился эпос «Дигенис Акрит», сочетающий черты воинской повести и восточной сказки (был переведен в Киевской Руси под названием «Девгениево деяние»). Сложился византийский роман, в котором получили развитие традиции античного романа («Повесть об Исминии и Исмине» Евматия Макремволита, «Роданфа и Досикл» Феодора Продрома, «Повесть о Дросилле и Харикле» Никиты Евгениана). Позже, в XIV–XV вв., расцветает рыцарский роман западноевропейского образца.

[НРЭ]

ВИЙОН (Villon) **Франсуа** (настоящая фамилия — Монкорбье или де Лож; 1.04.1431 или 19.04.1432, Париж, Франция — после 5.01. 1463, Франция) — французский поэт, крупнейший представитель французского Предвозрождения. Учился в Сорбонне и стал магистром искусств (1452),

а через 3 года убил в драке священника, позже связался с ворами и грабителями, не раз сидел в тюрьме, в 1463 г. был приговорен к повешению за убийство, но казнь была заменена изгнанием из Парижа (после чего его следы теряются). В то же время он участвует в поэтическом состязании с Карлом Орлеанским, представителем «риторической школы», демонстрируя поразительное поэтическое новаторство, развивая жанр баллады. Видимо, Вийон занимался и постановкой мистерий. Маргинальность Вийона нашла художественное отражение в парадоксальном и пародийном началах его поэзии, использовании воровского жаргона.

«Малое завещание». В 1456 г., в ночь после участия в ограблении Наваррского коллежа, предчувствуя скорую разлуку с близкими, Вийон написал «Лэ» («Lais», от глагола laisser — покидать), поэму в 320 строк, получившую впоследствии название «Малое завещание» («Petit Testament»). Это монолог нищего студента, пародия на юридическое завещание, где, например, парижским священникам завещаются мыльные пузыри. Вийон виртуозно владеет ритмом и рифмами, каламбурами, соединяет юмор, сатиру и лирический пафос, высокое и низкое вплоть до непристойного.

Автор в эпоху Предвозрождения уже не скрывается за традиционными формами, он прямо заявляет о себе и, более того, информирует читателя о самом замысле и процессе создания произведения:

В год века пятьдесят шестой
Я, Франсуа Вийон, школяр,
Бег мыслей придерживав уздой
И в сердце укротив пожар,
Хочу свой стихотворный дар
Отдать на суд людской, — об этом
Писал Вегетий, мудр и стар, —
Воспользуюсь его советом.

(Пер. Ф. Мендельсона)

«Большое завещание». Позже Вийон написал «Большое завещание» («Grand Testament»), поэму в 2023 строки, в которую включил вставные баллады («О дамах былых времен», «Парижские женщины» и др.). В этом произведении представлен целый мир низов общества (нищих, воров, проституток, трактирщиков, бродяг, пьяниц), причем едва ли не впервые в поэзии этот мир наделяется глубокими чувствами — неразделенной любви, тоски, предчувствия гибели, но эти чувства перемешаны с ироническим отношением к жизни и к людям, к самому себе, жизнерадостностью, карнавальностью.

Творчество Вийон выявляет специфику Предвозрождения: нетрадиционное понимание традиций средневековой культуры. Это нетрадиционное понимание прежде всего касается концепции человека и концепции автора, его роли в осмыслении мира и в выборе форм его воспроизведения.

Вийон — один из наиболее ярких поэтов, завершавших средневековые и открывавших путь в культуру эпохи Возрождения.

Вийон и Пушкин. В одном из первых стихотворений Пушкина «Монах» (1813) есть обращение к И. С. Баркову: «А ты поэт, проклятый Аполлоном, / Испачкавший простенки кабаков, / Под Геликон упавший в грязь с Вильоном, / Не можешь ли ты мне помочь, Барков?». Это вольный перевод слов Буало о поэте-либертене Сент-Амане, характеристика вряд ли слишком отрицательная у Пушкина, близкого либертинажу.

Знакомство русского читателя с творчеством Вийона в достаточно полном объеме произошло в 1916 г. благодаря переводам И. Г. Эренбурга. Позже в статье «Поэзия Франсуа Вийона» (1957) И. Г. Эренбург писал: «... Вийон — самый французский поэт Франции. Его стихи — ключ ко многим душевным тайнам этой страны.

Смеюсь сквозь слезы и тружусь, играя.
Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне — страна моя родная,
Я знаю все — я ничего не знаю...

Часто я вспоминал эти строки, и читая современных поэтов Франции, и беседуя с парижскими рабочими, и глядя на поля близ Луары, то широкой, то обмелевшей, на поля необозримые и вместе с тем сжатые, может быть, деревьями, а может быть, невидимым присутствием людей, поля, в одно и то же время светлые и удивительно печальные. Французы улыбаются порой, когда им совсем не весело, и становятся грустными в минуту большой радости».

Соч.: Œuvres. P., 1957; Œuvres. M., 1984 (паралл. фр. и рус.); в рус. пер. — Стихи. М., 1963; Лирика. М., 1981; Большое завещание. М., 1982; Стихи. М., 2002.

Лит.: Эренбург И. Г. Поэзия Франсуа Вийона // Эренбург И. Г. Французские тетради. М., 1958; Мандельштам О. Э. Франсуа Виллон // Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987; Пинский Л. Е. Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 16–48; Фавье Ж. Франсуа Вийон. М., 1991; Кирнозе З. И. Вийон // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960; Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997; Kuhn D. La poétique de François Villon. P., 1967; Dufournet J. Recherches sur Le Testament de François Villon. T. 1–2. P., 1971–1973; Burger A. Lexique complet de la langue de Villon. Genève, 1974; Rychner J., Henry A. Le Lais Villon et les poèmes varies : V. 1–2. Genève, 1977; Demaroll P. L'esprit de Villon. Étude de style / 2 éd. P., 1992; Mus D. La poétique de François Villon. Seyssel, 1992; Baumgartner E. Poésies de François Villon. P. : Gallimard, 1998; Teulé J. Je, François Villon. P., 2006; Dufournet J. Dernières recherches sur Villon. P., 2008.

[ИФЛ] [НРЭ]/[Пушкин]

ВИНЬИ (Vigny) **Альфред де** (27.03.1797, Лош, Эндр и Луара, Франция) — 17.09.1863, Париж, Франция) — выдающийся писатель-романтик,

он внес значительный вклад в реформу французской поэзии в 1820-е годы, в формирование жанра исторического романтического романа. Родился в Лоше (деп. Эндр и Луара) в аристократической семье. В 1814–1827 гг. на военной службе. Влияние Шатобриана и Ламартина чувствуется в сборнике «Стихотворения» (1822), поэмах Виньи «Элоа» (1824), «Потоп» (1826), «Париж» (1831). В этих поэмах форма стиха ясна, строга и пластична, но образная система носит романтический характер, отмечена катастрофичностью. Таков мощно выписанный образ пророка Моисея («Моисей», 1826), который молит бога о смерти.

«**Сен-Мар**». Настоящую славу принес писателю исторический роман «Сен-Мар». В нем воспроизведена эпоха Людовика XIII, конкретное историческое событие — заговор дворян против кардинала Ришелье. Создание «исторического колорита», обращение к переломной эпохе, изображение участия народа в исторических событиях — все это свидетельствует об усвоении писателем принципа романтического историзма. Роман построен как биография дворянина Сен-Мара, возглавившего заговор против Ришелье. Активность героя позволяет расширить исторический фон, так как вслед за Сен-Маром читатель попадает в самые разнообразные сферы общества. Сен-Мар — романтический персонаж. Его внутренний мир сложен, герой испытывает трагическое разочарование в монархе, в народе, в своей возлюбленной, т. е. он сомневается во всех своих идеалах, видя их неполное, подчас уродливое воплощение в жизни. Такой герой очень важен был для решения определенных художественных задач. В романах Вальтера Скотта — обычно «двойная композиция» (главный герой не был главным лицом в исторических событиях). Виньи соединил политического деятеля и романтического влюбленного в одном лице. Для этого ему пришлось изменить некоторые исторические факты. Но в фактах Виньи искал прежде всего философско-историческое значение. В романе осуждаются Ришелье и его сторонники за то, что они отделили вопросы строительства новой государственности от морали. Нравственные ошибки Сен-Мара делают неизбежной его гибель. Таким образом, нравственный аспект становится определяющим в той разновидности романтического историзма, которую развивал Виньи. Признавая Виньи Скотта, Виньи искал свой путь в воплощении истории на страницах романа, хотел создать «синтетический» жанр.

Эстетические работы. Результатом обдумывания этого пути явилось предисловие к 4-му изданию «Сен-Мара», озаглавленное «Размышления об истине в искусстве» (1829). Тем самым Виньи ввел во французскую эстетику один из наиболее дискутировавшихся в эпоху романтизма вопросов. В «Размышлениях» Виньи, в соответствии с концепцией романтического двоемирия, противопоставляет Истину искусства и Правду факта,

утверждая право художника на отступление от исторической достоверности во имя высших, идеальных целей. Истина искусства — это «идеальная совокупность основных форм правды». В своем предпочтении художественного обобщения и свободы по отношению к фактам Виньи противостоял не только Виньи Скотту, но и французским писателям круга Стендаля (Вите, Ремюза, частично Мериме).

К 1820-м годам относится увлечение писателя Шекспиром, он участвует в переводе «Ромео и Джульетты» (1826), переводит «Венецианского купца» («Шейлок», 1829), «Отелло» («Венецианский мавр», 1829), способствуя укреплению во Франции славы драматурга. К публикации «Венецианского мавра» Виньи предпослал «Письмо лорду *** о вечере 24 октября 1829 г. и о драматической системе» (1829), где, сопоставляя расиновскую систему, основанную на правилах, и творчество Шекспира, основанное на художественной свободе драматурга, Виньи отдает предпочтение Шекспиру.

Третий важный трактат писателя об искусстве, пользовавшийся широкой известностью у современников, — предисловие к драме «Чаттертон» («Chatterton»), опубликованное под названием «Последняя ночь работы с 29 на 30 июня 1837 года». Обращаясь к исторической фигуре — замечательному английскому предромантическому поэту Чаттертону, покончившему с собой в 1770 г. за три месяца до 18-летия, Виньи стремится создать не историческую, а психологическую драму, представить судьбу Чаттертона не как конкретный эпизод, а как Судьбу Поэта. В предисловии он подразделяет всех писателей на три категории. Тех, кто ловко приспосабливается к любому положению, кому безразлично, писать ли роман или критическую статью, комедию или эпитафию, он называет Литераторами. Их любят, чтят, они не нуждаются в сочувствии. В отличие от Литератора Большой Писатель много думал в уединении и построил свою философскую систему. Страсти в нем побеждаются рассудком. Если он повержен, он идет на перемирие с врагами и получает почести с обеих сторон, он тоже не нуждается в сочувствии. «Но есть другие натуры, натуры более страстные, более чистые и более редкие». Тот, кто принадлежит к этому типу людей, рождается беззащитным и требует внимания и заботы. С детства он задумчив, одержим воображением, которое его уносит в неведомые миры, обрывая связь с людьми. Дар видеть то, что скрыто от людских глаз, становится его бедой, ибо он видит грязь и пороки общества, которые приносят ему гнев и страдание. Тогда он уходит и замыкается в себе. Ему нельзя делать ничего полезного и обыденного, чтобы иметь время слушать аккорды, рождающиеся в его душе, шум рассудочного и упорядоченного труда прерывает и заглушает их. Таков Поэт. Его судьба всегда трагична, утверждает Виньи.

«Чаттертон». Сюжет пьесы воплощает идею о невозможности для гения жить в обществе, где царят деньги, грубость, клевета. Восемнадцатилетний юноша отравляется опиумом, оказавшись в безвыходном положении. Его преследует миллионер Скирнер (внесценический персонаж) за ничтожный долг. Опасаясь, что Чаттертон не сможет ему заплатить, Скирнер взял с него расписку в том, что в случае смерти поэта он может продать его тело для анатомических исследований. Чтобы заплатить этот долг, Чаттертон вынужден писать за деньги. Но его оставляет вдохновение. Он полюбил Китти Белл, но она жена владельца дома, где живет Чаттертон. Поэт видит, как возникающее в ней ответное чувство топчет ее муж, Джон Белл, олицетворение всех отвратительных черт буржуазии. Разоблачает Виньи и дворянскую молодежь, и носителя «здорового смысла» лорда-мэра Лондона Бекфорда. Мэр призывает Чаттертона бросить писать стихи («...Кому они нужны? Настоящий англичанин должен быть полезен своей стране»). Он предлагает поэту унижительную должность камердинера. Он же дает Чаттертону газету со статьей, в которой утверждается, что Чаттертон не является автором своих стихов, поэта называют обманщиком. Таким образом, Виньи показывает, что охватившая поэта «мировая скорбь» имеет реальные основания. Квакер, положительный герой пьесы, говорит о состоянии души Чаттертона: «Его болезнь чисто нравственного свойства. Она почти неизлечима, а в иных случаях и заразна. Это — страшная болезнь, которая прежде всего поражает души юные, не искушенные в жизни, охваченные любовью к справедливости и красоте, а встречающие на каждом шагу только несправедливости и уродства нашего дурно устроенного общества. Эта болезнь — ненависть к жизни и жажда смерти, упрямое стремление к самоубийству». В некотором роде это та же страсть романтического героя, желающего играть с жизнью, которую можно обнаружить в драмах Гюго, но у Виньи она имеет более глубокое и реальное обоснование.

В предисловии к драме Виньи прямо указывает, что Поэта в обществе не принимают и гонят. Он может найти себе в нем место, лишь убив часть себя (если физический труд убьет умственный; расчеты убьют иллюзию; здравый смысл убьет воображение). «Но для этих полуубийств нужно суметь заставить себя покориться, что требует редкой силы. А если эта сила не была ему дана или просто не представилось возможности прибегнуть к ней, если, погруженный в это медленное самоуничтожение, он не сможет больше выдержать страдания, что ему остается делать, какое принять решение? То, которое принял Чаттертон: убить себя всего».

Гибель юного поэта — результат не только стечения несчастливых обстоятельств, но и определенной философской позиции. Однако в финале пьесы романтичность такой философии оспаривается. Смерть Чаттертона

губит Китти Белл, которая умирает, оставляя двоих маленьких детей. Это вносит в пьесу еще одну трагическую ноту.

Если Гюго, создавая романтическую драму, огромное значение придавал живописности, шире — «колориту», то Виньи разрабатывал иную разновидность жанра — философско-психологическую романтическую драму.

«Неволя и величие солдата». В 1835 г. Виньи выпустил сборник военных повестей «Неволя и величие солдата» («*Servitude et grandeur militaire*»), в котором продолжено исследование незаслуженно отверженных представителей цвета нации, на этот раз не поэтов, а военных. Критика не заметила эту глубокую книгу о трагическом положении солдата.

«Смерть волка». После 1835 г. Виньи, бывший тогда вместе с Гюго вождем романтиков, отходит от активной литературной деятельности, покидает Париж и поселяется в родовом имении. После его смерти были опубликованы немногие произведения, созданные в последние три десятилетия жизни писателя. Среди них — самое известное стихотворение Виньи «Смерть волка» («*La mort du loup*», 1843). Это большое стихотворение написано в жанре «философской поэмы».

В основе сюжета — эпизод охоты на волков. Но способ описания придает этому эпизоду философскую значимость. Классический alexandrinский стих создает впечатление торжественности, величественности события. Эпичность стиха и драматизм самого события (неравная борьба волка с собаками, с вооруженными людьми, его гибель) создают контраст. Он подчеркивается тем, что схватка происходит ночью, на фоне природы, спящей «мертвым сном». Охотников потрясает смерть волка, они не решаются охотиться на стоящих в стороне волчицу и волчат. Лирический герой размышляет:

И скорбно думал я: о царь всего земного,
О гордый человек, — увы! какое слово
И как ты, жалкий, сам его сумел пограть!
Учись у хищников прекрасных умирать!

Последний взгляд волка многое сказал лирическому герою. Это призыв к стоическому, суровому отношению к жизни:

Исполнишь мужества, когда боренье трудно,
Желанья затаи в сердечной глубине
И, молча отстрадав, умри подобно мне.

(Пер. В. Левика)

По своим политическим взглядам Виньи был роялистом, что сблизило его со школой Шатобриана. В 1845 г. Виньи избирают во Французскую Академию. В 1848–1849 гг. он пытается включиться в политическую борьбу, но после провала его кандидатуры на выборах в департаменте Шаранты окончательно отходит от активной деятельности. Через год по-

сле его смерти выходит поэтический сборник «Судьбы» («Destinées»), а в 1867 г. — «Дневник поэта» («Journal d'un poète»).

В России популярность Виньи связана с выходом романа «Сен-Мар». Однако Пушкин отрицательно отнесся к роману, увидев в Виньи подражателя Вальтера Скотта. В XX в. Виньи переводили В. Я. Брюсов, В. Левик и др.

Соч.: Œuvres complètes. P., 1965; Correspondance : T. 1–2. P., 1989; в рус. пер. — Чаттертон. Л.–М., 1957; Неволя и величие солдата. Л., 1968; Избранное. М., 1987.

Лит.: Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947; Реизов Б. Г. Французский роман XIX века / 2-е изд. М., 1977; Соколова Т. В. Философская поэзия А. де Виньи. Л., 1981; Луков Вл. А. Виньи // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003; Lauvrière E. Alfred de Vigny: Sa vie et son œuvre : T. 1–2. P., 1945; La Salle B. Alfred de Vigny. P., 1963; Casanova N. Vigny: Sous le masque de fer. P., 1990.

[ИФЛ] [НРЭ] [МШ]

ВИППЕР Юрий Борисович (22.11.1916, Москва, Российская империя — 16.09.1991, Москва, СССР) — российский литературовед, специалист по сравнительному литературоведению, истории французской литературы. Окончил историко-филологический факультет Латвийского университета (1941). Печатался с 1938 г. Доктор филологических наук (1968). Член-корреспондент АН СССР (1979). Действительный член Академии наук СССР (1987). С 1988 г. был членом бюро отделения литературы и языка АН СССР, председателем научного совета АН СССР по проблеме «История мировой литературы», главным редактором академической «Истории всемирной литературы». Член Союза писателей СССР (1983). С 1978 по 1984 г. вице-президент Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. С 1984 по 1990 г. вице-президент Международной федерации современных языков и литератур. С 1990 г. член координационного совета при вице-президенте АН СССР по общественным наукам.

Виппер преподавал в МИФЛИ (1941), в Ташкентском педагогическом институте (1941–1942), Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова (1945–1964). С 1964 г. работал в Институте мировой литературы им. А. М. Горького, с 1978 по 1988 г. заведующий отделом истории всемирной литературы этого института.

На протяжении многих лет Виппер был членом редколлегий нескольких солидных научных журналов («Филологические науки», «Вопросы литературы», «Известия АН СССР. Серия литературы и языка»).

Основная проблематика научных исследований Ю. Б. Виппера — место французской литературы XIV — первой половины XIX в. в литературном процессе Западной Европы, общие закономерности развития западноевропейских литератур, теоретические проблемы истории литературы.

Виппер отстаивал плодотворность сравнительного метода изучения литературы, считая, что только используя этот метод, можно создать «теоретическую историю литературы». Вместе с тем он полагал, что акцент на сравнительном литературоведении не исключает обращение к другим методам и подходам: историко-функциональному, историко-генетическому, системному и т. д. В исследованиях компаративистского характера Виппер считал наиболее важным изучение типологических сходжений, отстаивал необходимость преодоления европоцентризма в литературоведении за счет расширения круга изучаемых национальных литератур. Будучи привержен принципу историзма в литературоведении, Виппер выступал против упрощенного, позитивистского представления о литературной эволюции как зеркальном отражении исторического процесса.

Виппер возглавил работу по созданию «Истории всемирной литературы» после нескольких десятилетий бесплодных споров о методологии этого издания. Ни системно-структурный метод, ни типологический, ни другие не дали значимого результата. Ситуация изменилась, только когда пришедший к руководству изданием Виппер отказался от жесткого проведения типологического подхода. Ему значительно ближе оказалась концепция теоретической истории Д. С. Лихачева, соединенная с мыслями Н. И. Конрада о неправомерности европоцентризма (азицентризм был лишь теоретической опасностью, на практике не было ни соответствующих специалистов, ни научных разработок в этом ключе). В короткий срок, за четыре года, были выпущены четыре тома «Истории всемирной литературы» (половина издания, История всемирной литературы : в 9 т. М., 1983–1987. Т. 1–4), причем это лучшие тома.

На этой базе Виппером было положено начало формирования комплекса идей, в наиболее отчетливой форме представивших историко-теоретический подход в литературоведении (наряду с трудами других представителей Пуришевской научной школы, решавших сходные проблемы на материале мировой литературы; Виппер в большой степени сформировался в рамках этой научной школы). В свете историко-теоретического подхода искусство рассматривается как отражение действительности исторически сложившимся сознанием в исторически сложившихся формах. Сторонники этого подхода стремятся рассматривать не только вершинные художественные явления, «золотой фонд» литературы, но все литературные факты без изъятия. Они требуют отсутствия «предвзятости в отборе и оценке историко-литературного материала: будь то недооценка исторической значимости так называемых “малых» литератур, представление об “избранной» роли литератур отдельных регионов, влекущее за собой пренебрежение художественными достижениями других ареалов, проявление западноцентристских или, наоборот, восточноцентристских

тенденций» (Виппер). Одно из следствий историко-теоретического подхода заключается в признании того факта, что на разных этапах и в различных исторических условиях одни и те же понятия могли менять свое содержание. Более того, применяя современную терминологию к таким явлениям, исследователь должен корректировать содержание используемых им терминов с учетом исторического момента.

Виппер применил историко-теоретический подход к литературному процессу Франции в разделах, написанных им для «Истории французской литературы». Эти и другие его работы о французской литературе создали ему авторитет одного из крупнейших отечественных исследователей литературы Франции.

В трудах Виппера выделены актуальные персональные модели прошлого, значимые для современной французской литературы.

Соч.: Виппер Ю. Б., Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. М. : Изд-во Моск ун-та, 1954. 816 с.; Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М. : Изд-во Моск ун-та, 1967. 543 с.; Виппер Ю. Б. О семнадцатом веке как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М. : Наука, 1969; Виппер Ю. Б. Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М. : Наука, 1976. 432 с.; Виппер Ю. Б. Вступительные замечания // История всемирной литературы : в 9 т. М., 1983. Т. 1. С. 5–12; Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века. М. : Худож. лит., 1990. 318 с.

В. П. Трыков, Вл. А. Луков [СФЛ]

ВИТКЕВИЧ (Witkiewicz) **Станислав Игнаци** (24.02.1885, Варшава, Польша — 18.09.1939, Великие озера, ныне Украина) — польский писатель и художник, близкий к декадансу и авангардизму, теоретик «искусства для искусства». Выступал в печати под псевдонимом Виткацы (Witkasy). Романы Виткевича «622 падения Бунго» (1910–1911), «Прощание с осенью» (1925–1926, опублик. в 1927 г.), «Единственный выход» (1933) пронизаны эстетикой тоски и разочарования, ощущением отсутствия перспектив для человечества. В романе-антиутопии «Ненасытимость» (1927–1929, опублик. в 1930 г.) герой Генезип Капен де Вахаз, живущий в Польше конца XX в., захваченной китайцами, проходит путь от «Пробуждения» до «Безумия» (названия томов романа), утрачивая индивидуальность и становясь образцовым офицером, выполняющим любые приказы.

Виткевич написал более 30 пьес («Метафизика двуглавого тельца», 1921; «Каракатица, или Гирканическое мировоззрение», 1922; «Сумасшедший и монахи», 1923; «Мать», 1924, «Соната Вельзевула», 1925; и др.), в которых широко использовал гротеск. Драма «Дюбал Вахазар, или На перевалах Абсурда» (1921) имеет подзаголовок «неэвклидова драма» —

образное определение произведения, в котором на место линейных, причинно-следственных отношений приходят многомерные, парадоксальные, доходящие до абсурда сочетания свойств как героя, так и мира: на смену тирании идеалиста Дюбала Вахазара, насаждающего «космическое сознание», вызывающего преклонение и ужас, приходит тирания убивших его прагматиков. Драма Виткевича перекликается с «Королем Юбю» А. Жарри. Посмертная публикация и постановка пьесы «Сапожники» (1927–1934, опубл. в 1948 г.) и других пьес вызвала широкий международный интерес к драматургии Виткевича, которого стали рассматривать как одного из родоначальников драмы абсурда.

Соч.: Nienasycenie : T. 1–2. Warsz., 2005; Pozegnanie jesieni. Warsz., 2006; в рус. пер. — Наркотики. Единственный выход. М., 2003; Ненасытимость. М., 2004; Прощание с осенью. М., 2006.

Лит.: Базилевский А. Б. Виткевич: Повесть о вечном безвременье. М., 2000; Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Warsz., 1957.

[НРЭ]

ВИШНЕВЕЦКИЙ Адам Александрович, князь (рубеж XVI–XVII в.) — представитель русско-литовского княжеского рода. У него жил после бегства из Москвы Григорий Отрепьев, будущий Лжедмитрий I, в качестве слуги (после 1601 г.), именно ему Григорий впервые объявил о своем царском происхождении (или в болезни, или в ответ на оскорбление). Вишневецкий поверил ему, познакомил его с князем Константином Константиновичем Вишневецким (1564–1641), через которого Лжедмитрий свел знакомство с семейством Мнишек, другими польскими магнатами и представителями католической церкви. Пушкин делает Вишневецкого (возможно, соединяя черты обоих Вишневецких) персонажем трагедии «Борис Годунов», потрясенным неожиданным поворотом судьбы: «Да, чудеса... и думал ли ты, Мнишек, / Что мой слуга взойдет на трон московский?»

[Пушкин]

ВО (Vaugh) Ивлин Артур (28.10.1903, Лондон, Великобритания — 10.04.1966, Кум-Флори, Сомерсет, Великобритания) — английский писатель. Родился в Лондоне в семье издателя, испытал влияние старшего брата — Алека Во, автора романа «Неясные перспективы юности» (1917). Учился в Оксфордском университете, работал учителем, что дало материал для первого романа — «Упадок и разрушение» (1928). В 1930 г. принял католичество. В романе «Мерзкая плоть» (1930) усиливается сатира на английскую действительность. Тема потерянности человека в бездушном мире, характерная для *модернизма*, развивается в романах «Черная беда» (1932), «Пригоршня праха» (1934), «Сенсация» (1938). Опыт службы во

флоте в годы 2-ой мировой войны придал новые повороты этой темы в романах «Не жалейте флагов» (1942), «Прерванная работа» (1942), трилогии «Почетный меч» (1965: «Вооруженные», 1952; «Офицеры и джентльмены», 1955; «Безоговорочная капитуляция», 1961). Широкую известность получила повесть Во «Незабвенная» (1948), где мрачные кладбищенские мотивы приобретают сатирико-пародийный характер. Свойственная повести холодная отстраненность автора обнаруживается и в романе «Испытание Гилберта Пинфолда» (1957), где в лице главного героя Во создал автопародию.

Соч.: The loved one. L., 1948; в рус. пер. — Упадок и разрушение: Роман. Рассказы. М., 1984; Черная напасть. Сенсация. М., 1992; Испытание Гилберта Пинфолда. М., 1992; Мерзкая плоть: Роман. Новая Европа Скотт-Кинга: Повесть. Незабвенная: Повесть. М., 2000.

Лит.: Черноземова Е. Н. Во // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Carens T. The satiric art of Evelyn Waugh. Seattle; L., 1966; Stannard M. Evelyn Waugh: The early years. L., 1986.

[НРЭ]

ВОГЮЭ (Vogüé) **Эжен Мелькиор де** (24.02.1848, Ницца, Франция — 24.03.1910, Париж, Франция) — французский писатель, литературный критик, дипломат, исследователь древней истории, Востока, член Французской Академии.

Вогюэ происходил из аристократической семьи. В 22 года участвовал во Франко-прусской войне, был ранен в битве при Седане (1870), закончившейся пленением императора Наполеона III. В республиканской Франции он нашел свое место в дипломатии, был атташе посольств в Османской империи и Египте, а в 1877 г. был направлен на дипломатическую работу в Россию — секретарем французского посольства в Санкт-Петербурге. Он проработал в России семь лет, 25 января 1878 г. женился на Александрине Анненковой из семьи, близкой ко двору (у них было трое детей). В том же году он лично познакомился с Ф. М. Достоевским. Вогюэ начинает писать литературные, произведения, путевые заметки, научные исследования. В период пребывания в России это преимущественно произведения и работы о Востоке, Древнем Египте: «Сирия, Палестина, гора Афон» («Syrie, Palestine, Mont-Athos», 1876); «Восточные рассказы» («Histoires orientales», 1879); «У фараонов» («Chez les Pharaons», 1879); «Булак и Саккара» («Boulacq et Saqqarah», 1879) и др.

В 1882 г. Вогюэ оставил дипломатическую службу, в следующем году уехал из России с семьей в Париж и целиком посвятил себя литературно-художественной, критической, научной деятельности. В 1893–1898 гг. был представителем от департамента Ардеш во Французском национальном собрании.

На расставании писателю и бывшему дипломату все больше думалось о России, он написал и в 1884 г. опубликовал три драмы из русской истории — «Сын Петра Великого» («Le fils de Pierre le Grand», 1884, о царевице Алексее), «Мазепа» («Mazeppa», 1884), «Смена правления» («Un changement de règne», 1884, о воцарении Павла I). Несколько позже появился сборник рассказов «Русские сердца» («Cœurs russes», 1893). Он публиковал статьи в журнале «Ревю де Де Монд» («Revue des Deux Mondes»), в газете «Журналь де Деба» о русских писателях, чем способствовал привлечению к ним (особенно к Л. Н. Толстому) всеобщего внимания. В 1885 г. появилась работа «И. Тургенев, жизнь и творчество» («I. Turgenev, sa vie et son œuvre»). Спустя почти четверть века после смерти Вогюэ, в 1932 г., его сын Феликс опубликовал весьма ценный «Дорожный дневник Париж — Санкт-Петербург», который писатель и дипломат вел в 1877–1883 гг.

Вершиной русской темы в творчестве Вогюэ стала получившая мировое признание книга «Русский роман» («Le roman russe», 1886).

Позже он открыл соотечественникам Чехова и Горького (статьи, книга «Максим Горький» «Maxime Gorki», 1905). Следует учесть, что до 1918 г. французский язык был официальным мировым языком, им владели образованные читатели во многих странах мира. Появление книги «Русский роман» открыло не только французам, но и всему миру ранее малоизвестный феномен великой русской литературы. В работе Вогюэ утверждалось, что именно в русской литературе возник реализм более высокого уровня, чем в литературах Запада.

«Русский роман» произвел такое впечатление на современников, что когда в 1888 г. во Французской Академии освободилось кресло №39 (умер занимавший его один из «бессмертных» — Дезире Низар), общим решением от 22 ноября на это место был избран 40-летний Вогюэ (самый молодой в истории этой организации, созданной еще Ришелье, академик). 6 июня 1889 г. он официально был принят в число академиков на торжественной церемонии, по традиции посвятив свою речь предшественнику по академическому креслу. В дальнейшем Вогюэ неоднократно выступал в качестве представителя от Академии, принимающего очередного члена и произносящего речь, в которой характеризуются достижения нового академика. 13 июня 1895 г. он принимал в академики Поля Бурже, 24 марта 1898 г. — Габриеля Аното (Gabriel Hanotaux, историк и политик, в тот период министроу иностранных дел, автор обширной биографии кардинала Ришелье, впоследствии президент Французской Академии), 4 июня 1903 г. — Эдмона Ростана, 17 января 1907 г. — Мориса Барреса. Особенно значительна его ответная речь при вступлении в Академию Эдмона Ростана. Тот в своей речи сформулировал основные принципы фран-

цузского неоромантизма и жанра поэтической драмы, а Вогюэ поддержал его концепцию, тем самым закрепив теоретические основы неоромантизма во Франции.

Позже Вогюэ открыл соотечественникам А. П. Чехова и М. Горького (статьи, книга «Максим Горький» («Maxime Gorki», 1905).

Как писатель Вогюэ известен романом «Жан д'Агрев» («Jean d'Agrève», 1898). В 1899 г. был опубликован его роман «Говорящие мертвецы» («Les Morts qui parlent»), в котором сатирически изображалась парламентская система.

В России были переведены многие сочинения Вогюэ. Императорская Российская Академия в Санкт-Петербурге избрала его своим иностранным членом-корреспондентом.

Соч.: I. Turgenev, sa vie et son œuvre, par le v-te E. M. de Vogüé. P., 1885; Le roman russe. P. : Librairie Plon, 1886; Journal Paris — Saint-Petersbourg. P. : Les Cahiers Verts, 1932; в рус. пер. — Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский. М.: изд. В. Н. Маракуев, 1887; Граф Л. Н. Толстой. М., 1892; Антон Чехов. Критический очерк, дополненный мнениями русских критиков: Михайловского, Скабичевского, Андреевича, Волжского, Петакороса, Мерцалова, Столярова / пер. с фр. и доп. Н. Васин. М., 1903.

Лит.: Cadot M. Eugène-Melchior de Vogüé, le héraut du roman russe. P. : Institut d'études slaves, 1989.

[СФЛ]

ВОЗРОЖДЕНИЕ (итал. Rinascimento; Ренессанс — фр. Renaissance, т. е. «снова рожденный») — культурологический термин, в котором отразилось возникшее в трудах гуманистов представление об историческом развитии человечества. Термин «Возрождение» появляется у итальянского гуманиста, художника и основателя современного искусствознания Джорджо Вазари (1511–1574), в современном значении он начинает разрабатываться французским историком Жюлем Мишле (1798–1874), его употребление применительно к целой эпохе определено благодаря трудам швейцарского историка культуры Якоба Буркхардта (1818–1897), в первую очередь работе «Die Kultur der Renaissance in Italien» (1860; в рус. пер. 1996 г.).

Термин «Возрождение» координируется с употребляемым в исторической науке понятием «эпоха первоначального накопления» (по К. Марксу — промежуточная стадия между феодальной и капиталистической формациями). К этому времени относятся такие грандиозные трансформации, как переход от гегемонии сельской к гегемонии городской культуры (Флоренция в Италии, Лондон в Англии, Париж во Франции и др.); формирование больших государств и наций; становление национальных языков и национальных культур (в том числе Франции, французского язы-

ка и культуры). Возникает новый культурный идеал — «универсальный человек», реализующий себя в различных сферах деятельности, обнаруживающий универсальный подход к освоению мира. Складывается идеология гуманизма.

В это время, отмеченное грандиозными историческими, культурными сдвигами, гуманистический идеал «универсального человека» реализуется в разных странах, как только возникают новые условия. Ярчайший образец такой реализации — итальянец Леонардо да Винчи, который был художником («Джоконда» и др.), скульптором, архитектором, музыкантом, медиком, инженером (проекты подводной лодки, вертолета, танка, зашифрованные им и заново созданные лишь столетия спустя). Другие примеры — Микеланджело и Лоренцо Великолепный в Италии, Ф. Рабле и М. Монтень во Франции, Т. Мор и Ф. Бэкон в Англии и мн. др. Крупнейших деятелей культуры того времени по праву называют «титанами» эпохи Возрождения.

Великие географические открытия, путешествия Васко да Гама, Колумба, Магеллана, Дрейка за короткий исторический срок полностью меняют представления европейцев о масштабах Земли. Путешествия потребовали создание новой астрономии, и Н. Коперник выдвинул гелиоцентрическую систему Вселенной в противовес геоцентрической системе Птолемея. С процессом познания пространства связано открытие прямой перспективы в живописи: на смену вертикальной концепции мира приходит горизонтальная концепция, связанная с приоритетным интересом к земным просторам, а не к небесным высям.

В XIV в. в Италии складывается идеология Возрождения — гуманизм, первым представителем которого считается Ф. Петрарка. Гуманисты в поисках опоры для нового взгляда на мир обращаются к античности, изучают произведения античных мыслителей (т. е. возрождают античность). Но происходит не просто возвращение к прежним ценностям. Для гуманизма характерно соединение античного антропоцентризма («человек есть мера всех вещей»), относившегося только к свободным людям, со средневековой идеей равенства, вытекающего из теоцентризма («все люди равны перед Богом»).

Такое прославление человека имело и свою оборотную сторону: появление плеяды гениев, титанов мысли соседствует с безудержным эгоизмом, свободой от каких-либо моральных ограничений, жестокостью, коварством, невысказанными злодеяниями. Об оборотной стороне ренессансного титанизма можно судить по знаменитой книге итальянского гуманиста Никколо Макиавелли (1469–1627) «Государь» («Il Principe», 1513, опубл. в 1532 г., посмертно, другой перевод названия — «Князь»), рисующей идеального правителя как человека, который для укрепления своей власти должен цинично презреть все нравственные обязательства,

не останавливаться ни перед чем, даже если речь идет об убийствах, измене, беззаконии. Ренессансный макиавеллизм с поразительной силой воплотил У. Шекспир в образах короля-злодея Ричарда III (историческая хроника «Ричард III»), Яго («Отелло»), Эдмунда («Король Лир»). Идеи гуманизма породили бурный расцвет светской культуры, но вызвали и ожесточенное сопротивление со стороны католической церкви. Инквизиция, возникшая в средние века, именно в эпоху Возрождения разворачивает свою карательную деятельность, количество обвиненных в ереси и сожженных на кострах инквизиции в эпоху Возрождения в десятки раз превышает количество сожженных в средние века. Среди жертв церкви — итальянский гуманист Джордано Бруно, сожженный за свои убеждения (1600). Эпоха Возрождения отмечена грандиозными войнами, другими катаклизмами, например, чумой 1348–1349 гг., унесшей жизни трети населения Европы. К эпохе Возрождения относится раскол христианской церкви, начало Реформации, положенное в 1517 г. Мартином Лютером (1483–1546) в Германии, продолженное Генрихом VIII в Англии созданием англиканской церкви, Жаном Кальвином в Швейцарии и др.

Некоторые ученые попытались выделить эпоху Возрождения в Китае (IX–XI вв.), в Грузии (X в.) и т. д., что связано с развитием типологического подхода в науке (акад. Н. И. Конрад и др.) Но традиционно Возрождение связывают с европейской культурой, и хотя в разных странах оно относится к разному времени, удобно воспользоваться схематичной периодизацией итальянского Возрождения, самого раннего и одновременно базового для европейского Ренессанса в целом: XIV в. — Раннее Возрождение, XV в. — Высокое Возрождение, XVI в. — Позднее Возрождение. С этой схемой нужно сопоставлять аналогичные этапы в других странах. Крупнейшие представители Возрождения в Италии, чье влияние значительно и для других стран, — гуманисты, поэты, писатели Петрарка, Боккаччо, Мазуччо, Поджо, Пульчи, Боярдо, Кастильоне, Бемпо, Ариосто, Триссино, Аретино, Тассо; художники, скульпторы, архитекторы Брунеллески, Альберти, Донателло, Веррокьо, Мазаччо, Уччелло, Мантеньи, Боттичелли, Перуджино, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, Тициан, Корреджо, Тинторетто, Караваджо, Палладио и др. Их деятельность ознаменовалась созданием и развитием новых жанров светской и духовной культуры (в поэзии — сонет, ренессансная героическая и комическая поэма; в прозе — новелла, цикл новелл; в драматургии — возрождение трагедии и традиций античной комедии; создание нового типа театра; в живописи — светский портрет, пейзаж; в архитектуре — «палладианский стиль» дворца, ренессансные формы храма, воплощенные в зданиях Ватикана и храмах Флоренции; в скульптуре — возрождение «круглой» скульптуры в противовес средневековым изваяниям, встроенным в ниши

соборов; и т. д.). Огромное значение имели разыскания и переводы античных памятников философии, истории, литературы (публикация трудов Платона, Аристотеля, Плутарха и т. д.).

К так называемому «Северному Возрождению» относятся вождь гуманистов нидерландец Эразм Роттердамский (1469–1536) основоположник протестантизма Мартин Лютер, художники Я. ван Эйк, Мемлинг, Босх, Брейгель Старший, Дюрер, Кранах Старший, Альтдорфер, Хольбейн Младший и др. В деятельности гуманистов «Северного Возрождения» (Нидерланды, Германия) принципиальную роль сыграли новый перевод Библии на латинский язык, осуществленный Эразмом Роттердамским, который заложил основы критического анализа священных текстов, а также осуществленный М. Лютером перевод Библии на немецкий язык, положивший начало формированию немецкого литературного языка. Величайшее достижение «Северного Возрождения» — изобретение немецким ювелиром и зеркальщиком из Майнца Иоганном Гутенбергом (между 1397 и 1400 — 1468) книгопечатанья (видимо, изобретение было осуществлено им в 1440 г. в Страсбурге, 42-строчная Библия, от которой принято вести историю книгопечатанья, была издана Гутенбергом в Майнце не позже 1455 г., это была «Вульгата» — перевод на латинский язык, осуществленный в IV в. св. Иеронимом), что привело к бурному развитию науки, литературы, образования, литературных языков, вся западная культура предстала как «галактика Гутенберга» (термин М. Маклюэна). Весьма любопытно, что в 1763 г. экземпляр этого издания Библии был найден в бумагах кардинала Мазарини в Париже, после чего все издание получило название «Библия Мазарини». С Парижем связана и судьба купца Иоганна Фуста, обеспечившего деньгами предприятие Гутенберга, а затем, после разлада между компаньонами, тоже создал типографию, повез книги в Париж, где, вероятнее всего, умер от свирепствовавшей там чумы 30 октября 1466 г. (что вычислено по косвенным данным) и был похоронен там же, в церкви аббатства Сен-Виктор.

Во Франции гуманисты и писатели Рабле, П. Ронсар и другие представители «Плеяды», Монтень, художник Клуэ, скульптор Гужон и др. создали свой национальный вариант Возрождения. В романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» нашла самое яркое выражение «народная смеховая культура» (термин М. М. Бахтина), существовавшая в средние века почти исключительно в устной форме. Влияние итальянского Возрождения сказалось в архитектуре королевских замков в Фонтенбло, Блуа и др.

В Англии исключительное значение имеет деятельность т. н. «университетских умов» начиная с учившегося в Оксфордском университете Томаса Мора (1478–1535), в своем романе «Утопия» (опубл. в 1516 г., издание осуществил нидерландский гуманист и печатник Дирк Мартенс) вопло-

тивший одну из первых коммунистических теорий и заложивший основы жанра утопии; создание ренессансной драматургии и театра (выпускник Кембриджского университета Кристофер Марло, 1564–1583; и др.), подготовившей одно из величайших завоеваний Возрождения — творчество Уильяма Шекспира (1564–1616). Возникают английские варианты сонета, трагедии, комедии, рождается жанр исторической хроники. Шекспир, работавший во всех этих жанрах, создал целую галерею «вечных образов» мировой художественной культуры (Ромео и Джульетта, Гамлет, Офелия, Отелло, Яго, Дездемона, Король Лир, Макбет, леди Макбет и др.)

В Испании вершиной Возрождения стал роман Мигеля Сервантеса (1542–1616) «Дон Кихот» (т. 1 — 1605, т. 2 — 1615). В нем Сервантес заложил основы новоевропейского романа, создал «вечные образы» Дон Кихота, Санчо Панса, Дульсинеи Тобосской.

Идеи Возрождения оказали влияние на правителей (Лоренцо Медичи Великолепный, Франциск I, Генрих VIII, Елизавета Тюдор, папа Юлий II и мн. др.), философов (М. Фичино, Д. Бруно, Ф. Бэкон), ученых (Коперник, Кеплер, Везалий). А. Ф. Лосев определил философскую основу Возрождения как развитие неоплатонизма, хотя не все ученые разделяют эту точку зрения. В творчестве Шекспира, других представителей ренессансной культуры, доминирует философская концепция Единой цепи бытия — восхождения всего сущего от камня (наиболее материальное, бездуховное) к Богу (наиболее духовное, нематериальное), где человек оказывается ключевым звеном, соединяющим низший мир с высшим, материальное (тело) с духовным (душа). Иерархия (восхождение от низшего к высшему) присутствует в каждом звене Единой цепи бытия, нарушение иерархии в любом звене отражается на всей цепи, приводит к войнам, несчастьям, катаклизмам, которые можно преодолеть, лишь восстановив иерархический порядок.

Развитие философии, экспериментальной науки, книгопечатания приводит к расцвету университетского образования. Становятся авторитетными научными центрами университеты, возникшие в средние века, — первый европейский университет в Болонье (Италия), основанный в 1088; Оксфордский университет (Англия), основанный в 1167 г., за которыми последовали университеты, в которых преподавание началось в XIII в.: с 1218 г. — Саламанкский университет (Испания), с 1222 г. — Падуанский, а с 1224 г. Неаполитанский университеты (Италия), с 1263 г. — Сорбонна (Париж, Франция), с 1284 г. — Кембриджский университет (Англия). Появляются и быстро развиваются новые университеты: в 1303 г. открыт университет в Риме, в 1338 г. в Пизе, в 1361 г. в Павии, в 1391 г. в Ферраре (все — в итальянских государствах). В 1348 г. открыт Карлов университет (Прага, Чехия), в 1364 г. — Ягеллонский университет (Краков, Польша),

в 1386 г. в Гейдельберге, в 1388 г. в Кёльне, в 1407 г. в Лейпциге (германские государства) и т. д.

Университеты возникли и развивались на основе соединения общего образования со специальным. Если в средневековых школах после начального изучения чтения, письма, счета и пения и выучивания наизусть священных текстов и молитв на латинском языке следовало изучение «семи свободных искусств» — сначала тривиума (латинской грамматики, риторики и диалектики), затем квадривиума (арифметика, геометрия, астрономия и теория музыки), то университеты возникали из профессионально ориентированных школ (юридических, богословских, медицинских), когда снизу к ним была пристроена ступень квадривиума, т. е. широкого общего образования. На этой базе профессиональная подготовка в эпоху Возрождения ушла от прагматизма и приобрела подлинную научность. Культ знаний нашел выражение в афоризме английского философа Фрэнсиса Бэкона «Знание — сила!».

Выделение Возрождения в России — не до конца решенная научная проблема. Академик Д. С. Лихачев предложил рассматривать русскую культуру XVI в. (переписку Ивана IV Грозного с А. Курбским, храмовую архитектуру и др. памятники) как явления русского Предвозрождения.

Возрождение — один из самых значительных переворотов в истории культуры, водораздел между средневековьем и Новым временем.

Возрождение во Франции. Веяния Ренессанса обнаруживаются во Франции достаточно поздно, во второй половине XV в. (например, в анонимном сборнике «Сто новых новелл»), и первоначально носят отчетливый отпечаток итальянского влияния. При короле Франциске I, правившем Францией в 1515–1547 гг., в страну из Италии переезжают Леонардо да Винчи, Бенвенутто Челлини, итальянские архитекторы строят королевские замки в Блуа, Шамборе, Шенонсо, Фонтенбло, на французский язык переводятся произведения Данте, Петрарки, Боккаччо и др., итальянское влияние сказывается на развитии французского языка. Определенное воздействие на французскую культуру имело и Северное Возрождение. Но довольно скоро Ренессанс во Франции обретает свои собственные национальные черты, базирующиеся на французской культурной традиции позднего средневековья и Предвозрождения. Это заметно, например, в произведениях представителей «Беззаботных ребят» — парижского самодетельного кружка, игравшего соти (*soties*, придуманный ими жанр драматургии, близкий к фарсу, отличавшийся от него аллегоричностью). Самым знаменитым произведением такого рода стала поставленная в 1512 г. «Игра о Принце дураков и Дурацкой матери» Пьера Гренгора (Gringore, ок. 1475 — ок. 1539), которого Виктор Гюго изобразил под именем Гренгуар в своем романе «Собор Парижской богоматери» (1831).

Раннее Возрождение, охватывающее первую половину XVI в., связано с формированием гуманистического движения. Появляются выдающиеся гуманисты-ученые: П. Белон (предшественник Кювье, впервые сопоставивший скелеты человека и птицы), Амбруаз Паре (один из создателей научной хирургии, основанной на опыте), Анри Этьен (филолог, знавший не только все европейские, но и ряд восточных языков).

В появлении новой литературы особую роль сыграл кружок сестры Франциска I Маргариты Наваррской, которая сама выступила как писательница — автор книги новелл «Гептамерон» в духе «Декамерона» Боккаччо и других произведений. Ее другом был крупнейший поэт этого периода К. Маро, соединивший традиции средневековых жанров рондо, баллады, кансоны и античных жанров идиллии, эклоги, эпиграммы, переведший на французский язык стихи Катулла, Вергилия, Овидия. Ранний период отмечен появлением такой грандиозной фигурой, как Франсуа Рабле.

В середине века Ренессанс входит в стадию Высокого Возрождения, которая длится очень недолго, что составляет особенность французской литературы. Из заметных явлений, свидетельствовавших о начале нового периода, можно назвать Лионскую школу поэтов (Морис Сэв, Луиза Лабе и др.).

Высшим достижением периода является творчество семи поэтов, вошедших в поэтическую школу «Плеяда» (*Pléiade*, т. е. «Семизвездие») — Ронсара, Дю Белле, Жоделя и др.

Во второй половине XVI в., ближе к его концу, французский Ренессанс вступает в свою позднюю пору. На его характер огромное влияние оказывают религиозные войны между католиками и гугенотами (приверженцами протестантизма) после избиения гугенотов в Варфоломеевскую ночь (с 23 на 24 августа 1572 г.). Представители Ренессанса должны были в этот период преодолеть кризис гуманизма, найти для него новую опору. Религиозный лафос пронизывает поэму поэта-гугенота Гильома Дю Батраса (*G. de Saluste, seigneur du Bartas*, 1552–1630) «Неделя, или Сотворение мира» (1579), в которой ощутимы уроки «Плеяды», античных поэтов. Поэма в течение 6 лет выдержала свыше 30 изданий, оказала влияние на Торкватто Тассо, Мильтона, Гёте, Байрона. Одно из выдающихся произведений, в которых отразилось религиозное противостояние католиков и гугенотов, — «Мениппова сатира» («*La Satire Ménippée*», 1594), сатира на радикальных католиков в жанре памфлета. Авторы (из круга умеренных католиков и обращенных протестантов — священников, юристов, поэтов, ученых, куда входили Пьер Леруа, Жак Жилло, Никола Рапен, Жан Пасера, Флоран Кретьен, Пьер Питу) заимствовали название и жанровые черты «мениппеи» из «Менипповой сатиры» римского писателя Варро-

на (I в. до н. э.). Труды М. М. Бахтина о традиции менippeи как жанра привлекли к этому произведению обостренное внимание современных теоретиков литературы. Вершиной литературы Позднего Возрождения во Франции справедливо считаются *Опыты* (1580–1588, опубл. в 1595 г.) Мишеля Монтеня (1533–1592), создателя жанра эссе. Драматизм эпохи религиозных войн был отражен Агриппой д'Обинье в «Трагических поэмах» — одном из самых значительных памятников литературы Позднего Возрождения.

Высокое Возрождение в Англии. Во второй половине XVI в. английская литература вступает в фазу Высокого Возрождения. На это время приходится небывалый расцвет поэзии. По образцу французских поэтов «Плеяды» несколько английских поэтов создают кружок «Ареопаг». Среди его членов наиболее значительны Филип Сидни (1554–1586) и Эдмунд Спенсер (1552–1599). Трактат Сидни «Защита поэзии» (1582–1583, опубл. в 1595 г.) стал подлинным манифестом поэтов-гуманистов, в нем содержится утверждение воспитательной роли поэзии, наполненной «музыкой планет», излагается учение Аристотеля о мимесисе, обнаруживается перекличка с трактатом Дю Белле «Защита и прославление французского языка». Сидни выступил не только как теоретик, но и как выдающийся поэт, создав сонетный цикл «Астрофил и Стелла» (1583, опубл. в 1591 г.). В отличие от мастера малых поэтических форм Сидни, другой поэт, Спенсер, прославился не столько как автор изящного цикла сонетов «Аморетти», сколько как создатель масштабных произведений: поэмы из 12 эклог (по числу месяцев года) «Пастушеский календарь» (1579) и ренессансной эпической поэмы «Королева фей» (1590–1596). В «Королеве фей» обнаруживается сочетание античной (Гомер, Вергилий), итальянской (Ариосто, Тассо) и английской (Ленгленд, Мэлори) традиций. Основные образы в поэме — это аллегории. Так, поэтом подчеркнута аллегоричность образов короля Артура (величие), его возлюбленной «королевы фей» Глорияны (слава), 12 рыцарей короля Артура (12 добродетелей, Спенсер успел описать только 6 из них — Благочестие, Умеренность, Целомудрие, Справедливость, Вежество, Дружбу). В поэме исчезает средневековая основа описания мира рыцарей, рыцари у Спенсера выступают как отдельные грани нравственной природы совершенного человека — идеала эпохи Возрождения. В «Королеве фей» использована «спенсеровая строфа»: 8 строк — пятистопный ямб, 9-я строка — шестистопный ямб, рифмовка ababbcbcc. Этой строфой, изобретенной Спенсером, в XIX в. будут написаны «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона, «Восстание Ислама» П. Б. Шелли.

Лит.: Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989; Бахтин М. М.

Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996; Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. Л., 1973; Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. : в 3 т. М., 1986–1992; Буркхарт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996; Вельфлин Г. Классическое искусство. СПб., 1912; Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс : в 2 т. М., 1977; Всемирная история: Начало Возрождения. М., 2000; Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения : в 2 т. М., 1978; История всемирной литературы. Т. 3. М., 1985; Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972; Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981; Культура эпохи Возрождения. Л., 1986; Культурология: История мировой культуры / под ред. Т. Ф. Кузнецовой. М., 2003; Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения : в 3 т. М., 1956–1979; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009; Музыка эпохи Возрождения: XV век. М., 1989; Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996; Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978; Шайтанов И. О. История зарубежной литературы: Эпоха Возрождения : в 2 т. М., 2001; Эстетика Ренессанса: в 2 т. М., 1981; Эстон М. Ренессанс. М., 1997; *Bibliographie internationale de l'Humanisme et de la Renaissance*. Genève, 1966 (изд. продолжается); Febvre L. How Jules Michelet Invented the Renaissance / Febvre L. A New Kind of History / ed. by P. Burke. L., 1973. P. 258–267; Panofsky E. Renaissance and renaissances in Western art. Stockholm, 1960.

[ИФЛ] [НРЭ] [МШ]

ВОЙНИЧ (Voynich) Этель Лилиан (11.05.1864, Корк, Ирландия — 27.07.1960, Нью Йорк, США) — ирландская и английская писательница, переводчик с русского языка. Родилась в семье математика Дж. Буля. В младенчестве потеряв отца, воспитывалась матерью. Училась в Берлине (музыка, славянская филология). Вернувшись в Лондон, сблизилась с русской эмиграцией. В 1887–1889 гг. жила в России. В 1892 г. вышла замуж за польского революционера-эмигранта М. Войнича (с 1920 г. жила с ним в США). В 1890-г годы перевела и опубликовала в Англии произведения Гоголя, А. Островского, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Гаршина.

Международную известность получил ее роман «Овод» (1895, опубли. в 1897 г.), герой которого Артур Бэртон порывает с церковью, становится революционером и героически погибает, защищая свободу Италии. Другие романы Войнич также посвящены теме общественной и личной свободы («Джек Реймонд», 1901; Оливия Лэтам», 1904). В романе «Прерванная дружба» (1910) снова появляется Овод (описан южноамериканский период его жизни), а в романе «Сними обувь свою» (1940) Войнич повествует о его прабабушке и бабушке, выявляя их лучшие черты, унаследованные героем, раскрывая тему преемственности поколений.

Соч.: в рус. пер. — Собр. соч. : в 3 т. М., 1975; Овод. М., 1977, 1981, 1985, 1994.

Лит.: Таратута Е. А. Этель Лилиан Войнич: Судьба писателя и судьба книги. М., 1960, 1964; Ее же. По следам «Овода». М., 1962, 1967, 1972; Воропанова М. И. Войнич // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003.

[НРЭ]

ВОЛЬТЕР (Voltaire, псевдоним; настоящее имя писателя Мари Франсуа Аруэ, Arouet; 21.11.1694, Париж, Франция — 30.05.1778, Париж, Франция) — великий французский писатель и философ, один из вождей просветителей, поэт, драматург, прозаик, автор философских, исторических, публицистических сочинений, сделавших его властителем дум нескольких поколений европейцев. Собрание сочинений Вольтера, вышедшее в 1784–1789 гг., заняло 70 томов.

Начало жизненного пути. Вольтер родился в Париже в семье нотариуса, получил образование в иезуитском коллеже Людовика Великого («В школе я знал только латынь и глупости», — позже отмечал он), после чего, по настоянию отца, изучал юриспруденцию. Желание быть писателем приводит его в кружок аристократов-либертенов (вольнодумцев), где он читает свои стихи легкого, эпикурейского содержания и остроумные, иногда злые эпиграммы. За одну из них, в которой называет регента Франции Филиппа Орлеанского «кровосмесителем» и «отравителем», Вольтер попадает на год в Бастилию (1717–1718), где пишет трагедию «Эдип» («Oedipe») и начинает работать над эпической поэмой «Генриада» («La Henriade», оконч. 1728). Блестящая карьера Вольтера как драматурга и поэта была прервана в 1726 г., когда после ссоры с аристократом де Роганом он снова попал на 5 месяцев в Бастилию, а затем вынужден был до 1729 г. жить в Англии. Там он познакомился с творчеством Шекспира и Мильтона, с английской философией и наукой (Бэкон, Локк, Ньютон), стал сторонником конституционной монархии английского образца и деизма — религиозно-философского учения, допускающего существование Бога только как первопричины мира и отрицающего его существование как личности и вмешательство Бога в жизнь природы и общества, а значит, отрицающего чудеса, откровение и т. д. Под влиянием деизма Вольтер стал противником религиозного фанатизма, католической церкви («Écrasez l'infâme!» — «Раздавите гадину!» — его знаменитый афоризм о церкви), но не атеистом («Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать», — утверждал он).

Драматургия Вольтера. После представления на сцене «Эдипа» в 1718 г. Вольтер становится знаменитым, ему пророчат лавры Корнеля и Расина. Миф об Эдипе, впервые в драматургической форме разработанный Эсхилом (из его тетралогии дошла трагедия «Семеро против Фив»), нашедший высшее воплощение в тетралогии Софокла (дошли «Царь

Эдип» и «Эдип в Колоне»), в дальнейшем переработанный в трагедии Сенеки «Эдип», был знаком Вольтеру прежде всего в интерпретации П. Корнеля, чья трагедия «Эдип» была представлена в 1659 г. Корнель усложнил античный сюжет, введя любовную линию Тезея и Дирсеи, дочери Лайя, которую Эдип хочет выдать за Гемона. Вольтер решил возродить античную простоту и ясность сюжета, хотя и не отказался от введения любовной линии (любовь Филоклета к Иокасте). Однако это возвращение к античным истокам не мешает разглядеть в «Эдипе» Вольтера трагедию XVIII в. периода зарождения Просвещения. Из трагедии ушла тема рока, жрец-предсказатель Тирезий выступает как ловкий обманщик. Вольтер переносит акцент на моральную проблематику. Эдип выступает как просвещенный монарх, утверждающий: «Умереть за свой народ — это долг королей!» Убийство, совершенное им, — это трагическая ошибка по неведению.

За 60 лет драматургической деятельности Вольтер написал 54 пьесы: 30 трагедий (в том числе «Брут», 1730; «Смерть Цезаря», 1731; «Заира», 1732; «Альзира», 1736; «Фанатизм, или пророк Магомет», 1741; «Меропа», 1743; «Ирена», 1778), 12 комедий, 2 драмы в прозе, несколько оперных либретто и либретто комических опер и дивертисментов.

Подобно тому как первым триумфом Вольтера была трагедия «Эдип» (1718), последним его триумфом стала трагедия «Ирена» («Igène», 1778), на представлении которой Вольтер был удостоен высших почестей от парижан, его скульптурное изображение, вынесенное на сцену, было увенчано лаврами. Вольтер не вынес такого потрясения, он умер через несколько дней, 30 мая 1778 г.

Английская сцена оказала сильное влияние на Вольтера во время его пребывания в Англии в 1726–1729 гг. Он был первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов («Я первый познакомил с ним французов», — писал Вольтер основоположнику жанра «готического романа» Х. Уолполу 15 июля 1765 г.). Не без влияния Шекспира создает Вольтер трагедию «Аделаида Дюеклен» («Adelaide Duguesclin», 1734), в которой изображались «готические» нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья. Эта трагедия Вольтера положила начало новому жанру во французской драматургии — «исторической трагедии» — и одновременно особому течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поиски новых форм при сохранении свойственной классицистам концепции мира и человека и раскрытие нового, созвучного предромантизму, содержания в типично классицистических формах. Обе эти линии идут от вольтеровской «Аделаиды Дюеклен» и других его произведений 1730-х годов.

Среди новаторских идей этого времени (от некоторых из них Вольтер позже отказался) особую известность приобрела изложенная в предисло-

вии к комедии «Блудный сын» («L'enfant prodigue», 1736) мысль о правомерности смешения жанров. Именно по этому поводу Вольтер бросил крылатую фразу: «Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux» — «Все жанры хороши, кроме скучного».

В дальнейшем Вольтер отойдет от этого течения, в котором классицистическая основа подвергалась воздействию предромантических идей, хотя и позже в строгие контуры трагедий Вольтера проникали чуждые классицизму элементы. Так, в «Семирамиде» («Sémiramis», 1748) появилась тень убитого царя Нина. Широко использует Вольтер экзотическую обстановку действия (Перу в «Альзире», Мекка в «Магомете», Пекин в «Китайском сироте»). Высшим выражением предромантических тенденций было создание Вольтером трагедии «Танкред» («Tancrède», 1760–1761), содержащей в себе черты зрелищно-действенной драмы. Изучение драматургии Вольтера показывает, что крупнейший классицист XVIII в. тысячами нитей был связан с предромантизмом.

При этом нельзя не отметить роль знакомства Вольтера с творчеством Шекспира. В конце жизни Вольтер громил Шекспира за варварство и незнание правил, но это не меняет значимости его вклада в привлечение внимания европейцев к Шекспиру, он оказывается у самых истоков формирования культа Шекспира.

«Магомет». Величайшим созданием Вольтера в драматургии считается его трагедия «Фанатизм, или Пророк Магомет» («Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète»). Она была написана в 1739 г. и называлась просто «Магомет». Затем Вольтер назвал ее «Фанатизм», а подзаголовком сделал слова «Магомет пророк». Нередко в разных изданиях части названия менялись местами (в том числе и в русских переводах). Трагедия была впервые поставлена в Лилле в 1741 г., затем в Париже в 1742 г., где после третьего представления запрещена парижским парламентом, усмотревшим в образе Магомета сатиру на Иисуса Христа. Обвинения были сняты только после вмешательства папы Бенедикта XIV, которому, проявив хитрость, Вольтер посвятил трагедию. В 1751 г. один из вождей французских просветителей д'Аламбер, назначенный цензором трагедии, дал разрешение на ее постановку в главном театре страны Комедии Франсез, после чего она шла на сцене этого театра более 70 лет с неизменным успехом, пока в 1823 г. правительство Людовика XVIII не наложило на трагедию новый запрет в соответствии с законом о святотатстве.

Герой трагедии пророк Магомет стремится соединить в своих руках религиозную и светскую власть. Завладев Мединой, он и от своего родного города Мекки требует подчинения. Но шейх Зопир считает его лжецом и от имени сената Мекки отвергает предложение Магомета. Магомет решает воспользоваться для своих целей фанатизмом, который он взрас-

тил в душе своего последователя юного Сеида. Никто, кроме Магомета, не знает, что Сеид и воспитываемая Зопиром пленница Пальмира, влюбленная в Сеида, — на самом деле дети шейха, в младенчестве попавшие в руки Магомета. Сеид по приказу Магомета убивает Зомира, только что узнавшего тайну и перед смертью успевшего рассказать ее своему сыну. Потрясенный вероломством Магомета, Сеид поднимает против пророка восстание. Но по приказу Магомета Сеиду подносят кубок с ядом, и мститель умирает в тот самый момент, когда замахивается кинжалом на злодея. Присутствующие при этом жители Мекки видят в гибели Сеида знак небес и признают Магомета пророком и своим повелителем. Но Магомет не получает так желанной ему награды: Пальмира, к которой он пылал любовной страстью, закалывается кинжалом над трупом брата.

«Магомет» — наиболее значительный образец философской просветительской трагедии. Ее главная цель — обличение религиозного фанатизма вообще, а не Магомета или мусульманства, которые в трагедии выступают лишь как некие примеры. Это ясно понимали французские церковные власти, требовавшие запрещения трагедии.

«Орлеанская девственница». Вольтер прославился как поэт (стихи в разных жанрах, эпическая поэма «Генриада» и др.). Особую популярность ему принесла ирои-комическая поэма «Орлеанская девственница» («La Pucelle d'Orléans», 1735, опубл. в 1755 г.), в которой писатель использует стиль бурлеска, «легкой поэзии», характерный для искусства рококо.

Поэма написана для особого круга читателей — аристократов-либертинов, которым близки и раннепросветительские идеи, и легкомыслие искусства рококо. Тотальная насмешка над возвышенной легендой, над всем священным выражена в предельно остроумной форме, которая сочетается с изяществом и легкостью стиха. Очевидна большая начитанность Вольтера (реминисценции, позволяющие образованному читателю найти следы гомеровских поэм и античных пародий на них, «Влюбленного Роланда» Боярдо, «Неистового Роланда» Ариосто, ирои-комических поэм французских классицистов XVII в., легкой поэзии рококо) и его достаточная информированность в жизни королевского двора времен Филиппа Орлеанского и Людовика XV (аллюзии, понятные современникам).

Действие поэмы происходит в начале XV в., в эпоху Столетней войны между Англией и Францией. Король Карл VII забывает о стране в объятиях любовницы Агнесы Сорель, с которой он укрылся в отдаленном замке советника Бонно на три месяца. Именно в это время честолюбивый герцог Бедфорд во главе английских войск вторгается во Францию и осаждает Орлеан. Тогда-то в Орлеане появляется сошедший с небес покровитель Франции святой Дени, заявляющий на военном совете, что при развратном короле спасти Францию может только девственница. С тру-

дом он отыскивает в Лотарингии девушку, которая «жива, ловка, сильна; в одежде чистой, рукою полною и мускулистой мешки таскает...» Это — Жанна д'Арк. Церковь приписывала удивительные деяния этой девушки ее религиозности и непорочности. Вольтер, которому любой священный предмет дает только повод для насмешек и остроумия, вводит большую сцену, в которой Жанна едва не потеряла девственность, почти сломленная нежностью осла, в которого вселился бес. Но появление Дюнуа, тайно влюбленного в Деву, заставляет ее вспомнить о чести. Спасаясь от поднятого ею копья, бес бежит.

Композиция «Орлеанской девственницы», система образов утрачивают присущие классицизму ясность и стройность. В духе барокко и рококо складывается запутанный сюжет со множеством вставных эпизодов, надолго отгесняющих Жанну из центра повествования. Героический пафос уступает место любовно-авантюрному. Так, один из главных поединков в поэме — сражение француза Ла Тримуйля и англичанина д'Аронделя — объясняется желанием Ла Тримуйля с оружием в руках доказать, что его возлюбленная Доротея прекраснее дамы англичанина Юдифи де Разамор. Когда сражающиеся заметили, что пока они бились, их дам похитил разбойник Мартингер, они объединяются, чтобы их освободить. Другой поединок — Ла Тримуйля и англичанина Тирконеля — связан с тем, что Тирконель обнаружил на могиле своего друга Шандоса его убийцу Ла Тримуйля, да еще и в объятиях Доротеи. В ходе поединка смертельно раненный Ла Тримуйль случайно убивает Доротею. По найденному на ее шее медальону Тирконель догадывается, что это была его дочь от некой Карминетты, которую он в молодости оставил беременной. Открытие заставляет его покинуть войско, уехать в Англию и удалиться в монастырь. Пожалуй, только Жанна (наивная и неистовая) и святой Дени руководствуются в своих действиях желанием спасти Францию, остальные персонажи (не исключая соратника Жанны французского полководца Дюнуа) живут любовными страстями, жаждой приключений и другими негероическими, а нередко эгоистическими чувствами.

Зачастую жизнь предстает в изображении Вольтера как цепь нелепостей, жестокостей и несчастий: герои страдают и погибают (их поражают мечом, сажают на кол, отрубает голову и т. д.). Иногда писатель забывает о том или ином герое или героине. Люди ему не интересны, они менее важны, чем ситуации, которые, в свою очередь, менее важны, чем идеи. Но и идеи снижаются авторской иронией, например, патриотическая идея снижена сценой спора между святым Дени — патроном Франции и святым Георгием — патроном Англии. И становится ясной философия поэмы: ни реальная жизнь, ни легенды о ней не отражают веления Разума, воплощением которых выступает авторская оценка, неизбежно в этом слу-

чае ироническая. Так в форме, близкой рококо, проступают черты раннего Просвещения.

Философские повести. Начиная с середины XVIII в. Вольтер создает ряд прозаических произведений, относимых к жанру философской повести. Сюжеты их необычайно разнообразны.

«**Задиг**». В повести «Задиг, или Судьба» («Zadig ou La destinée», 1748), которую Вольтер пишет от имени персидского поэта XIII в. Саади и посвящает фаворитке Людовика XV маркизе де Помпадур, выведенной под именем султанши Шераа, рассказывается о злоключениях юноши из Вавилона Задига, которого судьба заносит в Египет, Аравию, нередко сталкивает с завистью, интригами, опасностью гибели, но и дарует любовь, а в конечном итоге — царский трон. Столь же большие испытания ждут в жизни и его возлюбленную, а потом жену Астарту и других героев повести.

«**Микромегас**». В повести «Микромегас» («Micromégas», 1752) читатель встречается с фантастическими существами — уроженцем Сириуса Микромегасом, юношей 450-ти лет и ростом в 120 тыс. футов, и неким уроженцем Сатурна, философом, секретарем сатурнской академии, уступающим Микромегасу в возрасте и в росте, которые после года пребывания на Юпитере и посещения Марса 5 июля 1737 г. приземлились на северном берегу Балтийского моря и обошли всю Землю за 36 часов. Только с помощью бриллиантов ожерелья Микромегаса, используемых как микроскопы, они смогли сначала различить китов и большие корабли, а потом и людей — этих мельчайших насекомых. Войдя с ними в контакт, они крайне изумились земным порядкам и рассказам об истории землян, наполненной войнами и преступлениями. Микромегас даже хотел раздавить тремя ударами каблука весь этот земной муравейник, но внял совету предоставить уничтожение землян им самим. Попытка Микромегаса обрассказать землян, написав для них философскую книгу о смысле бытия ни к чему не привела: в парижской Академии наук в ней не разглядели ничего, кроме белой бумаги.

«**Кандид**». В повести «Кандид, или Оптимизм» («Candide ou L'optimisme», 1759) рассказывается о злоключениях юноши Кандида, воспитанника вестфальского барона, влюбленного в дочь своего воспитателя Кунегонду, ученика домашнего учителя доктора Панглосса, развивающего мысль Лейбница о том, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Жестокие испытания, которым подвергаются Кандид, Кунегонда, Панглосс, слуга и друг Кандида Какамбо, которых судьба носит по всему миру от Болгарии, Голландии, Португалии (где происходит знаменитое землетрясение 1755 г.) до Аргентины, легендарной и счастливой страны Эльдорадо, Суринама, а затем Парижа, Лондона, Венеции, Константинополя. В конце повести Кандид, женившийся на ставшей крайне уродливой Ку-

негонде и сопровождаемый утратившим оптимизм больным Панглоссом, находит пристанище на маленькой ферме и обретает в физическом труде ответ на все философские вопросы: «Нужно возделывать свой сад».

«Простодушный». В повести «Простодушный» («L'Ingénu», 1767) события не столь экзотичны, они происходят в Нижней Бретани — французской провинции, но отнесены в прошлое — начало их датируется июлем 1689 г. Экзотичным здесь оказывается главный герой — Простодушный, воспитанный индейцами сын капитана, брата аббата де Керкабона из местной церкви. Капитан вместе с женой отправился 20 лет назад в Канаду и там пропал. Простодушный, не затронутый условностями цивилизации, живет, думает и действует в соответствии со своим природным разумом. Это воплощение «естественного человека» — идеала просветителей. Столкновение взглядов Простодушного с неразумным общественным порядком приводит к трагическому развитию истории его любви к жившей по соседству девушке Сент-Ив, ставшей, по его настоянию, его крестной матерью, что сделало невозможным брак с нею. Чтобы вызволить возлюбленного из Бастилии, куда Простодушный попал, борясь за свою любовь, Сент-Ив жертвует своей честью, но не выдерживает этого испытания и умирает на руках любимого. В эпилоге сообщается о том, что Простодушный стал хорошим офицером и до конца жизни чтит память Сент-Ив.

Общие черты философских повестей. В создании жанра философской повести у Вольтера были предшественники. Собственно, древний жанр притчи, имеющий две конститутивные черты — иносказание и моральный вывод, уже воспроизводит в свернутом виде будущую философскую повесть. Философские диалоги Платона показывают возможности развертывания подобного рода произведений. Иной вариант обнаруживается в «Исповеди» Августина Блаженного, где религиозно-философские идеи определяют отбор жизненных фактов из биографии автора. Утверждению философского начала как жанрообразующего фактора в литературе в огромной мере способствовали религиозно-философские драмы Кальдерона, а также трагедии и проза французского классицизма XVII в., «Персидские письма» Монтескье.

Вольтер придал жанру философской повести классическую форму. Главный признак жанра — первенство идеи. В философской повести живут, взаимодействуют, борются не люди, а идеи, персонажи — лишь их рупоры, они похожи друг на друга и по поступкам, и по языку. Отсюда экзотичность, а нередко и фантастичность сюжетов, почти полное отсутствие психологизма и историзма, легкость, с которой герои меняют уклад своей жизни, переносят удары судьбы, принимают смерть близких, погибают. Время летит с невероятной скоростью, место действия меняется так быстро и произвольно, что условность места и времени становятся

для читателя очевидными. Сюжеты подчеркнуто напоминают хорошо известные литературные модели, поэтому также носят условный характер. Авторской речи уделяется намного больше внимания, чем диалогам, она насыщена философскими реминисценциями, стилистически отработана, в ней устанавливается непосредственный контакт с образованным читателем, которому интеллектуальная беседа с автором-мыслителем интереснее пестрых картинок, прикрывающих борьбу идей — главных героев философской повести.

Вольтер стоит у истоков важного события, произошедшего в литературном процессе на рубеже XVIII–XIX вв.: рождения развитых систем жанров, объединенных системообразующими принципами: философский жанр (поэма, повесть, роман, новелла, драма и т. д.), психологический жанр, исторический жанр. Тогда же или несколько позже (некоторые — раньше) начнут складываться жанровые системы, объединенные не художественными принципами, а ориентацией на определенный круг читательской аудитории (детская литература, женская литература, «бульварная» литература, региональная литература), на тип сюжета (детектив, фантастика, утопия, антиутопия), тип «атмосферы» («готическая литература») и т. д., которые, встроившись в совокупность уже существующих жанровых систем, придадут им дополнительное измерение.

Вольтер и Пушкин. Пушкин полюбил произведения Вольтера еще в детстве, до поступления в Лицей, о чем вспоминал впоследствии в стихах. Изучение отрывков из Вольтера входило в лицейскую программу по французской риторике. Вольтер — первый поэтический наставник Пушкина. Обращение к «фернейскому старичку» открывает самую раннюю (неоконченную) поэму Пушкина «Монах» (1813): «Вольтер! Султан французского Парнаса.../ Но дай лишь мне свою златую лиру, / Я буду с ней всему известен миру». Те же мотивы звучат в неоконченной поэме «Бова» (1814). В описаниях Вольтера Пушкин, очевидно, опирается на популярный в XVIII в. поэтический жанр «портрет Вольтера» (более поздний такой пример — в послании «К вельможе», где Вольтер рисуется как «циник поседельный, / Умов и моды вождь, пронырливый и смелый»). Первоначально Вольтер для Пушкина — прежде всего «певец любви», автор «Орлеанской девственницы», которой подражает юный поэт. В стихотворении «Городок» (1815) и стихотворном отрывке «Сон» (1816) появляется упоминание о «Кандиде». В «Городке» Вольтер характеризуется контрастно: «...Фернейский злой крикун, / Поэт в поэтах первый, / Ты здесь, седой шалун!» В лицейские годы Пушкин перевел три стихотворения Вольтера, в том числе известные стансы «К г-же дю Шатле». В «Руслане и Людмиле», «Гаврииаде» и других произведениях начала 1820-х годов явственно чувствуется влияние вольтеровского стиля, энергичного, интеллектуально

насыщенного, основанного на игре ума, сочетающего иронию и весьма условную экзотику. Пушкин видит себя продолжателем традиций Вольтера. Так же его воспринимают и современники. В 1818 г. Катенин впервые называет Пушкина «le jeune Monsieur Arouet» («молодой господин Аруэ», т. е. Вольтер), затем такое сравнение становится обычным (например, у М. Ф. Орлова, П. Л. Яковлева, В. И. Туманского, Н. М. Языкова).

В более поздние годы ситуация несколько меняется. Большинство упоминаний о Вольтере Пушкин оставляет лишь в черновиках или письмах. Так, они исчезают из «Евгения Онегина». Попытки перевести «Орлеанскую девственницу» и «Что нравится дамам» оставлены. Пушкин дистанцируется от своего кумира юности, отмечает его заблуждения относительно просвещенности правления Екатерины II: «Простительно было фернейскому философу превозносить добродетели Тартюфа в юпке и в короне, он не знал, он не мог знать истины». Интерес к блестящему стилю Вольтера все более замещается интересом к его историческим и философским трудам. Так, работая над «Полтавой» (1828), Пушкин широко использует материалы «Истории Карла XII» и «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера. Исследователи отметили, что сам способ освещения исторических событий путем сопоставления вождей — Петра как созидателя и Карла как разрушителя — сформировался под влиянием Вольтера.

Работая над очерком о французской революции (1831), Пушкин для того, чтобы обрисовать далекую предысторию революционных событий, тщательно проштудировал 16 из 138 глав крупного сочинения Вольтера «Опыт о нравах». Ряд исторических трудов Вольтера Пушкин использовал в работе над «Историей Пугачева» и незавершенной «Историей Петра». Заручившись личным разрешением императора Николая I, Пушкин первым из деятелей русской культуры получил доступ к библиотеке Вольтера, купленной Екатериной II и находившейся в Эрмитаже. Здесь он нашел множество неизданных материалов об эпохе Петра.

В неоконченной статье 1834 г. «О ничтожестве литературы русской» Пушкин дает высокую оценку Вольтеру как философу и одновременно резко критикует его драматургию и поэзию: «Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобию характеров, ни о законности средств, заставлял он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии. Он наводнил Париж прелестными безделками, в которых философия говорила общепонятным и шутливым языком, одною рифмою и метром отличавшимся от прозы, и эта легкость казалась верхом поэзии». В. Г. Белинский, анализируя поэзию Пушкина, выявил единство ее настроения, которое он определил как светлую грусть. Этот вывод проливает свет на охлаждение Пушкина к Вольтеру-поэту: как

только Пушкин преодолел влияние вольтеровского поэтического стиля и нашел собственную, иную интонацию, он стал скептически смотреть на поэтическое наследие Вольтера, даже на любимую им «Орлеанскую девственницу», которую он теперь осудил за «цинизм».

Знаменательно, что одним из последних выступлений Пушкина в печати стало издание его статьи «Вольтер» (журнал «Современник», 1836), написанной в связи с опубликованием переписки Вольтера с президентом де Броссом. Замечательно изложив содержание и охарактеризовав стиль переписки, Пушкин после цитирования небольшого стихотворения Вольтера, оказавшегося в опубликованных бумагах, отмечает: «Признаемся в глоссо нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более слога, более жизни, более мысли, нежели в дюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исконверканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом или вялой меланхолией». Касаясь жизненных невзгод Вольтера, Пушкин высказывает, может быть, самый серьезный упрек философу: «Вольтер, во все течение долгой своей жизни, никогда не умел сохранить своего собственного достоинства». И именно этот пример позволяет ему прийти к финальному выводу статьи, содержащему замечательно глубокое обобщение: «Что из этого заключить? Что гений имеет свои слабости, которые утешают посредственностью, но печалят благородные сердца, напоминая им о несовершенстве человечества; что настоящее место писателя есть его ученый кабинет и что, наконец, независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы».

Вольтер и Лермонтов. Лермонтов, несомненно, должен был знать творчество Вольтера довольно основательно: на его юность пришелся период расцвета культа Вольтера в России, сформировался устойчивый образ «Русского Вольтера». Л. И. Вольперт обратила внимание на весьма значимую деталь: если Пушкин в произведениях, статьях, письмах упоминает около 100 французских писателей, то Лермонтов — только 17, при этом лишь два француза — Вольтер и Руссо — удостоились двух упоминаний, в то время как у Пушкина более 200 прямых и косвенных упоминаний Вольтера. Но при этом сами упоминания имени Вольтера носят у Лермонтова особенный характер. В 21 год Лермонтов вложил в уста персонажа драмы «Маскарад» карточного игрока и циника Казарина следующую реплику:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт —
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк; рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю.

Второе упоминание Вольтера обнаруживается спустя 5 лет в «Сказке для детей» (1840) — незаконченном произведении Лермонтова, в котором содержался замысел, возможно, романа в стихах, подобного «Евгению Онегину». В иронической характеристике петербургского старика, даваемой также не без иронии изображенным в поэме Мефистофелем, отмечено, что этот старик, «озлобленный на этот век и нравы», —

Всегда молчал; ходил до двух часов,
Обедал, спал... да иногда, томимый
Бессонницей, собранье острых слов
Перебирал или читал Вольтера.
Как быть? Сильна к преданьям в людях вера!..

Вольтер не был близок Лермонтову ни своим рационализмом, ни поэтическим стилем, где рядом с бурлеском и блестящими язвительными эскападами, порождаемыми ирои-комическим взглядом на мир и признанных обществом кумиров, не оставалось места для столь значимого для Лермонтова философско-лирического начала. Но, сравнивая Вольтера с людьми своего поколения, Лермонтов именно им приписывает циничский взгляд на окружающую действительность, а Вольтер становится представителем старших поколений мыслителей, героически пытавшихся понять мир в его подлинном масштабе. Для Лермонтова эти старшие — «декартовско-вольтеровские» — поколения, отмеченные благородством и глубиной мысли, безнадежно устарели для поколения «героев нашего времени», для которого «умчался век эпических поэм». В «Сказке для детей» обозначена существенная черта поколения «героев нашего времени» — не столько цинизм, сколько прозаичность, непотичность:

...смешно ж терять для звучных строф
Златое время... в нашем веке зрелом,
Известно вам, все заняты мы делом.

Так отношение Лермонтова к Вольтеру увязывается с общей картиной мира поэта.

Соч.: Œuvres complètes de Voltaire : T. 1–70. [Kehl], 1784–[1790].

Лит.: Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции / 3-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010; Заборов П. Р. Пушкин и Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII: Пушкин и мировая литература. Л., 1974. С. 86–99; Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978; Луков Вл. А. Предромантизм. М. : Наука, 2006; Томашевский Б. Л. Пушкин и Франция. Л., 1960; Martin-Haag É. Voltaire: Du cartésianisme aux Lumières. Paris, 2002; Milza P. Voltaire. Paris, 2007; Paillard Ch. Voltaire en son château de Ferney. Paris, 2010.

[ИФЛ] [Пушкин] [Лермонтов]

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА — термин истории литературы, впервые употребленный И. В. Гёте в 1827 (Weltliteratur). В отечественном ли-

тературоведении термин приобрел 3 основных значения в соответствии с возможными переводами нем. *Weltliteratur* — как (1) мировая, (2) всеобщая, (3) всемирная литература.

(1) Всемирная литература (как мировая) — в своем пределе: полная совокупность текстов, относимых к литературе, созданных на всех континентах за всю историю человечества. Такое представление соответствует историко-теоретическому подходу, положенному в основу «Истории всемирной литературы», издание которой осуществляется ИМЛИ РАН с 1983 г. В свете историко-теоретического подхода искусство рассматривается как отражение действительности исторически сложившимся сознанием в исторически сложившихся формах. Сторонники этого подхода стремятся рассматривать не только вершинные художественные явления, «золотой фонд» литературы, но все литературные факты без изъятия. Они требуют отсутствия «предвзятости в отборе и оценке историко-литературного материала: будь то недооценка исторической значимости так называемых «малых» литератур, представление об «избранной» роли литератур отдельных регионов...» (Ю. Б. Виппер).

В реальном измерении всемирная литература — совокупность памятников литературного творчества, оставивших определенный след в истории литературы и попавших в поле зрения литературоведов (тезаурусный подход).

Всемирная литература вплоть до XIX в. развивалась регионально, контактные связи литератур разных стран и континентов были незначительны и не составляли системы. Однако некоторые тенденции развития литературного процесса столь сходны в различных регионах, что может быть выявлена общая хронология всемирной литературы (по крайней мере, для суперрегионов).

Литература возникает вместе с письменностью (литература самого раннего периода и есть все, что зафиксировано на письме). А письменность — один из признаков становления первых цивилизаций Древнего Востока, которые формируются в конце 4–2 тыс. до н. э. на территории, простирающейся от Египта и государств Междуречья на Западе до Китая на Востоке. Древнейшие тексты представляют собой счетные записи, надписи на печатях, записи мифов, некоторых исторических событий и т. д. При всей важности мнемонической функции письма основная часть текстов связана с фиксацией моментов, в которых отразилось мифологическое сознание древних народов. Этот период развития всемирной литературы характеризуется как литература Древнего Востока.

Наблюдение над развитием различных литературных тенденций позволяет установить некие закономерности, которые можно свести в литературах европейского суперрегиона к «трехвековым аркам», которые

объединяются в «девятивековые арки». Промежуткам между арками соответствуют важнейшие переходные периоды. Историко-теоретический анализ позволил представить эволюцию литературного процесса не как линейное развитие, а как диалектическую смену стабильных и переходных периодов.

Для периодов стабилизации («эпох») характерна устремленность к системе и систематизации, поляризация литературных тенденций, известная замкнутость границ в сформировавшихся системах, выдвижение какой-либо центральной тенденции и — нередко — альтернативной ей тенденции на центральные позиции (классицизм и барокко в XVII в., романтизм и реализм в XIX в.), что нередко отмечено в названии периода (например, эпоха Возрождения, эпоха Просвещения).

Напротив, для переходных периодов свойственны необычайная пестрота литературных явлений, быстрые изменения «географии культуры», многообразие направлений развития без видимого предпочтения какого-либо одного из них, известная открытость границ художественных систем, экспериментирование, приводящее к рождению новых литературных явлений, возникновение пред- и постсистем (предромантизм, неоклассицизм и т. д.), отличающихся от основных систем высокой степенью неопределенности и фрагментарности. Переходность — главное отличительное качество таких периодов, причем лишь последующее развитие литературы позволяет ответить на вопрос, в каком направлении произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большого числа явлений.

Каждый тип литературы (стабильный или переходный) порождает и свой тип писателя и его мировосприятия, а также утверждает свой специфический образ человека в сознании людей. Стабильные и переходные периоды чередуются. В последние столетия переходные периоды в основном совпадают с рубежами веков. Эта характеристика справедлива и для развития культуры в целом.

(2) Всемирная литература (как всеобщая) включает в себя литературные памятники разных времен и народов, приобретшие статус всеобщего культурного достояния современности и соотнесенные со стройной теоретико-литературной системой категорий и принципов (типологический, системно-структурный подходы). В таком понимании всемирная литература учитывает лишь «сильные позиции» в развитии литературного процесса. Это наиболее освоенная часть всемирной литературы (как мировой). Изучена система родов и жанров всемирной литературы (эпос, лирика, драма; роман, новелла, поэма, сонет, трагедия, комедия и др.); система направлений, течений, методов, стилей (теория литературы; классицизм, барокко, сентиментализм, романтизм, реализм, натурализм, символизм, экспрес-

сионизм, футуризм, сюрреализм и др.); системы образов, сюжетов, художественных средств и т. д. Огромно число работ о всемирном влиянии на литературу наиболее «сильных» персональных моделей (хотя общей теории еще нет). Среди наиболее плодотворных могут быть названы: модель Гомера (пример подражания — «Энеида» Вергилия), модель Анакреонта (анакреонтика XVIII–XIX вв.), модель античных трагиков (трагедии французских классицистов), модель «Исповеди» Августина («Исповедь» Руссо), модель «Божественной комедии» Данте («Мертвые души» Гоголя), модель Петрарки (петраркизм), модель «Декамерона» Боккаччо («Гептамерон» Маргариты Наваррской), модель Шекспира (европейский романтизм, «Борис Годунов» Пушкина), модель Лопе де Вега (комедии представителей его школы), модель Расина (поздний классицизм), модель Руссо (руссоизм, штюрмеры, романтики), модель Бальзака («Ругон-Маккары» Золя), модель Диккенса (Мерedit), множество персональных моделей XX в. (Пруста, Джойса, Кафки, Камю, Хемингуэя, Брехта и т. д.).

(3) Всемирная литература (как собственно «всемирная») — только литература периода преодоления региональности и возникновения «всемирности», т. е. реального единства литературного процесса в странах Запада и Востока, Севера и Юга. Именно этот смысл вкладывал Гёте в понятие *Weltliteratur*, отметив, что всемирная литература только начинает складываться. Эта тенденция становится ведущей на рубеже XIX–XX вв. Интернационализация духовной жизни становится фактором глобального характера. Формирование всемирной литературы выражается в усилении взаимодействий крупнейших литературных регионов (Европы, США, Востока, России), вхождении в их число Латинской Америки. Преодоление региональности отражается на освоении Востоком и другими регионами, раньше закрытыми для европейского влияния, крупнейших явлений европейской литературы. В то же время европоцентристское сознание начинает расширяться, осваивать творчество писателей разных эпох и народов (в том числе неевропейских).

Яркий пример формирования всемирной литературы — вхождение в нее русской литературы. В середине XIX в. П. Мериме начал масштабное ознакомление французов (а через посредство французского языка — и других европейцев) с великой русской литературой. На рубеже XIX–XX вв. она начинает доминировать, образцами для подражания становятся И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, затем и А. М. Горький. А. С. Пушкин, не получивший такого признания в Западной Европе, стал кумиром в славянских странах и странах Востока. Так постепенно складывался русско-европейский симбиоз литератур как часть общей системы социокультурных взаимозависимостей. Для укрепления роли русской литературы во всемирной литературе возникновение

такого симбиоза — очень важный итог. И это одно из проявлений процесса формирования единой всемирной литературы.

См. также: «Арки» в истории литературы.

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М., 1983– (8 т., незаверш.); Непокоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976; Луков Вл. А. История литературы. М., 2003; The literature of all nations and all ages: V. 1–10. Chicago etc., 1902; Handbuch der Literaturwissenschaft: Bd. 1–32. Wildpark, Potsdam, 1923–1932; Histoire générale des littératures: T. 1–3. P., 1961; Les grands écrivains du monde: T. 1–5. P., 1976–1978.

[НРЭ] [МШ]

ВСЕМИРНОСТЬ (литературы) — свойство литературы приобретать такие черты, которые понятны независимо от регионального деления мира. В 1827 г. секретарь Гёте Эккерман записал высказывание великого немецкого писателя и мыслителя о том, что «рождается всемирная литература» (Weltliteratur). Гёте не говорил о том, что она уже существует, он отмечал только момент начала ее формирования. Это было глубокое провидение. В XIX в. литературы утрачивают региональность, начинают теснее взаимодействовать друг с другом. Под влиянием европейской литературы в предыдущем столетии начала бурно развиваться русская литература, а в XIX в. она постепенно входит в число мировых лидеров. Так же сложилась судьба американской литературы: творчество Ф. Купера, Э. А. По, Г. Мелвилла, Н. Готорна, Г. Лонгфелло, Г. Бичер-Стоу, Ф. Брет Гарта, У. Уитмена начинает мощно влиять на европейских писателей, находит миллионы своих читателей во всем мире. Европейцы начинают знакомиться с сокровищами восточной классической поэзии и прозы. В свою очередь, произведения европейских писателей приобретают все более широкую читательскую аудиторию в Азии, Латинской Америке, Австралии. Складывается ситуация, определяемая термином «всемирность».

[ИФЛ]

Г

ГАЙДИН Борис Николаевич (род. 1.04.1983, Сыктывкар) — русский философ культуры, литературовед, шекспировед, кандидат философских наук (2009). Окончил Петрозаводский государственный университет (2005). С 2005 г. работает в Московском гуманитарном университете, с 2008 г. — старший научный сотрудник Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, с 2012 г. — заместитель директора Центра теории и истории культуры, с 2017 г. — начальник отдела цифровых технологий того же института.

Основные работы Гайдина посвящены творчеству У. Шекспира, исследованию шекспировских «вечных образов». В 2009 г. он защитил кандидатскую диссертацию по этой проблематике.

Гайдин внес весомый вклад в теоретическое обоснование создания и развития гуманитарных интернет-ресурсов (статьи, доклады на международных научных конференциях), в практическую разработку электронных информационно-исследовательских баз данных, порталов, энциклопедий.

Гайдин занимается деятельностью по созданию специализированных ресурсов Интернета. Начало этой деятельности положила работа над ресурсами, посвященными Шекспиру: «Информационно-исследовательской базой данных “Русский Шекспир”», порталом «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия», информационно-исследовательской базой данных «Современники Шекспира: электронное научное издание» и др. (все издания начаты по грантам РГНФ, РФФИ, продолжены при поддержке МосГУ).

Соч.: Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса». Saarbruecken : Lambert Academic Publishing, 2011. 212 с.; Шекспир и христианская культура // Знание. Понимание. Умение. 2006. №2. С. 236–239; Вечные образы как константы культуры // Знание. Понимание. Умение. 2008. №2. С. 241–245; Вечные образы как константы культуры (интерпретация «гамлетовского вопроса»): автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2009. 17 с.

[МШ]

ГАЛЧИНСКИЙ (Galczyński) **Константы Ильдефонс** (23.01.1905, Варшава, Польша — 6.12.1953, Варшава, Польша) — польский писатель, поэт. Родился в Варшаве, начал печататься в 1923 г. (сатирическая повесть «Ослик Порфирион», 1929; поэмы «Конец света», 1930; «Народное празднество», 1934; сб. «Поэтические произведения», 1937). Его стихи 1920–1930-х годов носят отпечаток кризисного мировосприятия. В 1939–1945 гг. находился в фашистском плену. В 1946 г. вернулся в Польшу.

В послевоенной поэзии звучат мотивы труда, любви к родине, поэт разрабатывает «сонатное построение» стиха (сборники «Завороженные дрожки», 1948; «Лирические стихи», 1952; «Песни», 1953), сложный поэтический стиль, сочетающий лиричность с иронией и гротеском. Поэмы Галчиньского: «Ниобея» (1951), «Вит Ствош» (1952), «Путешествие Хризостома Бульвеца в Темноград» (1953).

Соч.: Działa : T. 1–5. [Warsz.], 1957–1960; в рус. пер. — Варшавские голуби. М., 1962; [Стихи] // Зарубежная литература XX века. Т. 2. М., 1986.

Лит.: Stawar A. O Gałczyńskim. [Warsz.], 1959.

[НРЭ]

ГАНКА (Hanka) **Вацлав** (10.06.1791, Горжиневес близ Кёниггрета, ныне Градец-Кралове, Чехия — 12.01.1861, Прага, Чехия) — чешский поэт, ученый. Ганка учился в университетах Праги и Вены, преподавал в Карловом университете (Прага, с 1848 г.). Он хорошо знал славянские языки (в том числе русский; составил «Чешскую грамматику», 1822; «Польскую грамматику», 1839), славянский фольклор (выпустил 5 томов записей фольклора «Старинные сказания», 1817–1826), историю (в 1818 г. Ганка опубликовал свою «Краткую историю славянских народов»), издавал славянские памятники XII–XV вв. (в том числе в 1854 г. Ганка издал «Остромирово евангелие»). Под влиянием фольклора, «Слова о полку Игореве» (которое он перевел на чешский язык), «Песен Оссиана» Д. Макферсона и других источников Ганка (в сотрудничестве с И. Линдой) создал одну из крупнейших литературных мистификаций — стихотворные «Краледворскую рукопись» (1817) и «Зеленогорскую рукопись» (1818), до 1880-х годов считавшиеся древними памятниками чешского героического эпоса (первая — XIII в., вторая еще древнее — VIII–IX вв.) и повлиявшие на чешскую литературу и национальное самосознание. Эти произведения в духе предромантизма и романтизма рисовали мощное древнечешское государство во главе с мудрой правительницей Либуше, противостоящее чужеземцам, тем самым воплощая отход от утвердившейся в чешской поэзии анакреонтики и утверждая идеалы чешского Возрождения. При жизни Ганка под собственным именем был известен как поэт, автор национального гимна Моравии.

Ганку знали в России, А. С. Пушкин познакомился с изданным Ганкой немецким переводом «Слова о полку Игореве», Ф. И. Тютчев посвящал ему стихи, одно из которых появилось при жизни Ганки. Чешский филолог и поэт стремился установить личные связи с русскими писателями, деятелями культуры.

Один из эпизодов этой деятельности Ганки связан с Лермонтовым. Прочитав вышедший в 1840 г. сборник стихотворений Лермонтова и ис-

пытав глубокое впечатление от прочитанного Ганка послал русскому поэту свой сборник «Песни» (изд. 1841), подписав его: «Г-ну Лермонтову по перечитанию его стихотворений. Прага Ческая. 9 июля. Вячеслав Ганка». Но 15 (27) июля 1841 г. Лермонтов был убит на дуэли, так что посылка до него не успела дойти.

Ганка был одним из лидеров движения чешского национального Возрождения, до сих пор в Чехии не могут поверить в то, что его главное открытие — «рукописи» (обычно называемые по первым буквам RKZ) — являются мистификациями (в 1993 г. в Чехии возрождено «Общество рукописей», защищающее их подлинность), роль Ганки в ознакомлении чехов с русской литературой очень значительна.

Соч.: Rukopisy Kralovédvorský a Zelenohorský. Praha, 1960.

Лит.: Шиповский С. Вацлав Ганка — М. Ю. Лермонтову // Культура и жизнь. 1973. №2; Мыльников А. С. Культура чешского Возрождения. Л., 1982; История всемирной литературы : в 9 т. М., 1989. Т. 6; Луков Вл. А. Ганка // Новая Российская Энциклопедия : в 12 т. М., 2008. Т. 4 (2). С. 22–23.

[Лермонтов]

ГАРДНЕР (Gardner) Джон Чэмплин (21.07.1933, Батавия, Нью Йорк, США — 14.09.1982, вблизи Саскуэханны, Пенсильвания, США) — американский писатель, литературовед. Родился в семье фермера-евангелиста, учился в университете г. Гринкасл (Индиана) и Вашингтонском университете (Сент-Луис), получил степень доктора философии (1956), преподавал филологические дисциплины в Южно-Иллинойском университете (Карбондейл), исследовал творчество Д. Чосера и другие средневековые тексты. Отмечен Национальной премией по литературной критике (1976). Погиб в автокатастрофе.

Основные научные и научно-популярные работы — комментированная антология «Формы художественной литературы» (в соавторстве с Л. Данлепом, 1961), «Поэзия Чосера» (1977), «Жизнь и время Чосера» (1977), «Как стать романистом» (посм., 1983). В книге «О нравственности литературы» (1978) и других работах противопоставил «иронически-антисерьезной» литературе постмодернизма, нигилизму Н. Мейлера, С. Беллоу и других современных американских писателей, драме абсурда, «концептуальному искусству» опыт русской классики, прежде всего Л. Н. Толстого, искусство, утверждающее нравственные ценности. Как романист вошел в литературу романом «Воскрешение» (1966) о судьбе профессора-философа, под конец жизни возвратившегося в родной дом. На материале истории Спарты написан роман «Крушение Агатона» (1970), в романе-фэнтези «Грендель» (1971) использованы мотивы средневекового английского эпоса «Беовульф», сюжет которого изложен с точки зре-

ния чудовища Гренделя. Увлечение моделями американского романтизма, творчеством Э. А. По и Г. Мелвилла обнаруживается в повести «Королевский гамбит» (1974). В контрасте романтического и реалистического начал, столкновении пасторальных мотивов и криминальных историй, «хороших людей» и бездушных искателей легкой наживы предстает современная американская действительность в романах Гарднера «Диалоги с Солнечным» (1972), «Никелевая гора» (1973), «Осенний свет» (1976) — его лучшим романе. Нравственные и интеллектуальные проблемы, столкновение действительности и фантазии, диалектика добра и красоты исследуются в романах «Книга Фредди» (1980), «Призраки Микельсона» (1982), сборнике рассказов «Искусство жить» (1981). Гарднер написал роман в стихах «Ясон и Медея» (1973, переложение «Медеи» Еврипида), выпустил сборники сказок для детей.

Соч.: October Light. N. Y., 1976; The poetry of Chaucer. Carbondale, 1977; The life and times of Chaucer. N. Y., 1977; On moral fiction. N. Y., 1978; On becoming novelist. N. Y., 1983; в рус. пер. — Никелевая гора. Королевский гамбит. М., 1979; Осенний свет // Иностран. лит. 1981; О моральной ответственности литературы // Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 2; Крушение Агатона. Грендель. СПб., 1995.

Лит.: Злобин Г. Гарднер // Писатели США. М., 1990; Николукин А. Н. Гарднер // Западное литературоведение XX века. М., 2004; Howell J. M. John Gardner, a bibliogr. profil. Carbondale, 1982; Morris G. L. World of Order and Light: The Fiction of John Gardner. N. Y., 1984.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

ГАРСИА ЛОРКА (García Lorca) **Федерико** (5.06.1899, Фуэнте-Вакерос, Гранада, Андалусия, Испания — 18.08.1936, близ Альфакара, Гранада, Андалусия, Испания) — испанский поэт. Путь обновления испанской поэзии Гарсиа Лорка видел в обращении к народному песенному творчеству, к традициям испанского романса, в синтезе поэтической образности XX в. Излюбленные мотивы, определяющие поэтический мир Гарсиа Лорки, — любовь и смерть, неотделимые друг от друга, воспроизведенные на фоне реальной испанской жизни и (подчас пародийно) в окружении условных испанских атрибутов (гитара, шпага, плащ и т. д.). С наибольшей силой оригинальное поэтическое дарование Гарсии Лорки раскрылось в сборниках «Стихи о канте хондо» (1921–1924, опублик. в 1931 г.), «Песни» (1927), «Цыганское романсеро» (1928). Романсная основа ощущается в ряде драматических произведений писателя, наиболее значительное из которых — «Кровавая свадьба» (1933). Широко использовал Гарсиа Лорка также и традиции балаганно-фарсового искусства народного испанского театра («Чудесная башмачница», 1930). В 1931–1933 гг. Гарсиа Лорка руководил студенческим передвижным театром «Баррака», он стремился по-

знакомить испанского зрителя с шедеврами испанской классической драматургии. Республиканец, писатель передовых убеждений, Гарсиа Лорка был расстрелян фашистами недалеко от испанского города Гранада. Его творчество оказало огромное влияние на испанскую и латиноамериканскую поэзию, получило мировой резонанс. Друг и соратник Гарсиа Лорки чилийский поэт Пабло Неруда отмечал: «Гарсиа Лорка не был эстетом, и в его поэзии и драматургии кипели подлинные человеческие страсти, ибо горе народа переполняло его стихи до краев...».

[ИИЛ]

ГАРСИА МАРКЕС (García Márquez) **Габриэль** (6.03.1927, Араката — 14.04.2014, Мехико) — колумбийский писатель, один из лидеров нового латиноамериканского романа, крупнейший мастер «магического реализма». Родился в городке Аракатака (Колумбия) в семье телеграфиста. Его дед, оказавший на писателя большое влияние, был полковником, участвовал в гражданской войне 1899–1903 гг. Поступив в 1946 г. на юридический факультет университета в столице Колумбии Боготе, Гарсиа Маркес в 1947 г. публикует свой первый рассказ, позже, оставив адвокатскую практику, становится журналистом. В 1951 г. выходит его повесть «Палая листва». Здесь впервые возникает образ городка Макондо, основой для которого послужили впечатления от родной Аракатаки. В 1955 г. как корреспондент газеты «Эль Эспектадор» Гарсиа Маркес начинает работать в Риме, затем в Париже, где вынужден остаться в связи с политическим переворотом в Колумбии. К этому периоду относится создание повести «Полковнику никто не пишет» (опубл. в 1961 г.), в которой ощущается влияние стиля Э. Хемингуэя («принцип айсберга»), что признавал и сам писатель. Полковник, герой повести, участник гражданской войны (своего рода портрет деда), испытывает одиночество, но, подобно героям Хемингуэя, стойчески переносит невзгоды своего существования. Повествование привязано к 1956 г, сюжет разворачивается в городке без названия, но воспоминания и сны полковника связаны с Макондо, через этот образ Гарсиа Маркеса связывает историю и легенду. Известно, что повесть переписывалась 11 раз, тщательность работы над стилем и композицией произведения сделала его одним из ранних шедевров писателя.

В Мексике Гарсиа Маркес закончил роман «Недобрый час» (опубл. в авторской версии в 1966 г.) и сборник рассказов «Похороны Большой Мамы» (1962). Наряду с уже поднятой в предыдущих произведениях темой одиночества здесь развивается тема насилия, уродующего личность. В этих произведениях вновь возникает образ Макондо. Он занял центральное место в романе «Сто лет одиночества» (начат в 1965, опубл. в 1967 г.), принесшем писателю мировую известность. Это многоплановое

повествование, синтетически соединяющее традиции мифа, эпоса, семейного романа и других жанров мировой литературы. История шести поколений рода Буэндия, живущих в затерянном среди тропических лесов селении Макондо, в которое врывается цивилизация с ее достижениями и проблемами, символизирует историю Латинской Америки и — шире — историю цивилизации от далеких времен до наших дней. Смена поколений семьи Буэндия — это воплощение смены эпох в эволюции человеческого сознания. Но время не выступает как цепь замкнутых эпизодов и ситуаций, а сплавляется в романе в единое целое. Объективно текущее время сливается с его субъективным ощущением, реальность — с мифом, закладываются основы восприятия читателем текста сквозь призму «магического реализма». Герои в романе общаются с мертвецами, не испытывая мистического ужаса от того, что они появляются в доме. Магическими оказываются рукописи, из которых возникает роман. Чудесное обретает черты обыденного. В то же время обыденность Латинской Америки, не известная широкому кругу читателей других регионов мира, представляется им полной тайн и чудес. Таковы последствия реализации Гарсиа Маркесом принципов «магического реализма».

За романом последовали сборник новелл «Невероятная и грустная история о простодушной Эрендире и ее жестокосердной бабке» (1972); роман «Осень патриарха» (1975), в котором анализируется природа тоталитаризма; «Хроника предсказанной смерти» (1981), в которой использован материал расследования реального убийства в Колумбии; «Любовь во время чумы» (1985) — серия эпизодов о многолетней любовной связи; «Генерал в своем лабиринте» (1989) — биографическое повествование о последних месяцах жизни героя Латинской Америки Симона Боливара; антиклерикальный роман «Любовь и демоны» (1994). В них Гарсиа Маркес продолжает тему латиноамериканского самосознания, вписывая ее в философские проблемы истории и современности. Живя в основном в Мехико (Мексика), писатель нередко бывает на родине, в Колумбии, посещает Кубу, где общается с Фиделем Кастро, он поддерживает связи с писателями — представителями нового латиноамериканского романа.

Творчество Гарсиа Маркеса неоднократно отмечалось престижными премиями. Так, в 1972 г. писатель был удостоен международной премии имени Ромуло Гальегоса. Но самое высокое признание — присуждение ему в 1982 г. Нобелевской премии по литературе «за романы и рассказы, в которых фантазия и реальность, совмещаясь, отражают жизнь и конфликты целого континента».

Соч.: *Cien años de soledad*. Buenos Aires, 1967; в рус. пер. — *Осень патриарха*. М., 1978; *Сто лет одиночества: Повести и рассказы*. М., 1979; *Сто лет одиночества*. М., 1994.

Лит.: Земсков В. Габриэль Гарсиа Маркес. Очерк творчества. М., 1986; Дудова Л. Гарсиа Маркес // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Vargas Llosa M. García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona, 1971.

[НРЭ]

ГАШЕК (Hašek) **Ярослав** (30.04.1883, Прага, Австро-Венгрия — 3.01.1923, Липнице-над-Савау, Чехословакия) — чешский писатель. Родился в семье учителя, после окончания коммерческого училища работал в банке, принимал участие в анархистском движении, в деятельности различных партий, даже имитировал создание собственной «Партии умеренного прогресса в рамках закона» как пародии на партии либерального толка в Австро-Венгрии, куда до 1918 г. входила территория Чехии. С начала 1900-х годов выступил в печати как автор публицистических произведений, юмористических рассказов, опубликовав до 1-ой мировой войны около 1000 произведений. Формируется как мастер социальной сатиры, нередко предстающей в форме сочетания трезво-реалистической картины действительности с фантастической гротескностью («Убийца перед судом», 1907; «Катастрофа на шахте», 1908; «Служебное рвение Штепана Брыха», 1911). В 1912 г. публикует сборник рассказов «Бравый солдат Швейк и другие удивительные истории», где складывается образ Швейка, впервые появившийся в творчестве Гашека в 1911 г. в юморесках, опубликованных в журнале «Карикатуры». Призванный в австро-венгерскую армию, участвовал в 1-ой мировой войне, в 1915 г. оказался в русском плену. В 1917 г. в Киеве опубликовал повесть «Бравый солдат Швейк в плену» (на чешском языке). В 1918 г. в Москве вступил в Чехословацкую секцию РКП(б) и в Красную армию. Продолжал заниматься журналистикой, в том числе на русском языке. В 1920 г. вернулся в Чехословакию, где стойко выдерживал травлю со стороны буржуазной прессы. Там Гашек возвращается к образу Швейка и создает сатирико-юмористический роман «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» (1921–1923; не окончен), впоследствии принесший ему мировую известность. В нем в традициях народного искусства воссоздан гротескный и одновременно реальный мир, которому противостоит Швейк, новое воплощение «дурака» из народных сказок, призванный выявить подлинную «дурость», нелепость и жестокость буржуазного миропорядка, его своего рода «войны и мира», представленных сквозь призму смеха от юмора до беспощадной сатиры.

Соч.: Sebrané spisy : Sv. 1–16. Praha, 1924–1929; в рус. пер. — Собр. соч. : в 5 т. М., 1966; Собр. соч. : в 6 т. М., 1983–1985; Похождения бравого солдата Швейка. Т. 1–2. М., 1993.

Лит.: Еланский Н. П. Ярослав Гашек. М., 1980; Козак Т. Гашек // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003.

[НРЭ]

ГЕЙ (Gay) **Джон** (10.06.1685 или 16.09.1685, Барнсталл, Девоншир — 4.12.1732, Лондон, Великобритания) — английский писатель. Его пасторальные и сатирические поэмы «Сельские удовольствия» (1713), «Неделя пастуха» (цикл бурлескных поэм, 1714), «Веер» (1714), «Тривия, или Искусство ходить по улицам Лондона» (1716), басни (1-я сер. 1727, 2-я сер. опублик. посмертно в 1738 г.) написаны в традициях раннего просветительского классицизма с оттенком влияния рококо. Из драматических произведений («Как это называется», 1715; «Три часа после свадьбы», совм. с А. Поупом и Д. Арбетнотом, 1717; трагическая пастораль «Диона», 1720; трагедии «Пленники», 1724, «Ахиллес», 1733; и др.) выделяется сатирическая комедия в созданном им жанре «балладной оперы» «Опера нищего» (1728) с продолжением — «Полли» (1729). «Опера нищего» (замысел которой был подсказан Д. Свифтом) с сочетанием остроумного диалога, песенных вставок, актуальных сатирических реплик и пародий, своего рода «комическая пастораль» (У. Эмпсон) с парадоксальной моралью, согласно которой жулик становится героем, принесла Гею широкую известность, в XX в. дала модель для «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта.

Соч.: The poetical works. L., 1926; The Beggar's Opera // Twelve Famous Plays of the Restauration and Eighteen century. N. Y., 1933; в рус. пер. — Опера нищего // Мокульский С. С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1955. Т. 2.

Лит.: История западноевропейского театра. М., 1957. Т. 2; Empson W. Some versions of pastoral. L., 1935; Armens S. M. John Gay social critic. N. Y., 1954; Spacks P. M. John Gay. N. Y., 1965; Irving W. H. John Gay: favorite of the wits. Durham, 1970.

[НРЭ]

ГЕЙНЕ **Генрих** (13.12.1797, Дюссельдорф, Германия — 17.02.1856, Париж, Франция) — один из самых значительных немецких поэтов. Гейне вошел в историю мировой литературы как новатор и реформатор языка лирических произведений, превратил путевые заметки в самостоятельный жанр литературы, выступил как выдающийся литературный критик. Он родился в Дюссельдорфе в еврейской семье. Его отец был торговцем, а юность поэта связана с освоением коммерции, в том числе в гамбургской торговой фирме, принадлежавшей его дяде — миллионеру Соломону Гейне.

Но любовь к поэзии постепенно побеждала, это видели родители, поэтому они и позволили Гейне направиться на учебу в Гёттингенский университет, после чего следует перевод в Берлинский университет, где Гейне присутствует на лекциях Гегеля. Там же он начинает приобщаться к литературе.

Неразделенное чувство к кузине Амалии становится толчком для начала поэтического творчества. В 1817 г. в журнале «Гамбургский страж»

появляются первые стихи Гейне. В 1827 г. Гейне издал свой первый поэтический сборник «Книга песен». Он принес ему мировую славу, при жизни поэта выдержал 13 изданий, был переведен на все европейские языки. На стихи сборника написали романсы немецкие композиторы-романтики Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, позже — крупнейшие композиторы других стран (П. И. Чайковский, Э. Григ и др.).

Главные темы сборника традиционны для романтизма, это любовь и природа. Любовь — наиболее субъективное чувство, природа — то, что существует объективно. Лирический герой стихов Гейне, подобно самому поэту, взрослея, разрывает рамки субъективности и начинает видеть окружающий мир. Этот путь взросления представлен в сборнике хронологическим расположением циклов, включенных в него поэтом.

К первому циклу «Книги песен» — «Юношеские страдания» — отнесены стихи, написанные в 1817–1821 гг. Цикл посвящен перипетиям несчастной любви. В цикл «Лирическое интермеццо» включены стихи 1822–1823 гг. Это тоже цикл о любви. Но появилось нечто новое: чувство стало глубже и оформление, появилась ироническая интонация — специфическая черта поэзии Гейне. «Книга песен» Гейне не только раскрывает мир чувств молодого человека, но параллельно рассказывает о становлении поэта, который ищет способы и формы описания этих чувств. В отличие от предыдущего цикла, «Лирическое интермеццо» выстроено как лирический роман в стихах. В 1-м стихотворении сообщается о том, что поэт полюбил девушку. Это экспозиция романа. Стихи 2–5 содержат любовные излияния лирического героя. Затем несколько стихов повествуют о его страданиях, вызванных любовью. В 12-м стихотворении возникает завязка конфликта: возлюбленная изменила лирическому герою. В последующих стихах напряженность сюжета возрастает. В 33-м стихотворении сообщается о том, что возлюбленная оставила героя. Кульминация лирического романа — стихотворения 58-е (замысел самоубийства) и 59-е (самоубийство лирического героя). В 65-м стихотворении наступает развязка: самоубийство было не физическим, а духовным, воображаемым.

В «Лирическом интермеццо» Гейне, стремясь создать не просто цикл, а роман в стихах, вырабатывает особую форму маленького стихотворения, лишенного связи с традиционными поэтическими жанрами. В каждом таком стихотворении выражено одно какое-либо чувство, одна мысль, минимальное количество тесно связанных образов. Общая картина возникает только, когда стихи цикла рассматриваются все вместе (можно говорить об эффекте мозаики).

Однако «Лирическое интермеццо» — лишь первая попытка создания лирического романа, что подчеркивается названием (*intermezzo* — итал. находящийся посреди, т. е. что-то промежуточное). Значительно дальше

поэт продвигается в этом направлении в следующем цикле сборника — «Возвращение», в который вошли стихи 1823–1824 гг. Этот небольшой лирический роман, повествующий о новой любви и новых разочарованиях поэта, отличается от предыдущего большим разнообразием чувств, тем, идей, образов, более свободной композицией. Здесь впервые возникает реалистически описанный окружающий мир, уравниваемый в правах с субъективными любовными переживаниями, ироническая интонация, идущая от субъекта, усиливается сатирической интонацией в описании общества — объекта (например, в стихотворениях 47-м и 66-м).

В завершающем сборник цикле «Северное море» тема любви уступает теме природы. Впервые у Гейне возникает объективный образ мира во всем его величии и многообразии. Зрелость поэта, прошедшего через уроки мастерства, здесь выражается в освобождении от власти жанровых форм (даже от формы лирического романа) и поэтических размеров: поэт переходит к свободному стиху.

Ни в одном отдельно взятом стихотворении или цикле не был первооткрывателем. В образах и версификации чувствуется влияние лирики Гёте, романтиков. Перерастание поэтического цикла в лирический роман можно найти, например, в сонетах Шекспира. Даже свободный стих был известен в Германии с конца XVIII в. Но «Книга песен» как единое целое, связавшее перерастание романтического описания чувства в реалистическое описание окружающего мира с раскрытием роста поэта от ученичества к зрелости, выраженном не непосредственно в рассказе, а через смену используемых поэтических форм, — это совершенно новое явление в мировой поэзии.

В 1826 г. выходит первый том «Путевых картин», который вызвали в читательской и критической среде как восторг, так и бурное негодование. В них Гейне впервые в истории немецкой литературы исключительно резко посягает на устоявшиеся каноны, открыто высмеивая все слабости и недостатки немецкого стиля жизни. Но главное, чего не заметили недоброжелатели Гейне, — удивительно богатый по интонациям и формам строй книги, в которой сочетались и романтические мотивы, и панегирики в честь Наполеона, и даже элементы памфлета. Сама форма — глубокие размышления над культурой Германии, над ее общественным устройством, воплощенные в форму путевых заметок, позволила автору создать удивительно живую, элегантную манеру письма, что превращало художественную публицистику Гейне в глубоко новаторский жанр. Это было настоящее художественное открытие, получившее отклик во всех слоях германского и европейского общества, сделавшее имя Гейне широко известным.

Самые напряженные творческие годы Гейне провел во Франции. Тяжелая болезнь приковала его к постели, но не отбила страсти к творчеству.

Он продолжал писать, даже зная о своем страшном диагнозе, и в 1851 г. вышел его последний сборник «Романсеро».

В Париже, помимо занятий политической журналистикой, Гейне работает над рядом трудов, которые, по его мнению, могли содействовать взаимопониманию между французским и немецким народами: «К истории религии и философии в Германии», «Романтическая школа», «Французские дела», статьи о французском искусстве, литературе, политическом движении, объединенные позже в четырехтомной книге «Салон» (1834–1840).

Большое влияние на Гейне оказало знакомство с К. Марксом, которое превратилось в дружбу, длившуюся до самой смерти поэта. Именно под влиянием великого мыслителя Гейне в корне меняет свою общественно-философскую позицию. Иллюстрации такой перемены становятся такие его произведения, как «Современные стихотворения» (1844), вместе с другими поэтическими опусами позже составившие сборник «Новые стихотворения», в котором впервые почувствовались революционные мотивы. Важнейшая веха в творчестве Гейне — поэма «Германия. Зимняя сказка» (1844), которая по признанию многих исследователей стала вершиной немецкой политической лирики XIX в.

В мировой литературе место Гейне определяется тем, что он остается одним из самых влиятельных и популярных немецких поэтов: вся немецкая поэзия, по крайней мере, до конца XIX в. развивалась под его влиянием. Ф. Ницше, высоко ценивший Гейне, называл его «последним немецким событием мирового значения».

Гейне и Лермонтов. Творчество Гейне сыграло важную роль и в развитии русской литературы. Талант Гейне признавал В. А. Жуковский. Для А. С. Пушкина поэзия Гейне — высшее и единственное в своем роде искусство, соединяющее классическое с народным. Близок Гейне был и В. Г. Белинскому, и А. И. Герцену, что чувствуется в «Записках молодого человека», а в «Кто виноват?» сама интонация и поэтика иронических отступлений говорит о том, что Герцен читал многие произведения Гейне. Его стихи переводили Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. А. Блок.

Значительным можно считать отражение Гейне в поэзии Лермонтова. Как пишет в своих воспоминаниях А. П. Шан-Гирей, Лермонтов читал стихи Гейне, когда находился под арестом за дуэль. Лермонтов делал вольные переводы Гейне — «На севере диком стоит одиноко...» и «Они любили друг друга так долго и нежно...».

Первое из этих стихотворений было опубликовано под названием «Сосна» в «Отечественных записках» уже посмертно (1842, №1), стоящая под ним дата 1840 г. оспорена лермонтоведами на основании черновиков, и сейчас стихотворение относят к 1841 г. Оно является переводом (но весьма вольным) стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam»

из «Книги песен». Сохранился более ранний вариант этого знаменитого лермонтовского стихотворения:

На холодной и голой вершине
Стоит одиноко сосна
И дремлет... под снегом сыпучим,
Качаясь, дремлет она.
Ей снится прекрасная пальма
В далекой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале.

Этот вариант более близок к подлиннику Гейне, но и в нем Лермонтов меняет немецкое слово мужского рода (*ein Fichtenbaum*) на русское слово женского рода (сосна). Немецкое слово переводится как «ель», но если бы Гейне вкладывал в свой образ тот же смысл, что и Лермонтов, он мог бы воспользоваться более простым и распространенным словом женского рода *Fichte* — «ель». В свою очередь, Лермонтов мог заменить ель не на сосну, а на кедр, чтобы соблюсти мужской род. Для немецкого поэта рассказанная в стихотворении история — это история о любви («любви издалека», в соответствии с традицией, введенной в европейскую поэзию трубадуром XII в. Джауфре Рюделем, любившим «издалека» восточную принцессу Мелиссинду). Лермонтов в своем стихотворении говорит не о любви, а об одиночестве, точнее, о двух одиночествах, соединяемых только во сне.

Сходные преобразования первоисточника обнаруживаются в опубликованном в «Отечественных записках» (1843, №12) стихотворении Гейне «Они любили друг друга так долго и нежно...», являющемся переводом-интерпретацией стихотворения Гейне «*Sie liebten sich beide, doch heiner*» («Они любили друг друга: но никто из них...») из сборника «Книга песен». В сюжете Гейне персонажи стихотворения, расставшись, не узнают о смерти, настигшей их. У Лермонтова скрывавшие на земле любовь друг к другу герои (у Лермонтова не подчеркнуто, что их души) встречаются после смерти на небесах («в мире новом»), но не узнают друг друга. Это стихотворение Лермонтова также имеет другие варианты, первым из которых считается текст, написанный карандашом:

Они любили друг друга так нежно,
С такой глубокой и страстной тоскою,
Но как враги друг друга боялись,
И были речи их пусты и хладны.
Они расстались и только порою
Во сне друг друга видали, — но скоро
Им смерть настала — и встретились в небе,
И что ж? Друг друга они не узнали.

Оба перевода из Гейне, несмотря на прямые отсылки к тексту подлинника в виде эпиграфа и в первом (в черновике), и во втором стихотворении, справедливо рассматриваются как вольные переводы, более того, как неотъемлемая часть собственно русской поэзии. Оба стихотворения написаны в последний год жизни поэта, скорее всего, не предназначались для печати, сохранились в частных альбомах (о «Сосне» известно, что Лермонтов написал его по просьбе П. П. Вяземского перед отправкой на Кавказ) и выразили глубоко личные чувства поэта — это была не любовь, а одиночество и предощущение «нового мира». Стихи Гейне не стали объектом перевода, а выступили в качестве отправной точки, эскиза той картины мира, которая сложилась у Лермонтова в финале его жизни.

Сатирические элементы, идущие от Гейне, заметны в поэмах Лермонтова «Сказка для детей» и «Сашка». Настроения сборника Гейне «Книга песен» отразились, по мнению некоторых исследователей, в стихотворениях «Выхожу один я на дорогу», «Любовь мертвеца», «Сон», «Тамара», «Утес», «Листок».

Соч.: Sämtliche Werke : Bd. 1–4. Düsseldorf, 2001; на рус. яз. — Собр. соч. : в 6 т. М., 1980–1983; Генрих Гейне. Библиография рус. переводов и критич. лит-ры на рус. языке [сост. А. Г. Левинтон, ред. Я. М. Металлов]. М., 1958.

Лит.: Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940; Пронин В. А. Гейне // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 1. С. 246–252; Федоров А. В. Лермонтов и Гейне // Ученые записки 1-го пед. ин-та иностр. яз. Т. 1. М., 1940. С. 105–134; Hohendahl P. U. Heinrich Heine. Europäischer Schriftsteller und Intellektueller. Berlin, 2008; Kerndl A. Studien über Heine in Rußland. Teil 1. Heine und Lermontow // Zeitschrift für slawische Philologie. 1955. Bd. 24, H. 1. S. 91–155.

[МЛ] Вл. А. Луков, С. П. Толкачев [Лермонтов]

ГЕКСАМЕТР (греч. hexametros — шестимерный) — 6-стопный дактиль (обычно с цезурой после 1-го слога 3-ей стопы) в античном стихосложении, а также в силлабо-тоническом стихосложении европейской и русской поэзии (где место долгих и кратких занимают ударные и безударные слоги). Древнейшие образцы гексаметра — в поэмах Гомера и Гесиода. Это возвышенный, героический стих, использовавшийся в эпосе, но также в жанрах идиллии, послания, сатиры. Еще в античности служил и в пародийных целях (поэма «Война лягушек и мышей»). В сочетании с пентаметром (удвоенным 1-м полустишием гексаметра) дает элегический дистих, которым писались элегии, эпиграммы. Гекзаметр не знает рифмы, может быть осложнен спондеями. Пример: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына / Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал...» — начало «Илиады», пер. Н. И. Гнедича). В поэзии Нового времени обычно используется в целях создания античного колорита, в переводах античных авторов, иногда для создания комического

эффекта (несоответствие возвышенного стиха и сниженного предмета описания).

Лит.: Гаспаров М. Л. Гекзаметр // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

[НРЭ]

ГЕЛЬВЕЦИЙ (Helvetius) **Клод-Адриан** (31.01.1715, Париж, Франция — 26.12.1771, Париж, Франция) — французский философ-просветитель, один из соратников Дидро по изданию «Энциклопедии», автор трактатов «Об уме» (1758), «О человеке» (1773), которые в России были популярны. В черновиках «Евгения Онегина» Гельвеций называется среди философов, которых читал Онегин. В статье «Александр Радищев» (1836) Пушкин называет философию Гельвеция «пошлой и бесплодной» и поясняет: «Теперь было бы для нас непонятно, каким образом холодный и сухой Гельвеций мог сделаться любимцем молодых людей, пылких и чувствительных, если бы мы, по несчастию, не знали, как соблазнительны для развивающихся умов мысли и правила новые, отвергаемые законом и приданиями».

[Пушкин]

ГЕНЕРАЛИЗАЦИЯ ЖАНРОВАЯ — термин для обобщенной характеристики жанровой ситуации в литературе той парадигмы художественного творчества в XX в., которая определяется как литература «культурного запроса» («концептуально-авторская»), хотя он применим и к парадигме литературы «массового спроса» (литературному производству), и, таким образом, связан с общей спецификой культуры этого столетия. Генерализация (от лат. *generalis* — общий, главный) в науке означает обобщение, переход от частного к общему, подчинение частных явлений общему принципу. Жанровая генерализация в этом случае означает процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа. Жанровая генерализация на основе художественных принципов как одна из ведущих художественных тенденций стала возможна после того, как на рубеже XIX–XX вв. началось тотальное разрушение жанровых границ, довершенное модернистами. На место ослабленных жанровых структур в качестве организующих центров приходят выработанные литературой в разные века и утвердившиеся в ней принципы философствования, психологизма, морализма, историзма, биографизма, документализма и др. Соответственно возникают философская, психологическая, моралистическая, историческая, биографическая, документальная и другие жанровые генерализации. К ним примыкает

особая жанровая группа, возвращающая литературу к фольклорным истокам («фольк-литературная» жанровая генерализация). При этом имеется в виду не только формирование некой системы жанров (например, философский роман, философская драма, философская поэма и т. д.), но и процесс внедрения соответствующего принципа в самые разнообразные пласты искусства. В литературе «массового спроса» генерализация происходит вокруг сюжетных, визуальных, эмоциональных стержней: детективная, фантастическая, эротическая литература и др.

[ИИЛ]

ГЕНОЛОГИЯ — термин, введенным в 1920 г. французским литературоведом Полем Ван Тигемом для обозначения науки о жанрах и родах в литературе.

[ИЛ]

ГЕРДЕР (Herder) **Иоганн Готфрид** (25.08.1744, Морунген, ныне Польша — 18.12.1803, Веймар, Священная римская империя) — немецкий философ, эстетик, просветитель, один из основоположников культурологического знания как самостоятельной науки. Родился в семье учителя, в Кенигсберге изучал теологию, слушал лекции И. Канта. С помощью Гёте с 1776 г. обосновался в Веймаре. В противовес эстетике классицизма Гердер сформулировал эстетические взгляды «Бури и натиска» в трактатах «О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» (1766–1768), «Шекспир», «Отрывок из переписки об Оссиане и песнях древних народов» (опубликовано в 1773 г. в сборнике «О немецком характере и искусстве» совместно с Гёте). Гердер также написал драмы «Брут» (1774), «Раскованный Прометей» (1802) и др., переложил на немецкий язык средневековые испанские романсы о Сиде, издал сборник «Голоса народов в песнях» (1778–1779, ряд собственных переводов), заложивший начала фольклористики и доказывавший единство мировой литературы.

В своем главном труде «Идеи к философии истории человечества» (4 т., 1784–1791) Гердер развил мысль о развитии природы как единого мирового организма от возникновения звезд и планет, растений и животных до человека, народов, развития индивидуальной человеческой души. Далее Гердером излагается история азиатских народов, древних греков, римлян, германских, славянских и других народов, последние две книги посвящены характеристике средних веков. Эстетическим следствием философских воззрений Гердера стало признание равноправия и неповторимости культур разных времен и народов, в частности преодоление отрицательного отношения классицистов к культуре средневековья и культурам неевропейских стран.

В статьях о Шекспире и Оссиане Гердер сформулировал новое отношение к народной поэзии как проявлению народного духа, заложил основания для культа Шекспира в противовес культу античного искусства, свойственному классицизму. Именно Гердер открыл Шекспира молодому Гёте, что имело огромные последствия для немецкой литературы. Гердер оказал большое влияние на романтиков, которые в том числе переняли и преклонение перед Шекспиром.

Соч.: *Sämtliche Werke* : Bd. 1–33. Berlin, 1877–1913; в рус. пер. — Избр. соч. М.–Л., 1959; Идеи к философии истории человечества. М., 1977.

Лит.: Гулыга А. Гердер. М., 1963; Гладилин Н. В. Гердер // Новая Российская энциклопедия. М., 2008. Т. 4. (ч. 2). С. 228–229; Sauder G. (Hg.) J. G. Herder. Hdlb., 1987. [МШ]

герменевтика — в литературоведении: совокупность направлений и метод исследований, сложившийся в XX в. сначала на Западе, а впоследствии в России и основанный на приоритете интерпретации (выявления различных смыслов) литературного текста. Предыстория самого типа исследования связана с деятельностью александрийской филологической школы (начало н. э.), богословской традицией истолкования Библии, множественностью интерпретаций текстов У. Шекспира в XVIII–XX вв. и др. Литературная герменевтика сформировалась на основе философской герменевтики (Ф. Д. Э. Шлейермахер, В. Дильтей, Х. Г. Гадамер) и использует, в частности, образцы анализа художественных текстов в их трудах. Ее прообраз можно обнаружить в итальянской «герметической критике» (К. Бо, О. Макри и др.) и англо-американской «новой критике» (Т. С. Элиот, Д. К. Рэнсом, Р. П. Уэллек, О. Уоррен и др.), которые в 1930–1940-е годы сделали упор на интерпретации текста как такового, пренебрегая историко-культурным контекстом и фигурой автора.

Позиции новейшей литературной герменевтики были заявлены в трудах американского литературоведа Э. Д. Хирша («Достоверность интерпретации», 1967; «Три измерения герменевтики», 1972; «Цели интерпретации», 1976). Он выступил против игнорирования фигуры автора в «новой критике», методологических концепций структурализма, а затем и деконструктивизма, вступив в спор с Ж. Деррида. Стремясь преодолеть проблему т. н. «герменевтического круга» (трудностей перехода к общему смыслу на основании исследования фрагментов текста и обратного движения от определенного исследователем общего смысла к интерпретации частей), Хирш предложил выделять в интерпретации 3 измерения — дескриптивное, нормативное, метафизическое. 1-е описывает различные значения исследуемого текста (как системы знаков), которые онтологически равны, ни одному из них нельзя отдать предпочтения. 2-е — результат этич. выбора исследователя, когда какому-либо значению отдается

предпочтение. 3-е — результат объективного исторического исследования текста, когда вскрывается его исходное значение (что, по Хиршу, вступающему здесь в спор с К. Ясперсом, достижимо благодаря наличию текста).

Цель и содержание герменевтики — поиски первоначального значения текста (в категориях семиотики — денотата) при уравнивании всех коннотатов и этическом выборе наиболее актуального из них. Такое понимание герменевтики позволяет определить ее промежуточное положение между семиотическим подходом и тезаурусным подходом в гуманитарном знании (с 1-м сближается по цели, со 2-м — по содержанию исследования). К видным представителям литературной герменевтики относятся Д. Б. Мэдисон, Г. Силверман, Й. Грондин и др. Они развивают идеи Гадамера, нередко применительно к постмодернизму. Выдающимся событием стало переиздание и публикация неизданных работ М. М. Бахтина, который предстал в них как один из первых и при этом наиболее глубоких представителей литературной герменевтики. Внимание к герменевтике обнаруживается в текстологии, разрабатывавшейся Д. С. Лихачевым.

Лит.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979; Лихачев Д. С. Текстология: На материале русской литературы X–XVII веков. Л., 1983; Цурганова Е. А. Герменевтика // Западное литературоведение XX века. М., 2004; Hirsch E. D. Validity in interpretation. New Haven, 1967; Hirsch E. D. Three dimensions of hermeneutics // New literary history. Baltimore, 1972. V. 3. № 2; Hirsch E. D. The aims of interpretation. Chicago, 1976; Madison G. B. The hermeneutics of postmodernity. Bloomington, 1988; Silverman H. Gadamer and hermeneutics. N. Y., 1991; Grondin J. Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff H.-G. Gadamer. Weinheim, 1994.
Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [НРЭ] [ЗПУ]

ГЕСИОД (Ἡσιόδος) (VIII–VII в. до н. э.) — первый известный нам достоверно существовавший древнегреческий поэт, автор эпических поэм «Труды и дни» и «Теогония». Поводом для создания «Трудов и дней» стал судебный процесс автора с братом Персом из-за раздела земли, доставшейся им в наследство после смерти отца. Гесиод описывает труд земледельца, его верования и суеверия, его отношение к жизни. Важен большой раздел поэмы (стихи 109–200), в котором излагается праисторический взгляд на существование человечества, при этом выделяются «золотое поколение» (при Кроне, когда люди жили безмятежно и спокойно умирали, «как будто объятые сном», «недостаток был им ни в чем неизвестен»), затем поколения «серебряного», «медного» веков, поколение «героев» времен Троянской войны. Самое несчастное — пятое поколение «железного века», к которому относит себя поэт: «Если бы мог я не жить с поколением пятого века! / Раньше его умереть я хотел бы или позже родиться», — восклицает он, вводя лирический элемент в эпический пласт повествования. Во второй поэме, «Теогония», повествуется о происхождении космоса из

хаоса, генеалогии богов, это первое в античности систематическое изложение теогонических мифов. Обе поэмы написаны эпическим стихом — гекзаметром.

Поэма «Труды и дни» рассматривается как первый образец дидактического эпоса, поэма «Теогония» — как религиозно-философское эпическое произведение, источник философского эпоса.

[ИЛ]

ГЁТЕ (Göthe) Иоганн Вольфганг фон (28.08.1749, Франкфурт-на-Майне, Германия — 22.03.1832, Веймар, Германия) — великий немецкий поэт, мыслитель, философ. Сыграл выдающуюся роль в развитии мировой поэзии, прозы, драматургии, в своем «Фаусте» достиг синтеза художественных средств для выражения всеобъемлющего философского и художественного содержания. Он внес значительную лепту в формирование сначала немецкого, а потом и общеевропейского культа Шекспира.

Гёте родился 28 августа 1749 г. во Франкфурте-на-Майне, представлявшим собой городскую республику, в семье имперского советника, бюргера, входившего в правящую элиту республики. Он получил прекрасное домашнее образование, затем (по настоянию отца) юридическое образование в Лейпцигском (1765–1768) и Страсбургском (1770–1771) университетах. В Страсбурге (французском городе с немецким населением) он познакомился с И. Г. Гердером, открывшим ему новую эстетику, английскую литературу, Шекспира, немецкий фольклор. Гёте переводит «Песни Оссiana» Д. Макферсона, передает Гердеру записанные в Эльзасе народные песни. Позже в автобиографии «Поэзия и правда» он отмечал решающее значение встречи с Гердером.

«Ко дню Шекспира». Свои эстетические воззрения Гёте изложил в статье «Ко дню Шекспира» (1771), где восклицает: «Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь...» Пример Шекспира заставил его усомниться в классицистических правилах: «Единство места показалось мне устрашающим, как подземелье, единство времени и действия — тяжкими цепями, сковывающими воображение». От Гердера Гёте воспринимает исторический подход к искусству. Он считает, что греческая и шекспировская трагедии равноценны, но каждая рождена своим временем, в то время как во французской классицистической трагедии обнаруживается механическое подражание образцам. Ценность Шекспира Гёте видит в сложности и глубине, умении сочетать противоречивое, представить перед глазами зрителей, как в «волшебном фонаре», мировую историю «на незримой нити времени». Но особенно ценит Гёте в Шекспире характеры, неповторимые в своей индивидуальности, созданные им в соответствии с природой.

«О немецком зодчестве». Другая программная статья, посвященная готическому Страсбургскому собору и его легендарному зодчему Эрвину фон Штейнбаху, имеет название «О немецком зодчестве» (1773). Противопоставив античному искусству с его стремлением к идеальной красоте «характерное искусство» готики, Гёте пишет: «Характерное искусство и есть единственно подлинное. Когда оно порождено искренним, цельным, самобытным и своеобразным чувством и не заботится ни о чем для него постороннем, даже не знает о нем, оно будет всегда цельным и живым, родилось ли оно из суровой дикости или из тонко воспитанного чувства». Статья стала одним из манифестов движения «Бури и натиска».

«Гец фон Берлихинген с железной рукой» (1773) — трагедия, первое значительное художественное произведение Гёте, задуманное в Страсбурге и завершённое во Франкфурте, куда он вернулся после окончания университета. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI в. через движение Времени. Последние слова трагедии сопрягают это время Прошлого с Настоящим.

По-шекспировски широко представлен исторический фон. Свободное перенесение места действия (тоже шекспировская черта) позволяют Гёте изобразить и рыцарский замок, и постоялый двор, и трактир XVI в., и монастырь, и цыганский табор, и тюрьму. По-шекспировски значителен характер героя, который сам определяет свою судьбу, а не является игрушкой в ее руках. Гёте, вслед за Шекспиром, порывает с единством действия, от которого не отказывались даже романтики. Писатель вводит вторую сюжетную линию — историю бывшего друга Геца Вейслингена, бросившего свою невесту, сестру Геца, ради Адельгейды фон Вальдорф, которая становится его женой, а затем отравляет его.

Но в то же время выбор сюжета и героя, сделанный Гёте, носит «русоистский», а не шекспировский характер. Гец фон Берлихинген одержим идеей объединения крестьян и рыцарей, он становится одним из вождей крестьянского восстания, которое пугает его не своими целями, а своими крайностями. Гец умирает со словами: «Свобода! Свобода!». Уравнительные тенденции, противоречащие шекспировской концепции истории, культ свободы — это выражение руссоистских устремлений Гёте.

«Страдания юного Вертера» (1774) — лирический роман в письмах, принесший молодому Гёте всеевропейскую известность. Штюрмеры признают его своим вождем. Основа романа автобиографична, в нем отразилась несчастная любовь самого писателя к Шарлотте Буфф летом 1772 г. во время поездки в г. Вецлар. Роман делится на две части: письма самого Вертера к другу Вильгельму, где он подробно описывает не столько события, сколько свои чувства, и дополнение «От издателя к читателю».

Вертер, тонкий и нервный юноша, болезненно переносит свое одиночество и обывательский уклад жизни. Его любовь к Шарlotte приносит ему на некоторое время ощущение счастья, но потом самые тяжелые переживания. Лотта хорошо относится к Вертеру, но у нее есть жених Альберт, человек благородный, разумный и деликатный, с которым она решила соединить свою жизнь. Страсть Вертера приобретает болезненный характер, он то безудержно веселится, то впадает в меланхолию, то полон ревности, то раскаяния. Из раздела «От издателя к читателю» мы узнаем, что в минуту отчаяния Вертер застрелился. Шарлотта и Альберт тяжело пережили эту смерть. Вертера похоронили в том месте, которое он сам указал, недалеко от города.

Гёте делает в романе важное открытие, имевшее существенные последствия для дальнейшего развития литературы, прежде всего для романтизма и реализма. Его герой Вертер предстает одновременно и как определенный социотип (юноша, который из-за низкого происхождения не может занять место, достойное его талантов), и как психотип (человек с маниакально-депрессивными расстройствами, свойственными и самому Гёте, поэтому необычайно точно воспроизведенными). Второе оказывается важнее первого, поэтому реакция Вертера на внешние события неадекватна, неприятности превращаются в его сознании в катастрофы. Герой не может адаптироваться в своей жизненной среде, становится несносным. Если безумие шекспировских героев носит временный характер и порождено открытием ими истинного лица мира, безумие Дон Кихота — скорее литературный прием, то болезнь Вертера — нечто совершенно иное: литературе стал интересен больной герой, неврастеник, психопат, параноик. Не случайно после публикации романа по Европе прокатилась волна самоубийств, которая унесла не меньше жизней, чем настоящая война. «Болезнь ума» станет модной, ей отдадут дань романтики, немецкий романтик Новалис воскликнет: «Поэт должен быть болен». Реалисты будут исследовать не только социотипы, но и психотипы. Болезненность психики героев станет, по существу, обязательной в литературе декаданса. Больной герой и больной писатель характерны и для XX в. вплоть до наших дней.

Очевидно, это одно из следствий отхода от эстетики нормативности, развития принципов самовыражения и психологизма, разработки рецептивной эстетики, ориентирующей на читательское восприятие: ведь социотипы устаревают, когда меняется историческая эпоха, в то время как психотипы интересны читателям всегда.

Лирика. Гёте прежде всего великий лирический поэт. Как отмечал В. М. Жирмунский, Гёте «является создателем нового жанра интимной лирики личного переживания, непосредственно выражающей внутренних

мир душевных эмоций в их неповторимом своеобразии и индивидуальности». Начав с подражания немецкой анакреонтике и французской «легкой поэзии» рококо, Гёте в период «Бури и натиска» (1770–1775) «создает новый тип лирического стихотворения, порывающего с условной и обобщенной стилизацией: мгновение переживания, непосредственного, яркого и страстного, подсказанного индивидуальной биографической стилизацией (например, ночной поездкой верхом из Страсбурга в Зезенгейм на свидание с возлюбленной — в стихотворении «Свидание и разлука»), чувство радости жизни, весенней природы и молодой любви выражаются непосредственно в эмоционально-действенной, песенной форме. При этом неповторимо индивидуальный характер переживания, его своеобразная эмоциональная диалектика нередко создают неповторимую, на данный случай возникающую композиционную форму стихотворения, которая как бы развивается и изменяется вместе с протеканием и развитием самого переживания (например, в стихотворении «На озере»).

Под влиянием Гердера Гёте обратился к немецкому фольклору и ввел некоторые его элементы в свою авторскую поэзию. Так, в стиле народной песни написано знаменитое стихотворение «Степная розочка» (1771) — диалог между мальчиком и розой, где использованы народно-поэтическая символика срывания розы как любви, характерная для фольклора драматизация песенного сюжета, подлинно народный песенный припев: «Röslein, Röslein, Röslein rot, / Röslein auf der Heiden» (в переводе Д. Усова: «Роза, роза, алый цвет, / Роза в чистом поле»).

Гёте обращался к жанру баллады («Король из Фуле»), оды («Ганимед», «Прометей», «Вознице Кроносу» и др.) и другим жанрам, каждый из которых получает оригинальную разработку в его творчестве.

Веймарский период. 7 ноября 1775 г. Гёте прибыл в Веймар по приглашению герцога Карла Августа, недавно взошедшего на престол. Гёте становится тайным советником, членом правительственного совета, в 1782 г. получает дворянское звание. Он почти отходит от литературы, стремится реализовать просветительские идеалы в своей политической деятельности, но со временем его постигает разочарование. Он много занимается наукой (физикой, геологией, минералогией, ботаникой, биологией, анатомией). На некоторое время он удаляется в Италию (1786–1788), потом возвращается в Веймар, но отдаляется от двора, с 1791 г. руководит Веймарским придворным театром. В 1794 г., получив от Шиллера предложение принять участие в издании журнала «Оры», с энтузиазмом его принимает. С этого времени начинается плодотворный период дружбы и творческого сотрудничества с Шиллером.

Среди произведений, написанных Гёте в веймарский период, — романы «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796), «Годы стран-

ствий Вильгельма Мейстера» (ч. 1–3, 1821–1829), «Избирательное сродство» (1809), трагедии «Ифигения в Тавриде» (1787), «Эгмонт» (1788), «Торкватто Тассо» (1790), книга лирики «Западно-восточный диван» (1819), баллады «Лесной царь» (1792), «Коринфская невеста» (1797), автобиографическая книга «Поэзия и правда из моей жизни» (1811–1814), естественно-научный труд «Учение о цвете» (1810), перевод на немецкий язык «Племянника Рамо» Д. Дидро (1805) и множество других произведений.

«Фауст». Трагедию «Фауст» Гёте писал около 60 лет. Главный персонаж взят им из народной немецкой книги XVI в. о докторе Фаусте. К 1773 г. относится первый вариант произведения, так называемый «Прафауст» (рукопись обнаружена в 1887 г.). Здесь Фауст подобен штурмерам в их противопоставлении природы и схоластики, он жаждет деятельности:

Готов себя я в мир отважно кинуть,
Земных скорбей, земных восторгов жребий вынуть,
Под бури смело парус ринуть
И в час крушенья с робостью не стынуть.

(Пер. В. Брюсова)

Уже в «Прафаусте» разработана основная сюжетная линия первой части «Фауста» Фауст–Маргарита (история соблазненной и покинутой девушки, убивающей своего ребенка).

В 1788 г. в Италии Гёте обращается к незавершенному произведению и уточняет текст, смягчая неактуальные к тому времени штурмерские крайности. В 1790 г. этот текст был опубликован (под названием «Фауст. Фрагмент»).

В 1797–1801 гг., в период интенсивного сотрудничества с Шиллером, Гёте пишет важнейшие сцены («Пролог на небесах», «За городскими воротами», эпизоды перевода Фаустом Евангелия, его договора с Мефистофелем), придающие замыслу трагедии общемировую масштабность и всеобъемлемость. Законченная первая часть публикуется в 1808 г. С февраля 1825 г. по июль 1831 г. Гёте пишет вторую часть «Фауста» (эпизод с Еленой из этой части был написан в 1800 г.). Произведение полностью опубликовано в год смерти писателя, в 1832 г.

«Фауст» начинается с трех вступительных текстов. В «Посвящении» друзьям молодости возникает тема быстротечности времени, которая на новом уровне раскрывается в «театральном вступлении». Театр дает возможность «пройдя все ярусы подряд, / Сойти с небес сквозь землю в ад». Здесь же Директор театра, Поэт и Комический актер обсуждают проблемы искусства, рассуждают об истинной поэзии, предназначенной для вечности, но не встречающей понимания у праздной толпы. Гёте ставит труднейший вопрос рецептивной эстетики: самое глубокое искусство не

может существовать без своего адресата, публики. Очевидно, синтетической формой «Фауста» писатель дает свой ответ на обозначенную в «Театральном вступлении» дилемму. В «Прологе на небе» Господь (олицетворение просветительского Разума) в окружении славящих его архангелов вступает в спор с Мефистофелем (воплощением духа отрицания) из-за Фауста, который, по признанию обоих, воплощает самую суть человека, столь высоко ценимую Господом и столь низко — Мефистофелем («Он лучше б жил чуть-чуть, не озари / Его ты божьей искрой изнутри. / Он эту искру разумом зовет / И с этой искрой скот скотом живет»; «Он кажется каким-то насекомым»). Фауст не идеален. Господь смотрит на это снисходительно: «Кто ищет — вынужден блуждать». Но он и не ничтожество, что приходится признать Мефистофелю, дающему Фаусту емкую характеристику:

Он рвется в бой, и любит брать преграды,
И видит цель, манящую вдали,
И требует от неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли.

(Пер. Б. Л. Пастернака)

Господь разрешает Мефистофелю испытать Фауста, считая, что «из лени человек впадает в спячку»:

Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи, и беспокой,
И раздражай его своей горячкой.

«Пролог на небе» утверждает две важнейшие для концепции «Фауста» идеи: человек несвободен в выборе судьбы (более могущественные силы делают это за него), но свободен в познании этих сил, и движение к новому невозможно без разрушения старого.

«Часть первая» трагедии посвящена раскрытию этих идей. Внешне Гёте использовал принципы оформления текста в шекспировских трагедиях: разделение не на действия, а на сцены разной величины с предельно короткими ремарками, соединение стихов (иногда это белый стих, как, например, в монологе Фауста в сцене «Лесная пещера», но обычно рифмованный и необычайно разнообразный и гибкий по метру) и прозы (прозой написана одна из финальных сцен — «Пасмурный день. Поле»). Но если у Шекспира композиция ближе к линейной, то у Гёте она спиральна, образует концентры.

В «Части первой» идея познания реализуется в сцене договора между Фаустом и Мефистофелем и омоложение Фауста (видимое движение времени вспять). Развития характера нет, поэтому роль Фауста начинается с самопредставления («Я богословьем овладел, / Над философией корпел, / Юриспруденцию долбил / И медицину изучил» и т. д.).

Стремление Фауста к непрестанному обновлению иллюстрируется историей Фауста и Маргариты. Масштабность этой незамысловатой исто-

рии подчеркнута спиралевидной композицией: в кульминации повествования появляется огромная вставная сцена, изображающая шабаш ведьм в Вальпургиеву ночь. Но и в эту сцену Гёте делает еще одну внутреннюю вставку — интермедию «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании» (параллель «Сну в летнюю ночь» Шекспира, где тоже появляются Оберон и Титания). Любовь Фауста к Маргарите — это важнейшая для книжника встреча с жизненными проблемами, его переход от слова к делу (не случайно в сцене «Рабочая комната Фауста» герой меняет свой перевод строки из Библии «Вначале было Слово» на «Вначале было Дело»). Обновление Фауста разрушает все вокруг, но это вселенский закон. Вот почему Маргарита, отравившая мать (она хотела, чтобы та уснула и не помешала свиданию с Фаустом), ставшая причиной гибели брата Валентина, противившегося ее союзу с Фаустом, убившая родившееся от Фауста дитя, обреченная на тюрьму и смерть, слышит голос свыше: «Спасена!»

«Часть вторая» переносит читателя из «малого мира» (внутреннего мира Фауста) в «большой мир» (где он как персонаж может и не появиться, например, в сцене «Императорский дворец») как в пространстве, так и во времени. Соединяются античность, «средневековое прошлое», «средневековое настоящее» (Фауст оказывается в комнате, где произошло его омоложение), будущее (появляется образ искусственно созданного человека Гомункула, в сцене «Сад для гуляния» речь идет о введении бумажных денег, на самом деле появившихся в Европе лишь в XVIII в. и т. д.), действие разворачивается то при дворе средневекового германского императора, то в древней Спарте (обширный эпизод с Еленой Прекрасной), то опять возвращается к императорскому двору.

В композиции смешение времен отразилось в сочетании классицистического (в духе античности) членения текста на 5 актов и шекспировского разделения на сцены внутри актов. Произвол в пространстве и времени «большого мира» подчеркивается возвращением к естественному старению Фауста. В завершающей «Часть вторую» пятом акте и пространстве, и время становятся совершенно условными, символическими, появляются небесные силы, которые отвоевывают душу Фауста у Мефистофеля, завлекшего героя трагедии в словесную ловушку: фраза, которой так добивался дьявол: «Мгновение, остановись, ты прекрасно» — была произнесена Фаустом лишь с оттенком условного наклонения, ибо для него обновление и познание несовместимы с остановкой, со статикой. Таков итог произведения, открывающего путь в динамичный XIX в.

В «Фаусте» Гёте синтезирует современные и классические тенденции, снова найдется место продолжению шекспировской линии. Так, в композиции «Фауста» смешение времен отразилось в сочетании классицисти-

ческого (в духе античности) членения текста на 5 актов и шекспировского разделения на сцены внутри актов.

Лит.: Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л. : Худож. лит., 1972; Луков Вл. А. Предромантизм. М. : Наука, 2006.

[ИЛ] [МШ]

ГИАЦИНТОВА Софья Владимировна (23.07/4.08.1895, Москва, Российская империя — 12.04.1982, Москва, СССР) — русская советская актриса, режиссер. Народная артистка СССР (1955), лауреат Сталинской премии (1947). Родилась в семье профессора Московского университета, специалиста в области истории искусств (после революции — директор Музея изящных искусств). В 1910 г. Гиацинтова была принята в Московский Художественный театр, где исполняла небольшие роли нередко без слов, участвовала в массовках (в «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Братьях Карамазовых» по Ф. М. Достоевскому, «Синей птице» М. Метерлинка и др.). В 1913 г. открылась Первая студия МХТ под руководством Л. А. Сулержицкого при участии К. С. Станиславского, опробовавшего на молодых актерах свою «систему». Гиацинтова вошла в студию в момент ее основания, рядом с ней оказались такие тогда начинающие, а позже ставшие знаменитыми деятели театра, как Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, С. Г. Бирман, А. Д. Дикий. Гиацинтова становится ведущей актрисой новой труппы.

Здесь происходит знаменательная встреча актрисы с шекспировским репертуаром: в 1917 г. она сыграла роль Марии в «Двенадцатой ночи». Премьера состоялась 4 декабря (пер. Вейнберга, реж. Станиславский, Сушкевич, худ. Андреев и Либанов, комп. Рахманов).

Это была историческая премьера: первая постановка комедии Шекспира на послереволюционной русской сцене. В прекрасном ансамбле актеров (среди которых были М. А. Чехов, А. Д. Дикий, М. А. Дурасова) Гиацинтова буквально блистала в роли Марии.

Эта роль определила одну из центральных линий актерского творчества Гиацинтовой, связанную с воплощением ренессансной жизнерадостности, смелости характера, позволяющей женщине управлять мужчинами. В сходном ключе играла она и Катарину в «Укрощении строптивой» (1923).

В 1924 г. Первая студия была преобразована в Московский Художественный театр Второй (МХАТ 2-й), где расцвел талант актрисы. В 1933 г. состоялась премьера обновленной постановки «Двенадцатой ночи» У. Шекспира. Гиацинтова снова исполняла роль Марии (и выступила как режиссер совместно с В. В. Готовцевым). В следующем году она исполнила роль Амаранты в «Испанском священнике» Джона Флетчера, младшего современника Шекспира.

В 1936 г. МХАТ 2-й был закрыт, Гиацинтова сначала работала в театре им. МОСПС (Московского областного Совета профессиональных союзов), а затем оказалась в преобразованном из ТРАМа Театре им. Ленинского комсомола, в который она перешла вместе с мужем И. Н. Берсеневым и ближайшей подругой и соратницей по МХАТ 2-му С. Г. Бирман и где она проработала последующие десятилетия (с перерывом в 1958–1961 гг., когда она уходила в театр им. Станиславского). С 1938 г. Берсенов стал художественным руководителем Театра им. Ленинского комсомола (после его смерти, с 1952 г. Гиацинтова была главным режиссером этого театра). В 1939 г. Гиацинтова и И. Н. Берсенов поставили в этом театре «Нору» («Кукольный дом») Г. Ибсена, где сыграли роли Норы и Хельмера. Нора — высшее достижение актрисы. Шекспировская жизнерадостность Марии еще чувствуется в ее Норе, но это скорее маска, за которой обнаруживается интеллектуальность и проблемность «новой драмы».

Подобно С. Г. Бирман, почти не игравшей в пьесах Шекспира, но оставившей важный след в неошекспиризме XX в., Гиацинтова (хотя, и в меньшей степени) развивала в отдельных работах ту же линию, но, будучи актрисой психологического склада, больше тяготела к мхатовско-чеховской традиции (тем более, что ее учителями были К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко). Отсюда большой успех в психологических ролях (Наталья Петровна в «Месяце в деревне» И. С. Тургенева, Раневская в «Вишневом саде» А. П. Чехова, мать Ленина Мария Александровна в «Семье» И. Ф. Попова и фильме «Семья Ульяновых» и т. д.) и более скромные результаты в гротесковых ролях (Авдотья Назаровна в «Иванове» А. П. Чехова, одна из последних ролей, впрочем, представленная не в своей трактовке, а в соответствии с концепцией режиссера М. А. Захарова). Вершины творчества связаны с соединением этих линий (Рашель в «Вассе Железновой» в постановке С. Г. Бирман, Нора).

Актриса обладала исключительной дикцией, красивым голосом, благородной внешностью, сценическим обаянием, что делало ее образы незабываемыми.

Соч.: Жизнь театра. М., 1963; С памятью наедине. М., 1985.

Лит.: Залесский В. Софья Владимировна Гиацинтова. М.–Л., 1949; Бирман С. Г. Путь актрисы. М., 1962; Громов В. Софья Гиацинтова. М., 1976; Покровский Б. П. Гиацинтова // Новая Российская Энциклопедия. Т. 4(2). М., 2008.

[МШ]

ГИЛЬОМ ДЕ МАШО (Guillaume de Machaut; известен также под латинским именем Guillelmus de Mascandio; ок. 1300, Машо, Франция — 04.1377, Реймс, Франция) — французский дипломат, каноник. Родился в Шампани. Он был, служил при дворах в Праге, Париже, Реймсе. Полу-

чил известность как поэт, основатель школы «второй риторики». Нередко Гильом де Машо сочинял и музыку к своим стихам, очевидно, изначально задуманным как песни в жанрах вирелэ, баллады, рондо. При этом он соединял традиции песен труверов с полифонией музыки Предвозрождения, одним из родоначальников которой он стал.

Наиболее известное произведение Гильома де Машо — «Книга о действительно случившемся» («*Le livre du voir dit*», 1365). Написанная стихами, она также включает в себя вставные прозаические письма. В этих письмах повествуется о несчастной любви стареющего поэта к юной красавице. Характерный прием, использованный для описания любви, — сравнение рассказчика с персонажами античных мифов (Пирам, Леандр), героями средневековых рыцарских романов (Ланселот). Эти сравнения задушевивают ростки индивидуального чувства, испытывавшегося поэтом в реальности, но пока не представляющего интереса для литературы.

Пафос каноничности, подражания образцам пронизывает и другие произведения Гильома де Машо — поэму «Суд короля Наварры» (1349), рифмованную хронику «Взятие Александрии» (ок. 1370), поэму «Пастушеские времена». Из этих образцов он заимствует мотивы видения, сна, рыцарской любви, подчиняющейся куртуазным правилам. Его поэзия риторична, причем в этом проявилась сознательная установка на упорядочение поэтического языка.

Соч.: Œuvres : V. 1–3. P., 1908–1921; Poésies lyriques / publ. par. V. Chichmarev. T. 1–2. P., 1909.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. Т. I. М.–Л., 1946; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X–XIV века. М., 1983; Лукасик В. Ю. Трансформация античной мифологии во французской поэзии позднего Средневековья: школа Машо-Дешана и школа Великих Риториков : дис. ... канд. филол. наук. М., 2001; Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII века. М., 2003; Littérature française des origines à la fin du XVIII siècle. P., 1872; Cohen G. La poesie en France au moyen age. P., 1952; Poirion D. Le Poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans. Grenoble, 1965; Roivion D. Littérature française. P., 1971.

[ИФЛ]

ГИМН (греч. *hymnos* — хвала) — торжественная песнь. Первоначально — обращение к божеству в рамках богопочитания и магического ритуала по вовлечению божества в решение земных проблем (хоровая разновидность молитвы). Сохранились гимны шумеро-аккадские (с 3 тыс. до н. э.), древнеегипетские (сер. 2 тыс. до н. э., например, «Гимн богу Ато-ну»), хеттские (например, «Гимны Солнцу», 13 в. до н. э.), древнеперсидские (например, книга «Яшт» из «Авесты», 1 тыс. до н. э.), древнеиндий-

ские (собраны в «Ригведе», X в. до н. э.), древнееврейские («Псалтирь» в Ветхом Завете, между VII и I в. до н. э.) и другие древнейшие гимны. В Древней Греции традиция связывала создание первых гимнов с Оленом из Лидии, Орфеем, Эвмолпом, Мусеем; Гомеру приписывались «гомеровские гимны», декламировавшиеся рапсодами на празднествах, появились собственно литературные гимны (Каллимах, IV–III вв. до н. э.), гимны делились на пеаны (гимны, посвященные Аполлону), дифирамбы (гимны, посвященные Дионису, источник жанра трагедии), просодии (гимны, исполнявшиеся во время шествий), гипорхемы (гимны с плясками), парфении (гимны, исполнявшиеся хором девушек). Нотные записи (в древнегреческой буквенной нотации) гимны Музе, Гелиосу и Немесиде (II в.) впервые опубликованы в 1581 г. Структура древнегреческого гимна: призывание божества; его прославление (с мифом о нем); обращение с просьбой (молитва, заклинание). В Риме литературный гимн представлен в творчестве Горация (I в. до н. э.). На исходе античности ритор Менандр (III–IV вв.) предложил первую классификацию гимнов, определив гимн как жанр торжественного красноречия (разновидность похвальной речи). К тому же времени относится отрывок первого из сохранившихся христианских гимнов — так называемый Оксиринхский папирус. Гимн занимает видное место в раннем христианстве (Амвросий Медиоланский, Августин Блаженный, IV–V вв.). В средние века и эпоху Возрождения религиозные христианские гимны писали византийские авторы (гимнографы), Фома Аквинский, Франциск Ассизский. Первый сборник религиозных гимнов с нотами относится к XI–XII вв. В XIV в. в связи с развитием многоголосия появляются полифонические гимны, исполнявшиеся на государственных и церковных церемониях. К гимнам принято относить протестантские хоралы (М. Лютер и др.), гуситские песни. От чистой религиозности отходил в своих Г. П. Ронсар. Гимн как высокий жанр поэзии развивал Ф. Малерб. Гимн занял видное место в английской (Э. Спенсер, Д. Донн, Д. Мильтон и др.), немецкой (Ф. Г. Клопшток, И. В. Гёте, Ф. Шиллер, Ф. Гёльдерлин, Новалис и др.), русской поэзии (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин и др.). Многообразие тематики и выразительных средств демонстрируют гимны XIX–XX вв. (П. Б. Шелли, Д. Китс, А. Ламартин, А. Мандзони, А. С. Пушкин, Ю. Словацкий, Р. М. Рильке, И. Р. Бехер, В. В. Маяковский и др.).

К гимну возвращается песенно-музыкальная (нередко только музыкальная) форма, когда он приобретает новую социальную функцию, становясь звучащим символом государства или какой-либо социальной общности («Марсельеза» К. Ж. Руже де Лиля, 1792, — официальный гимн Франции; «Интернационал» Э. Потье, муз. П. Дегейтера — гимн революционного пролетариата; «Союз нерушимый...» С. В. Михалкова и Г. А. Эль-Регистана, муз. А. Б. Александрова, 1943, — государствен-

ный гимн СССР, с изменениями — России; гимны других стран; гимн Олимпийских игр; «Gaudeamus igitur», студенческая песня XII в. — гимн студенчества; и т. д.). Гимн в этом случае перестает быть собственно литературным или музыкальным жанром с определенными формальными признаками: его содержание, ситуация и характер исполнения регламентируются законом (относительно государственного гимна), нормами сообщества, организации (напр., гимны японских предприятий); гимн признается особой ценностью и знаком идентичности. Качества «социального жанра», присущие гимну, могут приобретать народные песни, фрагменты классической музыки (тема из струнного квартета ор. 76 №3 Гайдна в гимне Австро-Венгрии, мелодия Моцарта в гимне Австрии, фрагмент Глинки в 1-ом гимне современной России и др.) и т. д.

Лит.: Герцман Е. В. Гимн // Муз. энциклопедия. М., 1991; Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика. Топика и композиция гимнов Горация // Гаспаров М. Л. Избр. труды. М., 1997. Т. 1; Юрченко Т. Г. Гимн // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Webster T. B. L. Greek chorus. L., 1970.

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [НРЭ]

ГИППОНАКТ (Ἰππῶναξ,) (вторая половина VI в. до н. э., Эфес, Малая Азия) — древнегреческий поэт, изобрел разновидность ямба — холиямб («хромой ямб», с хореическим окончанием строки), еще больше приближающий поэзию к разговорной речи. Это же обращение к обыденности отмечается и в содержании его стихов:

Я злу отдам усталую от мук душу,
Коль не пришлешь ты мне ячменных круп меру.
Молю не медлить. Я ж из круп сварю кашу,
Одно лекарство от несчастья мне: каша!

(Пер. В. Иванова)

[ИЛ]

ГЛЮК (Glück) **Христоф Вимибальд, фон** (2.07.1714, Эрасбах, Бавария — 15.11.1787, Вена, Габсбургская монархия) — немецкий композитор, один из видных представителей классицизма в музыке, прежде всего в опере.

Есть предположение, что он по происхождению не немец, а чех. С трех лет он жил в Чехии, где его отец получил работу лесничего. У мальчика обнаружили прекрасные вокальные данные, он замечательно играл на скрипке и виолончели, клавесине и органе. Композиторскому искусству он обучался в Праге и Милане у достаточно известных мастеров (в том числе у Дж. Саммартини, одного из основоположников струнного квартета как особой музыкальной формы). Восемь лет жизни в Италии сделали его поклонником оперы. Там, в Милане, в 1741 г. он поставил свою

первую оперу «Артаксеркс», затем последовали многочисленные оперы в итальянском стиле: «Деметрио», «Артамен», «Софонисба», «Федра».

В 1745 г. Глюк получил приглашение в Англию. Недолгое и не слишком успешное пребывание в Лондоне стало поворотным в судьбе композитора: здесь он был потрясен музыкой жившего в Англии, даже принявшего английское подданство великого немецкого композитора Генделя. Во Франции Глюк познакомился с Рамо, его музыкальными взглядами, примерно тогда же заинтересовался первыми образцами французской комической оперы (позже он напишет несколько произведений в этом жанре). Оперы Глюка ставились в Италии, в Дании, в Австрии. В Вене композитор служил придворным оперным капельмейстером десять лет — с 1754 по 1764 г. Здесь он начал свою оперную реформу, написав на либретто Кальцабиджи, автора, понявшего новаторские замыслы композитора, оперу «Орфей и Эвридика». Самый грандиозный триумф Глюк испытал в Париже 19 апреля 1774 г., когда на сцене Гранд-Опера под его руководством была представлена опера «Ифигения в Авлиде» («...Когда услышал в первый раз / Я Ифигении начальны звуки...» — вспоминает пушкинский Сальери). Триумфальными были и представления «Орфея» и «Альцесты», а позже «Ифигении в Тавриде». Реформа Глюка вызвала жаркие споры. Оперные знатоки разделились на глюкистов и пиччинистов (Пиччини — глава композиторов итальянской школы, он тоже упоминается в «Моцарте и Сальери» А. С. Пушкина: «...когда Пиччини / Пленить умел слух диких парижан...»). В 1780 г. Глюка приветствовала Вена. Прославленный композитор провел последние годы жизни и умер 15 ноября 1787 г. в этом музыкальном городе, где уже начинала складываться венская классическая школа: по пути, намеченному Глюком, пошли Гайдн, Моцарт, Бетховен, а затем на смену классикам пришел первый романтик Франц Шуберт.

Оперную реформу Глюка было бы очень соблазнительно рассмотреть как предвестницу романтизма, а значит, как явление предромантическое. Проанализировав с этой точки зрения тенденции творчества представителей венской классической школы, других композиторов эпохи, мы можем кратко сформулировать основные выводы: во второй половине XVIII в. в европейской музыке возникают предромантические тенденции, свидетельствующие о закономерном движении музыкального искусства к эпохе романтизма. Эти тенденции обнаруживаются в творчестве крупнейших композиторов (Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Гретри), теоретиков музыки (Руссо). Однако они не выступают в системе и не доминируют ни у одного ведущего композитора эпохи.

Предромантизм в узком смысле слова (как конкретно-историческое течение), существуя на периферии музыкального искусства XVIII в., вырабатывает свои жанры (в частности, «опера ужасов», музыка к мелодраме,

аранжировка народных песен и танцев), он становится важной составной частью музыкального фона конца XVIII — начала XIX в. Возникает предромантическая музыкальная эстетика, в которой основное место занимает утверждение теории выражения в противоположность просветительской теории подражания. Наряду с этим в эстетике и в музыке формируются идеи программности, историзма, экзотизма, ориентализма, композиторы обращаются к фольклору, к сюжетам из национальной средневековой истории, у них появляется тяга к фантастике, демонизму. В музыкальных произведениях начинает использоваться принцип колорита, возникает особая эмоциональная напряженность, контрастность образов, лейтмотивность, разрабатываются многие принципы и художественные средства, которые составят основу романтической эстетики. Очень сложно в этом ключе охарактеризовать оперную реформу Глюка. По времени (1760-е годы) она совпадает с формированием предромантизма в литературе («готический роман», «оссиановская» поэзия и т. д.), с созданием предромантической эстетики. Однако пафос реформы Глюка направлен на утверждение совсем иных идей (по крайней мере, в своем основном звучании). В «Посвящении» к опере «Альцеста» (1767), подлинном эстетическом манифесте композитора, утверждается: «...простота, правда и естественность являются единственными заповедями красоты для всех произведений искусства». Глюк отвергает «нравоучительное холодное морализирование» и музыкальные излишества итальянской оперы-seria.

Но требования простоты, ясности, единства словесного и музыкального развития полностью соответствуют эстетике высокого классицизма. Искусство Глюка отличается классической строгостью, сдержанностью страстей. Напомним, что известная ария Орфея в финале оперы «Орфей и Эвридика» — «Потерял свое я счастье, Эвридики нет со мной!» — написана в до мажоре. Это в свое время позволило австрийскому музыковеду Эдуарду Ганслику в книге «О музыкально-прекрасном» (1854) привести арию Орфея как пример того, что музыка не выражает определенного содержания (на тот же мотив можно петь: «Нашел я Эвридику»). Специфика стиля Глюка (классический характер этого стиля) становится еще более очевидным при сопоставлении Глюка с Никколо Пиччини, приглашенным в Париж в 1776 г., чье творчество стало знаменем противников глюковской реформы. Ведь при всем консерватизме взглядов на оперу-seria Пиччини приехал в Париж прежде всего как всемирно известный автор оперы-буфф «Добрая дочка» (1760), либретто которой написал Гольдони по мотивам романа С. Ричардсона «Памела». Стихия сентиментализма почти совсем вытеснила в этой опере комизм. Выдающийся музыковед В. Д. Конен справедливо писала о Глюке: «Не простая хронология заставляет нас сегодня воспринимать Глюка как современника Руссо и Дидро,

Лессинга и молодого Гёте. Самое его творчество было подлинным детищем эпохи Просвещения, отражением огромного общественного подъема предреволюционного периода, революцией в музыке, как отозвался о нем Вольтер». И тем не менее столь классическому Глюку в большой степени свойственны предромантические черты, хотя они и не составляют основной пафос его реформы, связанной с задачей отразить идеи Просвещения. В первой опере нового типа — «Орфей и Эвридика» (1762) — основное действие разворачивается в фантастической обстановке подземного царства. Фурии и подземные духи неистово танцуют на берегу Стикса, освещенные мрачными отблесками адского огня. До-минорная тональность, унисонное звучание хора, дисгармония секундовых сочетаний, уменьшенные септаккорды — те средства, с помощью которых воплощается ужас, вселяемый фуриями — образом обезличенного Злого начала. В музыке ясно слышен демонизм. По принципу контраста сцена в Аиде сменяется изображением Элизиды, где обитают блаженные тени. Музыка Глюка (особенно появившееся в парижской редакции 1774 г. соло флейты — всемирно известная «Мелодия») устремляется в сферу идеального, что сумел глубоко почувствовать романтик Берлиоз: «А как чудесна музыка Елисейских полей! — эти словно улетающие в небеса гармонии, эти мелодии, меланхоличные как счастье, эта инструментовка, нежная и прозрачная, так хорошо передающая ощущение бесконечного покоя!., все это ласкает и обвораживает. Начинаешь ненавидеть грубые события жизни и желать смерти, чтобы вечно слышать это божественное журчание», — писал он в статье «“Орфей” Глюка в Лирическом Театре». Финал «Орфея и Эвридики» также предвосхищает открытия романтиков. «Элегический ми минор, изобразительное инструментальное сопровождение, построенное на повторяющемся мотиве, интимные романсные интонации, напоминающие шубертовскую “Маргариту за прялкой”. Грустный романс в роли прославляющего гимна!» Так уже в первой опере нового типа обнаруживается целый комплекс средств, предвосхищающих романтическую музыку. В дальнейшем Глюк будет искать подобные средства все настойчивее. В «Альцесте» (1767) тема рока воплощается необычайно экономными и при этом мощными средствами (унисонное звучание в низком регистре). В этой опере для раскрытия темы рокового предопределения широко используется трио тромбонов (характерно, что композиторы первой половины XVIII в., в том числе Бах и Гендель, использовали этот инструмент, обладающий мощным и грозным звуком, крайне редко). В «Ифигении в Тавриде» (1779) возможности тромбонов в обрисовке силы Зла используются еще шире: угрожающие октавные сочетания, аккорды-удары, мощные унисоны. Особенно впечатляюще зловещие аккорды тромбонов на пианиссимо, когда хор поет «Он убил свою мать». В. Д. Конен в статье «Глюк

и музыка будущего» убедительно показала связь Глюка с романтическим искусством. Полностью можно согласиться с одним из основных выводов статьи: «От оперной драматургии Моцарта и Бетховена до камерной лирики романтиков, от венского классического симфонизма до героико-патриотической оперы новой итальянской школы, от немецкой романтической оперы до монументальных ораториальных жанров Берлиоза и блестящего театрализованного спектакля Мейербера тянутся преемственные связи с художественными идеалами Глюка». Но совершенно справедлива и мысль о том, что движение к романтизму было неосознанным. «Подобно тому, как Колумб, открывая Новый Свет, предполагал, что нашел лишь кратчайший путь в Индию, так и Глюк считал, что занимается только преобразованием современной итальянской оперы». Наконец, В. Д. Конен показывает, в чем именно Глюк еще далек от романтизма: «Разумеется, в свете более поздних достижений оперной драматургии и симфонизма Моцарта, Бетховена (не говоря уже о произведениях романтического стиля) оперные образы Глюка кажутся нам недостаточно индивидуализированными. Действительно, подчас музыкальная характеристика героя одной его оперы может быть отнесена к герою другой».

[On air]

ГОГОЛЬ Николай Васильевич (1.04.1809, Великие Сорочинцы, Полтавской губ. Российской империи, ныне Украины — 4.03.1852, Москва, Российская империя) — великий русский писатель.

Пушкин высоко оценил «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, пронизанные народным духом, связью с украинским фольклором, написанные удивительным языком. Он же подсказал Гоголю сюжеты двух самых знаменитых его произведений — комедии «Ревизор» (1836) и романа-поэмы «Мертвые души» (т. 1 — 1842, т. 2. сожжен автором в 1852 г., сохранившиеся фрагменты опублик. в 1855 г.). Романтизм его ранних произведений, в котором были все оттенки от страшного («Вий», опублик. в 1835 г.) до героического («Тарас Бульба», 1 редакция опублик. в 1835 г.), очень скоро стал вытесняться реализмом, описанием прозы жизни с ее комической («Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», 1835; «Коляска», 1836; комедии «Женитьба», 1842; «Игроки», 1842) и трагической («Шинель», 1842) стороны, всегда усиленным гротеском, подчас доходящим до фантазмагорических картин («Нос», 1836).

Крупнейшее создание Гоголя — «Мертвые души», книга, описывающая провинциальный город «в один, два и полтора этажа», ловкого авантюриста Чичикова, скупающего ревизские души у помещиков Манилова, Ноздрева, Собакевича, Коробочки, Плюшкина — целой галереи пародий на людей, «прорех на человечестве», более мертвых, чем им умершие кре-

постные крестьян. Писатель назвал «Мертвые души» поэмой. Подзаголовок «поэма» позволяет увидеть сюжет «Мертвых душ» в свете великой поэмы Данте «Божественная комедия», первая часть которой повествовала о путешествии Данте по аду, вторая — по чистилищу, третья — по раю. Точно так же Гоголь предполагал в первом томе «Мертвых душ» провести читателя через ад современной ему русской действительности, во втором томе показать ее более светлые стороны, а в третьем — светозарные высоты России. Перед смертью писатель сжег почти законченный второй том (сохранились черновики четырех глав), а от третьего тома не дошло даже проекта. Однако и первый том дает основания говорить о настоящей поэме в прозе о России. Подобно тому, как Данте ни разу в «Аду» не упоминает имени Христа, но Христос невидимо присутствует в каждом эпизоде как высшая точка отсчета в добре, любви и справедливости при описании грешников и их грехов, точно так же у Гоголя за изображением уродливости и убожества русской жизни просматривается идеал — живая русская душа, Россия, которой суждена великая будущность. В образе Руси — мчащейся тройки эта мысль перестает только угадываться и обретает изумительное словесное выражение.

Лит.: Луков Вл. А. Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему). М., 2006.

[МЛ] [РЛ]

ГОДАР (Godard) **Жан-Люк** (род. 3.12.1930, Париж, Франция) — французский и швейцарский кинорежиссер и теоретик кино, чей фильм «На последнем дыхании» (1960, с Жан-Полем Бельмондо в главной роли) стал самым знаменитым из первых фильмов «новой волны» французского кинематографа, которая утвердила эстетику «авторского кино».

После «красного мая» 1968 г. режиссер-марксист вошел в объединение «Dziga Vertov» («Дзига Вертов»), сняв «Фильм, как фильм» (1968), «Правду» (1970) и др. Среди его фильмов — «Страсть» (1982), «Имя: Кармен» (1983), «Король Лир» (1987), «Ария» (эпизод «Армида», 1987) и др. В 1990-х годах Годар создает киноантологию «История кино». Всего он снял около 80 фильмов.

Среди его последних работ — «Фильм Социализм» (2010, документально-политико-экспериментальная драма, «симфония в трех актах», по определению автора), где в роли Философа снялся писатель и философ левых убеждений Ален Бадью, ныне (после смерти Ж. Деррида) признаваемый самым известным французским философом за пределами страны.

Годар удостоен многих кинонаград (в их числе: «Золотой Лев», 1983, почетный «Оскар», 2010), высших наград Франции. Видный французский

киновед Жан Колле назвал Годара «Декартом кино, первым философом, который самовыражается при помощи камеры».

После премьеры этого фильма Луи Арагон говорил: «После выхода «Безумного Пьеро» поэт Луи Арагон, отнюдь не будучи сентиментальным, прослезился: «Когда я присутствовал на премьере, то забыл все, что принято говорить о Годаре: про его заскоки и бесконечные цитаты, отсутствие мастерства и занудные нравоучения. Я забыл про то, что он невыносим, болтлив, читает мораль или аморален. Я видел только одно, единственную вещь: то, что это красиво. Нечеловеческой красотой» (цит. по: <http://www.watchrussia.com/articles/bitva-godara-s-gollivudom>).

Соч.: Godard J.-L., Bergala A. Godard par Godard. P., 2002 (coll. «Champs»); в рус. пер. — Годар о Годаре / сост., комм. и пер. М. Трофименкова // Искусство кино. 1991. №2.

Лит.: Collet J. Jean-Luc Godard. P., 1963; Chiesi R. Jean-Luc Godard. Rome, 2004. Вл. А. Луков, А. В. Луков [СФЛ]

ГОЙТИСОЛО (Goytisolo) **Хуан** (полн. фамилия Гойтисоло-Гай, Goytisolo-Gay; род. 5.01.1931, Барселона, Испания) — испанский писатель. Родился в Барселоне. Печатается с 1951 г. В 1956 г. обосновался в Париже. Гойтисоло — сторонник «объективной» прозы, реалистического социального романа, социальной сатиры, документальности, психологизма в литературе (сборник статей «Проблемы романа», 1959). Осуждение фашистского режима в Испании (романы «Ловкость рук», 1954; «Печаль в раю», 1955; «Праздники», 1958; «Цирк», 1957; «Прибой», 1958; «Остров», 1961; сборник рассказов «Здесь надо жить», 1960; документальные повести «Земли Нихара», 1960; «Чанка», 1962; и др.) принесло ему в 1950–1960-х годах славу вождя «молодого поколения» исп. литературы. В конце 1960-х годов Гойтисоло испытал идейный и творческий кризис (сборник «Хвостовой вагон»), в 1970-х годах он отдал дань французскому неомодернизму (романы «Хуан Безземельный», «Макбара»), с 1980-х годов пишет мемуары. Увлечение идеалами кубинской революции, личностью Ф. Кастро (поездка на Кубу, книга «Народ на марше», 1963) со временем сменилось представлением о Кастро как о диктаторе, сопоставимом с С. Хуссейном, однако война США в Ираке привела его к мысли о недопустимости наказывать целый народ за преступления их руководителей (статья «Наказание и преступление», опубликована в газете «Эль Паис», Мадрид, 6.04.2003).

Соч.: La isla. Mexico, 1961; Chanca. M., 2001; в рус. пер. — Печаль в раю. М., 1962; Ловкость рук. Прибой. Цирк. Остров. М., 1964.

Лит.: Тертерян И. А. Современный испанский роман (1939–1969). М., 1972. [ИИЛ] [НРЭ]

ГОЙЯ (Goya) **Франсиско** (Фраеиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес; 30.03.1746, Фуэндетодос, близ Сарагосы, Испания — 16.04.1828, Бордо, Франция) — выдающийся испанский художник, занимающий самое видное место в европейском искусстве конца XVIII — начала XIX в. Гойя, как Руссо или Гёте, не может быть без натяжек отнесен к какому-либо определенному художественному направлению. Напротив, сами направления следует соотносить с творчеством этих крупнейших мастеров, чтобы понять картину художественных поисков эпохи во всей ее целостности.

Гойя родился 30 марта 1746 г. в деревне Фуэндетодос близ Сарагосы. Уже в детстве Гойя обнаружил выдающиеся способности к рисованию, с 14 лет он учился живописи в Сарагосе у видного представителя позднего барокко Х. де Лусана-и-Мартинеса, потом несколько лет учился в Италии, где познал тайны старых и новых мастеров не столько через копирование великих образцов, чем Гойя, видимо, пренебрегал, сколько через постижение принципов и приемов итальянской манеры письма. Но он искал свою собственную манеру — и нашел ее. Вернувшись на родину, молодой художник быстро вошел в моду благодаря ярким жанровым картинам, историческим полотнам, портретам и особенно картонам, по которым на королевской мануфактуре св. Варвары производились замечательные испанские шпалеры, подобия французских гобеленов — выработанных ручным способом тканых картин.

Эти первые шаги Гойи-художника относятся к годам, когда в испанском искусстве господствовала классицистическая школа немецкого художника Антона Рафаэля Менгса (1728–1779), который стремился утвердить в Испании эстетическую концепцию Винкельмана. Картины Менгса, написанные в Испании, также как и полотна его эпигонов, совершенно лишены испанского колорита, они бы могли быть написаны в любой другой стране. Однако под влиянием новых эстетических веяний чистота доктрины Менгса начинает разрушаться. В творчестве крупнейшего последователя Менгса Франсиско Байеу-и-Субиаса (1734–1795), с которым Гойя познакомился еще в юности, участь в Сарагосе живописи, обнаруживаются первые попытки изобразить жизнь испанского народа, которую он запечатлел, хотя и очень еще робко, на картонах, созданных для гобеленовой фабрики.

Новый этап в развитии испанской живописи относится ко второй половине 1770-х годов, когда в искусстве возникает настоятельная потребность обращения к национальным истокам, отражения народной жизни, возрождения традиций «золотого века» испанской культуры. Картон Гойи для королевской мануфактуры, над которыми он работал с 1776 по 1791 г. (таких картонов он нарисовал свыше 60), сыграли в этом повороте от античных сюжетов к современной испанской действительности реша-

ющую роль. Приглашение работать для мануфактуры художник получил от Менгса через посредство Байеу, на сестре которого Хосефе Гойя женился в 1773 г.

Во второй половине 1780-х годов связь художника с испанской национальной традицией углубляется. Создавая в 1786–1787 гг. картины для виллы Аламеда, Гойя сближается с крупнейшим испанским драматургом этого времени Рамоном Франсиско де ла Крусом (1731–1794), создателем жанра сайнета (в 1786–1791 гг. вышло десять томов его сайнетов). До вступления Рамона де ла Круса в литературу сайнетом (*sainete* — исп. соус, подливка, лакомый кусок) называли интермедию между вторым и третьим действиями испанских комедий. Писатель превратил сайнет в самостоятельный жанр, связав его содержание с изображением жизни современных испанцев. Де ла Крус оказал плодотворное воздействие на творчество Гойи, и многие полотна и картоны, созданные художником во второй половине 1780-х годов, можно по праву назвать сайнетами в живописи.

Гойя был человеком независимым, и не раз его свободолюбивые высказывания вызывали настороженность и даже преследования со стороны правящей верхушки и церкви. Но он слишком хорошо рисовал, чтобы отдавать заказ, например, на групповой портрет королевской семьи (написанный Гойей в 1800 г. в блестящей манере, но не без иронии) другому художнику, хотя бы и более лояльному. В 1780 г. Гойю избирают в члены мадридской академии Сан Фернандо (с 1785 г. он вице-директор, с 1795 по 1797 гг. — директор живописного отдела этой академии), в 1786 г. он получает звание придворного живописца (с 1799 г. — первый живописец короля).

В начале 1790-х годов, когда за Пиренеями разыгрывается эпопея Великой Французской революции, а в Испании усиливается реакция, Гойя изменяет свой взгляд на способ изображения народной жизни. Бытописание сайнетов уже не может удовлетворить его в полной мере. «...Я написал серию малых картин, — сообщает он 4 января 1794 г. Ириарте, директору Академии, — в которых я мог совершить наблюдения, невозможные, обычно, в заказных вещах, и дать волю выдумке и изобретательности». Суд инквизиции, дом умалишенных — вот новые темы картин художника. Его работы полны тяжелых предчувствий.

Известная картина «Похороны сардинки», над которой художник работал с перерывами несколько лет, изображает народный праздник, но картина вызывает ощущение тревоги. За счет расположения на переднем плане маленьких фигур зрителей Гойя деформирует пространство, вносит в него обратную перспективу, пляшущая толпа укрупняется, возникает образ массы, охваченной стихийным движением. Индивидуальность в этой

массе стирается, что подчеркивается масками, иногда веселыми, иногда устрашающими, которые скрывают лица танцующих. Грозный пейзаж с огромными (данными в обратной перспективе) деревьями усиливает мрачное впечатление от картины.

Уже в этих работах Гойи появляется тема сна разума, которая с необыкновенной силой воплотится в серии его офортов «Капричос» (т. е. капризы) — величайшем памятнике предромантического искусства Европы. «Технику офорта Гойя, несомненно, подсмотрел у работавшего тогда в Мадриде Джованни Баттиста Тьеполо, — указывал немецкий искусствовед Пауль Кристеллер. — Но он своеобразно видоизменяет его систему свободной параллельной штриховки в ярко красочные контрастные пятна тонов; он еще более усиливает эти контрасты, связывая их акватинтой в очень картинные эффекты светотени, производящие порой жуткое впечатление». Пройдя определенную школу гравюры на меди в 1770-х годах (офорты по мотивам картин Тьеполо и Веласкеса), Гойя необычайно развил офортную технику, но, тем не менее, создание «Капричос» потребовало от него многих лет работы. С 1793 по 1797 г. художник создает 72 офорта этого цикла. В 1798 г. он добавляет еще 8 гравюр и вносит изменения в общую композицию «Капричос». 6 февраля 1799 г. в «Диарио де Мадрид» («Мадридской ежедневной газете») появилось рекламное сообщение о выходе «Капричос» с разъяснением его замысла. Гойя и помогавший ему в литературной работе историк искусства Хуан Агустин Сеан Бермудес всячески старались завуалировать сатирическое содержание цикла, тем не менее характеристика художником своих взглядов на задачи и методы живописи, приведенная в «Диарио де Мадрид», чрезвычайно существенна для понимания тех новых позиций, на которые художник переходит в 1790-х годах. Защищая эстетические принципы «Капричос», Гойя указывал, что «если удачное воспроизведение природы столь же трудно, сколь достойно восхищения, то нельзя не отдать должного и тому, кто полностью отвлекся от природы и зримо представил формы и положения, существовавшие доселе лишь в человеческом сознании, омраченном невежеством или разгоряченным необузданными страстями... Живопись (как и поэзия) выбирает из универсального то, что она почитает наиболее подходящим для своих целей, соединяет в одном вымышленном лице черты и обстоятельства, которые природа распределила среди многих, и из их искусного сочетания получается то счастливое подражание (натуре), за которое хорошего мастера провозглашают создателем, а не рабским копировщиком». Эти слова убеждают в безусловном единстве цикла «Капричос», хотя в искусствоведческих работах можно встретить расчленение его на две части, противопоставление фантастических образов цикла образам реальным. Единство заключается в стремлении Гойи

создать особый художественный мир, в котором материализуется сознание эпохи. В публикации «Диарио де Мадрид» он подчеркивает, что «избрал для своего произведения из множества сумасбродств и нелепостей, свойственных любому гражданскому обществу, а также из простонародных предрассудков и суеверий, узаконенных обычаем, невежеством или своекорыстием, те, которые он считал особенно подходящими для осмеяния и в то же время для упражнения своей фантазии».

Свободомыслие художника обретает в офортах зашифрованную форму, а комментарии Гойи и Сеана Бермудеса, созданные якобы для разъяснения смысла гравюр, еще более осложняют понимание «Капричос». Уже открывающий серию автопортрет таит в себе второй, дополнительный смысл, скрытый за самопредставлением художника, автора цикла. Гойя изображает себя в шляпе, которую в конце XVIII в. называли «Франклин» по имени Бенджамина Франклина, одного из самых значительных деятелей американской революции. Будучи в 1776–1785 гг. представителем Северо-Американских Соединенных Штатов во Франции, Б. Франклин завез новый фасон шляп в Европу.

Уже в автопортрете появляется мотив свободомыслия, который становится одним из центральных в «Капричос». Свободное от вековых предрассудков мышление художника сталкивается со зловещим, неразумным миром, в котором «сон разума порождает чудовищ» — так можно определить основной конфликт «Капричос». Знаменитый офорт №43 с наибольшей силой воплощает тему «сна разума». Возникает она уже в первых офортах (№3 — «Бука идет!», №12 — «Охота за зубами») и многократно варьируется на протяжении всей серии, особенно в ее финальной части (№48 — «Доноскики», №51 — «Прихорашиваются», №62 — «Невероятно!», №64 — «Счастливого пути», №66 — «Ну-ка, полегче!», №67 — «Погоди, тебя подмажут», №68 — «Вот так наставница», №69 — «Поддувает», №70 — «Благочестивая профессия», №71 — «Когда рассветет, мы уйдем», №72 — «Тебе не уйти» и др.), где возникают фантазмагорические образы ведьм, гномов, чудищ на ослах и ослов верхом на людях и т. д. В офорте №52 «Чего не сделает портной» обрубок дерева, на который наброшена монашеская одежда, превращается в пророка, перед которым пали на колени набожные миряне. В офорте особенно ясно видно единство концепции «Капричос». Тема превращений, переодеваний, хамелеонства в равной мере связана и с миром, который порожден спящим разумом, и с обыденной, привычной, повседневной жизнью общества. «Свет — тот же маскарад. Лицо, одежда и голос — все в нем притворно. Все хотят казаться не тем, что они есть на самом деле. Все обманывают друг друга и никого не узнаешь», — размышляет Гойя (комментарий к офорту №6 — «Никто никого не знает»).

Кульминационной гравюрой серии «Сон разума рождает чудовищ» является гравюра №43. Это, пожалуй, самый «предромантический» из офортов Гойи, очень напоминающий по содержанию картину Фюссли «Ночной кошмар». На офорте изображен работавший за столом человек, который уснул, и образы монстров, похожих то на сов, то на кошек, то на летучих мышей, окружают его, бред начинает материализовываться. Символика офорта осложнена некоторыми скрытыми параллелями. Возможно, что фигура спящего изображает самого художника. Но неожиданно обнаруживается, что этот образ напоминает зеркальное отражение фигуры вождя испанских просветителей Ховельяноса на портрете, который Гойя создал в 1798 г. Спящий — это обобщенный образ, воплощение разума, культ которого пронизывает философию просветителей.

Мысль художника такова: фантастические чудовища существуют не сами по себе, их бытие субъективно, оно связано с неразвитостью сознания, со «сном разума». Но совершенно в духе предромантизма Гойя вовсе не характеризует фантазию как то, что следует изгнать из действительности. В комментарии к этому офорту он пишет: «Воображение, покинутое разумом, порождает немислимых чудовищ; но в союзе с разумом оно — мать искусств и источник творимых ими чудес». В соединении фантазии с критическим рассудком заключается величайшее художественное завоевание Гойи.

В последующие годы предромантические настроения будут сказываться как часть поисков художественного синтеза, которое становится наиболее характерным качеством творчества великого испанского мастера. Этим и определяется мощное и разностороннее воздействие Гойи на искусство XIX и XX в. Исследователи усматривают в равной мере плодотворное влияние его творчества на реалистов, импрессионистов, сюрреалистов, которые многим обязаны предромантическому циклу «Капричос».

[On air]

ГОЛЬДОНИ (Goldoni) **Карло** (25.02.1707, Венеция, Венецианская республика — 6.02.1793, Париж, Франция) — итальянский драматург, создатель итальянской национальной комедии. Родился в Венеции, в 1731 г. получил степень доктора права в Падуанском университете, в 1734 г. оставил адвокатскую практику и стал драматургом в одном из театров Венеции (труппа Д. Имера). С 1748 г. начинается период широкого признания Гольдони, омраченный противостоянием с П. Кьяри, а затем с К. Гоцци, из-за чего Гольдони переезжает в Париж (1762), приняв должность придворного преподавателя итальянского языка. В годы Великой французской революции лишается королевской пенсии, но решением Конвента, признавшего заслуги Гольдони, пенсия была возвращена.

Гольдони — автор 267 пьес: 155 комедий («Хитрая вдова», 1748; «Слуга двух господ», 1749; «Памела», по роману С. Ричасдсона, 1750; «Трактирщица», 1753; «Влюбленные», 1760; «Кьоджинские перепалки», 1762; и др.), 18 трагедий и трагикомедий (в т. ч. трагикомедия «Велизарий», 1734), 94 либретто опер. В последние годы жизни во Франции он написал обширные «Мемуары». Эстетика Гольдони изложена в предисловии к изданию собрания его комедий (1750), в комедиях «Комический театр» (1750), «Мольер» (1751), «Теренций» (1754) и др.

Гольдони провел масштабную реформу итальянской комедии, пересмотрев традиции комедия дель арте — театра масок. Вместо масок Гольдони разработал систему характеров, вместо условных сюжетов — сюжеты, отражающие современную реальность, в том числе и социальную расслоенность, порождающую конфликты его комедий, вместо словесной импровизации по краткому сценарию — блистательный диалог, написанный на литературном языке (в простонародных сценах обогащенном венецианским диалектом; первая комедия, в которой написан текст для всех ролей, — «Женщина, что надо», 1743). В целом в комедиях Гольдони происходит переход от комедии интриги к комедии характеров, развиваются традиции Мольера и просветителей. В отличие от Мольера, Гольдони на первый план в комедиях выводит не персонажей, воплощающих тот или иной порок, а положительных героев, причем нередко из низших слоев общества, наделяя их энергией, остроумием, находчивостью, удачливостью. Гольдони предвосхитил основные пути развития просветительской драматургии, представленные в творчестве Д. Дидро, Л. С. Мерсье, П. О. К. Бомарше и др.

В России Гольдони был известен с XVIII в. (перевод и постановка комедии «Слуга двух господ», 1789). Его переводил А. Н. Островский («Кофейня», 1872). Особенно популярной была и остается его комедия «Трактирщица», впервые переведенная А. А. Шаховским в 1827 г. (другое название «Мирандолина»), в которой в роли кавалера ди Риппафратта выступал К. С. Станиславский, роль Мирандолины играли М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская, О. Л. Книппер (Книппер-Чехова), Е. Н. Еланская, В. П. Марецкая и др.

Соч.: Opere complete : Т. 1–40. Venezia, 1907–1957; в рус. пер. — Комедии : в 2 т. М., 1959; Комедии // Гольдони К. Комедии. Гоцци К. Сказки для театра. Альфьери В. Трагедии. М., 1971 (БВЛ).

Лит.: Реизов Б. Г. Карло Гольдони. Л.–М., 1957; Мокульский С. С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. М., 1966; Полуяхтова И. К. Гольдони // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; De Sanctis G. B. Carlo Goldoni. Padova, 1948; Fido F. Guida a Goldoni: Teatro e società nel Settecento. Torino, 1977.

[НРЭ]

ГОМБРОВИЧ (Gombrowicz) **Витольд** (4.08.1904, дер. Малошице под Опатувом, Российская империя — 24.07.1969, Ванс, Франция) — польский писатель. Родился в семье помещика и промышленника. Окончил юридический факультет Варшавского университета, затем изучал философию и экономику в Париже. Вернувшись в Варшаву, работал в варшавских судах, с 1934 г. занялся журналистской и литературной деятельностью. В 1939 г. отправился в Аргентину, где его застала 2-я мировая война и где он пережил тяжелые годы эмиграции до 1963 г., когда литературный успех позволил получить стипендию Фонда Форда для годичного пребывания в Западном Берлине. Оттуда Гомбрович переехал в Руамон под Парижем, а затем в Ванс близ Ниццы, где и умер.

Гомбрович вошел в литературу психологическими рассказами с элементами фантастики (сборник «Дневник периода возмужания», 1933; 2-я, расширенная редакция под названием «Бакай», 1957). Начало известности Гомбровича связано с романом «Фердидурке» (1937), где в гротескном виде представлены ценности «здорового смысла», с пьесой «Ивонна, принцесса Бургундская» (1938), романом «Одержимые» (1939, под псевд. З. Невески). В Аргентине Гомбрович написал пьесу «Венчание», в которой традиции сюрреализма парадоксально сочетаются с пародией на трагедии Шекспира, и книгу прозы «Транс-Атлантик» (французское издание 1953 г., в Польше — в 1957 г. с комментариями автора). Наиболее известные романы Гомбровича — «Порнография» (французское издание 1960 г.) и «Космос» (французское издание 1965 г.), сочетающие свободу воображения с эротизмом на фоне гротескно представленной реальности. Последняя пьеса Гомбровича «Оперетка», основанная на гротескной трактовке истории, издана в 3-м томе «Дневника», который он вел, начиная с 1953 г. (т. 1–3, французское издание 1957–1966 гг.). За гротескной сюжетикой у Гомбровича стоит своеобразная форма философствования, близкая к экзистенциализму. Через произведения Гомбровича проходит философско-эстетическая тема неоформленности и назойливости незрелости и низменных чувств как источника свободы творчества, эротических переживаний и прекрасного, противопоставленного мертвящим условиям обыденного существования, разрушаемым через смех и гротеск, свободу воображения, анархизм. В 1967 г. Гомбрович получил Международную премию издателей литературы (Prix Formentor). Его произведения переведены на основные языки мира.

Соч.: Ferdydurke. Warsz., 1957; Dziennik : Т. 1–3. Р., 1957–1966; в рус. пер. — Космос. СПб., 2001; Порнография. М., 2001; Фердидурке. М., 2005.

Лит.: Грищенков Р. В. Предисловие // Гомбрович В. Космос. СПб., 2001.

[НРЭ]

ГОМЕР (Ὅμηρος,) (VIII в. до н. э.) — легендарный древнегреческий поэт. Величайшие памятники древнегреческой культуры — эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея» — связывались в сознании древних греков и последующих поколений с именем слепого поэта Гомера, которого легенда изображает странствующим певцом. Семь городов — Смирна, Хиос, Колофон, Саламин, Родос, Аргос, Афины — спорили за честь называться его родиной. Поэмы были записаны в VI в. до н. э. по распоряжению афинского тирана Писистрата. Время жизни Гомера определялось по-разному, от XII до VII в. до н. э.

«Гомеровский вопрос». В течение всей античности сомнений в авторстве Гомера по отношению к «Илиаде» и «Одиссее» почти не возникало. Ему также приписывались т. н. «Гомеровские гимны», комическая поэма Маргит» и другие произведения. Небольшая группа филологов («хоризонты» — «разделители») настаивала на том, что Гомеру принадлежит только «Илиада». В XVII в. аббат д'Обиньяк в ответ на критику поэм классицистами, отметившими отсутствие единства героя и единого плана «Илиады», предложил рассматривать это произведение как механическое сцепление малых поэм, написанных разными авторами. После изложения Гердером нового подхода к фольклору как к коллективному устному творчеству немецкий филолог Ф. А. Вольф в работе «Введение к Гомеру» (1795) применил этот подход к поэмам и пришел к выводу, что такие большие произведения не могли существовать в устной форме и что поэмы — собрания отдельных песен (правда, большинство — одного автора). Через год один из основателей романтизма Ф. Шлегель пошел еще дальше, утверждая, что поэмы — результат коллективного народного творчества. Сторонники Вольфа, получившие название «аналитики», выдвинули две гипотезы: теорию «компиляции», представлявшую поэмы как соединение разных текстов (так, в 1837 г. К. Лахман насчитал в «Илиаде» 18 самостоятельных песен, в 1859 г. А. Кирхгоф выделил в «Одиссее» 4 песни) и теорию «расширения», согласно которой существовали небольшие «пра-Илиада» и «пра-Одиссея», за века устной передачи разбухшие до больших поэм. «Аналитикам» противостояли «унитарии» (среди них Гегель, Белинский), утверждавшие принадлежность каждой поэмы одному автору (а некоторые — обеих поэм одному автору). Открытие Трои немецким археологом Шлиманом, доверившимся Гомеру как поэту, излагавшему не легенды, а реальную историю, а также обнаружение существования у греков письменности с XV в. до н. э. сильно поколебало позиции «аналитиков» (ведь теория Вольфа держалась на неправильном убеждении, что письменность появилась у греков не раньше VII–VI в. до н. э.). Решения «гомеровского вопроса» пока нет. Доказано, что «Илиада» связана с Ионией (Малая Азия) и что язык «Одиссеи» относится к более

позднему периоду, чем язык «Илиады». Большинство ученых рассматривает поэмы как раннелитературный, а не чисто фольклорный памятник. Таким образом, авторство Гомера если не доказано, то возможно.

«Илиада». Тема (предмет повествования) поэмы — Троянская война, идея (авторская мысль в отношении темы) — закономерность победы в этой войне греков, поддержанных олимпийскими богами, несмотря на временные неудачи. При превращении темы в сюжет Гомер впервые использует одно из важнейших свойств литературы, позволяющей ей в ограниченном объеме текста отражать многообразие действительности и связанные с жизнедеятельностью человека представления — метонимичность (метонимия — греч. «переименование», обозначение предмета или явления по одному из его признаков, замена предмета его частью). Гомер выбирает лишь один эпизод десятого года многолетней войны у стен Трои (Илиона): гнев главного героя греков Ахилла, у которого предводитель греческих войск Агамемнон отбирает военную добычу — пленницу Бризиду («Гнев, богиня, воспой Ахилеса, Пелеева сына / Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал...») — первые строки поэмы, в которых сразу обозначено главное событие сюжета). Греки начинают терпеть одно поражение за другим, погибает друг Ахилла Патрокл, тогда тот переносит гнев на его убийцу — лучшего воина троянцев Гектора, выходит на бой с ним, убивает его и истязает мертвое тело. Пришедший к нему царь Трои старец Приам молит вернуть ему тело сына, гнев Ахилла проходит, и он отдает тело Гектора. События охватывают всего четыре дня. Параллельный сюжет разворачивается на Олимпе: Зевс обещает матери Ахилла Фетиде, что греки будут терпеть поражения, пока не загладят обиду, нанесенную Ахиллу. Боги, поделившие свою благосклонность между греками и троянцами (последних поддерживают Аполлон и Афродита), вступают в бесконечные споры (иногда довольно комичные). Обе сюжетные линии — земная и небесная, две связанные с ними системы образов — людей и богов — тесно сплетаются и немыслимы друг без друга.

Эпическая природа поэмы сказывается в позиции рассказчика (тип рассказчика-демиурга, всезнающего и вездесущего), объективной, обстоятельной манере повествования, описательности (огромное количество деталей, например, в знаменитом описании щита Ахилла), соотносённости с мифологической системой, известной читателю (слушателю), монументальности образов. Преобладание общего над индивидуальным, внешнего над внутренним является важной стилиевой особенностью поэмы.

Поэтическая техника отмечена связью с фольклорными средствами: в поэме присутствуют повторы, постоянные, нередко двусоставные эпитеты («волоокая» о Гере, «розовоперстая» о богине зари Эос и т. д.), развернутые сравнения. В «Илиаде» много архаизмов. Поэма состоит из

15 695 стихотворных строк, написанных гекзаметром (шестистопный дактиль без рифмовки), хорошо переданном Н. Гнедичем, современником Пушкина, в переводе на русский язык. Позднейшие редакторы разделили «Илиаду» на 24 песни.

«Одиссея». Вторая гомеровская поэма, также позднее разделенная на 24 песни, несколько меньше по объему (12110 строк), но обширнее по сюжету (десятилетнее возвращение Одиссея после победы греков над троянцами на родной остров Итаку к жене Пенелопе и сыну Телемаку, чему препятствует бог морей Посейдон, но помогает покровительствующая герою Афина, и месть Одиссея дерзким женихам Пенелопы). Во многом характеристика, данная «Илиаде», приложима и к «Одиссее». Однако во второй поэме значительно больше места отведено мифологическим существам: помимо олимпийских богов здесь появляются смертоносные прекрасноголосые сирены, чудовищные Скилла и Харибда, одноглазый киклоп Полифем, волшебница Кирка (Цирцея), нимфа Каллипсо и т. д. Одиссей показан героем, способным с помощью острого ума противостоять богам и чудовищам. Замечательно перевел «Одиссею» на русский язык выдающийся поэт-романтик В. А. Жуковский.

«Магрит». Древние приписывали Гомеру первую сатирическую поэму «Магрит», от которой дошло лишь вступление. Ее герой — Магрит, недотепа и болван, который «много знал, но все плохо». Существование этого произведения ставит под сомнение правомерность утверждения, что пародирование героического эпоса связано с его закатом. Возможно, правильнее говорить о «священном смехе» как параллели героическому восприятию мира.

Гомеровские поэмы оказали огромное влияние на мировую литературу, «персональная модель» Гомера — одна из самых первых и самых влиятельных литературных моделей всемирной литературы. Гомеру подражали Вергилий в «Энеиде», Камюэнс в «Лузиадах», Мильтон в «Потерянном рае», Вольтер в «Генриаде» и др., образы его поэм с античных времен и до наших дней являются своеобразным строительным материалом для писателей разных континентов.

[ИЛ]

ГОНГОРА (Góngora) **Луис де** (полное имя Луис де Гонгора-и-Арготе — Luis de Góngora y Argote; 11.07.1561, Кордова, Андалусия, Испания — 23.05.1627, Кордова, Андалусия, Испания) — испанский поэт, в своих стихотворениях выразил представления о превратностях судьбы, мысли о быстротечности жизни, неизбежности увядания, побуждающие поэта к призывам наслаждаться преходящим моментом («Сочинения в стихах испанского Гомера», опублик. в 1627 г.; поэма «Одиночества», 1613–1617).

Гонгора явился создателем «темного стиля», которому присущи сложные «метафорические ряды», пристрастие к каламбурам, неологизмам, синтетическим инверсиям, введение слов греческого и латинского языков в испаноязычные стихотворения, смешение языков. «Темный стиль» преобразует уродливую действительность. Красота обретает жизнь в произведениях искусства.

[ИИЛ]

ГОНГОРИЗМ (другие названия: культизм, культеранизм) — течение в испанской поэзии барокко XVII в., названное по имени Луиса де Гонгоры, призывавшего писать только для интеллектуальной элиты, которая будет получать изысканное удовольствие от разгадывания скрытых смыслов и отсылок в тексте, создателя «темного стиля» — наследника «ученой поэзии» средних веков. Гонгоризм отмечен стилистической изощренностью и виртуозностью, метафоричностью и парадоксальностью, игрой слов, многочисленными грецизмами и латинизмами (заимствованиями из древнегреческого и латинского языков, обращениями к античным мифам и древней истории. Крупнейшие представители — Гонгора, Х. Инес де ла Крус). создавали поэзию, доступную читателю-интеллектуалу, рассчитывали на его активное соучастие в восприятии текста и готовность к получению изысканного удовольствия от расшифровки сокрытого смысла и угадывания аллюзий.

[ИИЛ]

ГОНКУР (Goncourt) де, братья: **Эдмон** (26.05.1822, Нанси, Франция — 16.07.1896, Шанрозе, Франция) и **Жюль** (17.12.1830, Париж, Франция — 20.06.1870, Париж, Франция) — французские писатели, чье творчество является важным этапом в развитии французского романа 1860–1870-х годов. Происходили из среды провинциального дворянства. Жили в Париже. Революция 1848 г. не пробудила интереса Гонкуров к политике. Сферой глубокого интереса Гонкуров становится искусство. В первом романе Гонкуров «В 18... году» (1851) образ главного героя Шарля выразил отрицательное, скептическое отношение авторов к социальной активности и противопоставил ей активность творческую. Роман не имел успеха. Гонкуры обращаются к журналистике, но после судебного разбирательства в связи с одной из их публикаций проникаются отвращением к журналистике и обращаются к истории («История французского общества эпохи Революции», 1854; «История французского общества эпохи Директории», 1855; «История Марии-Антуанетты», 1858; «Интимные портреты XVIII века», 1857–1858; «Женщина в XVIII веке», 1862). В этих книгах Гонкуры создают новый тип исторического исследования,

где в центре внимания не макро-, а микроистория, т. е. быт, нравы и вкусы общества изучаемой ими эпохи, позволяющие воссоздать ее живой облик, чем предвосхищают деятельность исторической школы «Анналов». Тот же метод работы Гонкуры переносят на изучение искусства в книге «Искусство XVIII века» (1859–1875). XVIII в. в трактовке Гонкуров — век торжества частного человека. В творчестве художников этого столетия им близко умение схватывать жизненные впечатления в их мгновенных проявлениях. Гонкуры заявили о себе как о знатоках изобразительного искусства эпохи Просвещения и как о писателях импрессионистической ориентации. Исторические труды Гонкуров явились подготовительным этапом к их художественному творчеству 1860-х годов.

Роман «Шарль Демайи» (1860) в духе традиций Бальзака повествует о судьбе молодого талантливого литератора, затравленного журналистской братией. Этот и последующие романы Гонкуров «Сестра Филомена» (1861), «Рене Мопрен» (1864) продемонстрировали вкус писателей к документу, мастерство психологического анализа и детализированного описания, острое чувство колорита и повышенную впечатлительность. «Жермини Ласерте» (1864) — лучший роман Гонкуров, претендующий дать, по выражению писателей, «клинический анализ любви», свидетельствовал об их интересе к физиологической подоплеке сложных психических феноменов и сближал Гонкуров с нарождающимся натурализмом (предисловие к роману стало одним из первых манифестов натурализма). Натуралистическим было и стремление Гонкуров расширить сферу художественного, ввести в нее изображение самых низов общества, и ориентация на скрупулезное изучение и детальное воспроизведение натуры, которая порождала фрагментарность их художественного видения. Эти тенденции усилились в двух следующих романах Гонкуров «Манетт Саломон» (1867) и «Мадам Жервезе» (1869), представляющих собой истории распада человеческого «я» под влиянием сильной страсти и среды.

В 1870 г. умирает Жюль Гонкур. Эдмон Гонкур, тяжело переживший преждевременную кончину брата, продолжает вести знаменитый «Дневник» (опубл. в 1887–1896 гг., 9 т.; полн. публ. в 1956–1958 гг.), в котором фиксирует свои наблюдения и впечатления, завершает роман «Девка Элиза» (1877), задуманный братьями в 1862 г. Лучшим произведением Эдмона Гонкуа стал его роман «Братья Земганно» (1879), история двух братьев-акробатов, содержащая автобиографические эпизоды, окрашенная грустью об ушедшем брате и пронизанная тонким лиризмом (высоко оценен М. Горьким). В поздних своих романах «Актриса Фостен» (1882) и «Шери» (1884) Эдмон Гонкур осуществил принципы, провозглашенные им в предисловии к «Братьям Земганно»: отойдя от изображения низов общества, он создал «монографии душ» элегантных дам, актрисы и де-

вушки из знатной семьи. «Шери» сближал Эдмона Гонкура с литературой декаданса.

По завещанию Эдмона Гонкура учреждена «Гонкуровская премия», которая и по сей день является одной из наиболее престижных литературных наград во Франции.

Гонкуры создали импрессионистический стиль, одним из решающих средств в создании этого стиля стал импрессионистический пейзаж. Гонкуры разработали методику «клинического анализа» — новую разновидность психологизма: это своего рода «научное наблюдение» за скрытыми, часто постыдными сторонами внутренней жизни, которое проливает свет на, казалось бы, алогичные поступки героев.

Соч.: Germinie Lacerteux. P., 1990; Charles Demailly. P., 1990; Journal : T. 1–22. P., 1956–1958; в рус. пер. — Полн. собр. соч. : Т. 1–3, 6. М., 1911–1912; Дневник: в 2 т. М., 1964; Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен. М., 1994.

Лит.: Реизов Б. Г. Гонкуры // Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. М., 1977; Трыков В. П. Гонкур // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Billy A. Les frères Goncourt: La vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIXe siècle. P., 1954; Garamaschi E. Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt. P., 1971; Debray-Genette R. Métamorphoses du récit: Autour de Flaubert. P., 1986.

[ИФЛ] В. П. Трыков, Вл. А. Луков [НРЭ]

ГОНКУРОВСКАЯ ПРЕМИЯ (Prix Goncourt) — наиболее авторитетная литературная награда Франции. В соответствии с завещанием Э. Гонкура (1896), учредившего в память брата, Ж. Гонкура, ежегодную премию за лучший французский роман, ее присуждает специально для этого созданная литературная академия (получившая название Гонкуровская академия, включает 10 членов) из видных писателей.

Первое решение было объявлено 21 декабря 1903 г.: Гонкуровскую премию тогда получил писатель Джон-Антуан Нау, ныне совершенно забытый. Выдающиеся события в истории Гонкуровской премии — ее присуждение в 1916 г. роману А. Барбюса «Огонь», что вызвало скандал в консервативных кругах и поддержку со стороны прогрессивных писателей; в 1919 г. роману М. Пруста «Под сенью девушек в цвету» (вторая часть «В поисках утраченного времени»), что открыло миру имя писателя и стало началом его славы; неприсуждение в 1932 г. премии роману Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи», что способствовало привлечению к нему интереса читателей, а это, в свою очередь, было определяющим в отношении французов к роману как культовому произведению.

Среди лауреатов Гонкуровской премии — Ж. Дюамель (1918), А. Мальро (1933), А. Труайя (1938), Ф. Эриа (1939), Э. Триоле (1944), М. Дрюон (1948), Р. Мерль (1949), С. де Бовуар (1954), А. Лану (1963), Б. Клавель (1968), П. Лене (1974), П. Модигано (1978), М. Дюрас (1984), А. Макин

(1995), П. Киньяр (2002). В 2005 г. премию получил Ф. Вейерган за роман «Три дня у моей матери», обойдя на 2 голоса одного из самых модных французских писателей М. Уэльбека (который все же получил эту премию в 2010 г. за роман «Карта и территория»). По уставу Гонкуровской премии, она может быть получена автором лишь однажды.

Сенсацией стало известие о том, что Р. Гари получил Гонкуровскую премию дважды — в 1956 г. за роман «Корни неба» и в 1975 г. за роман «Жизнь впереди», написанный под псевдонимом Эмиль Ажар (мистификация была раскрыта лишь после смерти писателя). Размер премии минимален (10 евро), но ее присуждение обеспечивает автору большие тиражи и признание.

[НРЭ] [СФЛ]

ГОРАЦИЙ (Horatius) **Квинт Флакк** (8.12.65 г. до н. э. Веноза, Римская империя — 27.11.8 г. до н. э., Рим, Римская империя) — великий поэт Древнего Рима, входил в кружок, покровительствуемый Мecenатом. В его сатирах не только критикуются различные пороки, поразившие римское общество (жадность и зависть, мотовство и властолюбие), но и утверждается авторский идеал: уход в частную жизнь, общение с природой, которого нельзя найти в городе. Гораций разрабатывал также жанр посланий. Послания Горация написаны гекзаметром. Они составили две книги: 20 посланий в 1-ой книге, 3 — во 2-ой. Особенно важно завершающее 2-ю книгу «Послание к Писонам», иначе называемое «Об искусстве поэзии». В нем изложена нормативная поэтика Горация, сыгравшая позже значительную роль при разработке поэтики классицизма. Гораций требует соблюдать единство формы и содержания, простоту и цельность избранного стиля, который нельзя смешивать с другими стилями, предъявляет к поэту требование высокого профессионализма.

В 23 г. до н. э. выходят три книги «Од» Горация (38 од в 1-ой, 20 — во 2-ой, 30 — в 3-ей), в 13 г. до н. э. Гораций добавил к ним 4-ую книгу (15 од), где, повинувшись императору Августу, воспел подвиги его пасынков — Тиберия и Друза. В одах использовано 12 размеров, заимствованных Горацием у Алкея, Сапфо и других древнегреческих лириков. Оды построены как обращение (к человеку, музе, какому-либо предмету). Оды принесли Горацию наибольшую славу в веках. Особенно знаменита 30-я ода из 3-ей книги — «К Мельпомене». Первые слова этой оды («Exegi monument(um)» — «Я памятник воздвиг») Пушкин избрал эпиграфом к своему «Памятнику».

[МЛ]

ГОРЬКИЙ Максим (псевдоним, наст. имя Алексей Максимович Пешков; 28.03.1868, Нижний Новгород, Российская империя — 18.06.1936,

Горки-10, Московской обл., СССР) — русский советский писатель, выходец из низов общества, благодаря самообразованию и таланту достигший вершин мировой культуры, обратил на себя внимание русского читателя уже первым рассказом «Челкаш» (1892). Двухтомное издание его «Очерков и рассказов» (1898) принесло ему не только общерусскую, но и международную известность. Драммы Горького «Мещане» и «На дне», поставленные в 1902 г. на сцене Московского Художественного театра, принесли ему славу одного из крупнейших драматургов мира.

Особую роль сыграл роман «Мать», написанный Горьким после революции 1905 г. и опубликованный сначала на английском языке (1906–1907), затем на русском (1907). Его концепция, предполагавшая изображение действительности в революционном развитии, показ формирования революционного сознания масс, реализм, демократизм, легла впоследствии в основу нового литературного направления XX в., охватившего все континенты, — социалистического реализма. Значительно позже, в 1934 г. в речи на Первом всесоюзном съезде советских писателей, организатором и председателем которого он был, Горький утвердил этот термин и изложил развернутую программу направления. Как бы сейчас не относиться к социалистическому реализму, нельзя не признать, что впервые в мировую литературу вошла не какая-либо персональная модель русского писателя (Тургенева, Толстого, Достоевского или Чехова), а влиятельное литературное направление, занявшее видное место во многих литературах мира, оказавшее влияние на ряд крупнейших писателей XX в. В Горьком соединились линия Пушкина — приобщение русских читателей к шедеврам мировой литературы (инициатива создания издательства «Всемирная литература», выпуска серии романов «История молодого человека XIX столетия») и линия Тургенева — приобщение зарубежных читателей к русской литературе. Много лет прожив за границей, сначала в эмиграции, а затем, с 1921 по 1931 г. с небольшими перерывами в связи с лечением туберкулеза (а также и в связи с определенным недоверием к советской власти), Горький неустанно пропагандировал достижения русской классической и современной литературы.

Лит.: Луков Вл. А. Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему). М., 2006.

[МЛ] [РЛ]

ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН (англ. Gothic Novel, Romance) — прозаический жанр, сформировавшийся в XVIII в. в рамках предромантизма. «Готическое» (т. е. «средневековое», а также «варварское», «страшное», «таинственное») — категория предромантической эстетики, определившая как содержание, так и форму готического романа. Авторы готического ро-

мана стремятся поселить в читателе страх, ужас, увлечь его таинственными загадками и приключениями героев, которым грозят неведомые силы. Характерное место действия готического романа — старинные замки с бесчисленными переходами и подвалами, наполненные привидениями, ловушками, застенками. Добродетельным героям, испытывающим незаслуженные удары судьбы, противопоставляются ужасные злодеи, изверги. Основоположник готического романа — Х. Волпол («Замок Отранто», 1765), создавший одну из основных разновидностей жанра — френетический готический роман (от фр. *frénétique* — иступленный, неистовый, бешеный, буйный), где действуют потусторонние силы, проявляет свою власть сам дьявол. Наиболее яркие образцы — в Англии: «Ватек» У. Бекфорда (на французском языке 1782 г., на английском языке 1786 г.), «Монах» М. Г. Льюиса (1795), во Франции: «Влюбленный дьявол» Ж. Казота (1772). Другая разновидность готического романа — аффектированный готический роман (от лат. *affect* — душевное волнение, сильное эмоциональное переживание), где фантастика обычно оказывается ловко подстроенными трюками ради запугивания героев ради овладения их состоянием, представлена романами Э. Рэдклиф («Роман в лесу», 1791; «Удольфские тайны», 1894; «Итальянец», 1797; и др.), а также К. Рив, С. Ли, Ш. Смит. К готическому роману нередко относят «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли (1818), «Мельмота-скитальца» Ч. Р. Мэтьюрина (1823) и более поздние произведения вплоть до наших дней (так называемые «романы ужаса», или хоррор), иногда даже пародии на готический роман («Аббатство кошмаров» Т. Л. Пиккока, 1818; «Кентервильское привидение» О. Уайльда, 1891). Готический роман, вытесненный прозой романтизма и реализма, испытавшей его влияние (произведения В. Скотта, В. Гюго, Ж. Санд, О. Бальзака, Ч. Диккенса, Э. А. По и др.), возродился в современной «массовой беллетристике», оказал влияние на кино и телевидение.

Лит.: Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма // Волпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Л., 1967; Соловьева Н. А. История зарубежной литературы. Предромантизм. М., 2005; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Hartland R. W. Walter Scott et le roman «frénétique». P., 1928; Varma D. P. The Gothic Flame. L., 1957; Kilgour M. The Rise of the Gothic Novel. L., 1996; Punter D. The Literature of Terror: The Gothic Tradition. L., 1999.

[НРЭ]

ГОТШЕД (Gottsched) **Иоганн Кристоф** (так же: Готтшед, Готчед; 02.02.1700, Юдиттен, Пруссия, ныне Менделеево Октябрьского района Калининграда — 12.12.1766, Лейпциг, Саксония, ныне Германия) — немецкий писатель, считается первым немецким просветителем.

Целью своей деятельности он провозгласил создание единой немецкой литературы. Главный труд Готшета — «Опыт критической поэтики для немцев» (1730), в котором он отстаивает правила классицизма строже и педантичнее, чем Буало в «Поэтическом искусстве». Немецкой барочной традиции Готшета противопоставил требования тщательного отбора материала, простоты композиции, отсутствие противоречий в характере героя, который должен сводиться лишь к одной черте, и т. д. Эти правила он реализовал в классицистической трагедии «Умиравший Катон», впервые в немецкой литературе нарисовав образ тираноборца. В борьбе с тираном Юлием Цезарем республиканец Катон лишается войск, но не идет наговор ни с понтийским царем Фарнаком, предлагающим военную помощь, ни с Юлием Цезарем, предлагающим Катону вместе править Римом. Проиграв решающую битву, Катон кончает жизнь самоубийством, бросившись на меч.

Готшета вместе с женой перевели на немецкий язык произведения Корнеля, Расина, Мольера. Первый немецкий просветитель внес несомненный вклад в создание единой немецкой литературы. Но его педантизм в соблюдении классицистических правил стал предметом критики со стороны швейцарцев И. Я. Бодмера и И. Я. Брейтингера, противопоставивших рационализму фантазию, эмоциональную выразительность, образность, проявивших чуждый Готшету интерес к национальному фольклору и искусству Средневековья.

Готшету был чужд Шекспир, нарушавший все те правила, которые он с немецкой педантичностью вывел. Поэтому эстетика Готшета и его творчество оказались сильным аргументом противников шекспиризации, начавшей неудержимо развиваться в немецкой литературе после смерти Готшета, ее главного тормоза.

Лит.: Гербель Н. В. Немецкие поэты в биографиях и образцах. СПб., 1877; История немецкой литературы : в 5 т. М., 1963. Т. 2; Wolf E. Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben, 1895–1897; Waniek G. Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig, 1897; Reichel E. Gottsched. Berlin : 2 Bde, 1908–1912; Reichel E. Kleines Gottsched-Wörterbuch. Berlin : Gottsched Verlag, 1902; Reichel E. Gottsched-Wörterbuch. Berlin, 1909; Ball G., Brandes H., Goodman K. R. (Hrsg.) Diskurse der Aufklärung, Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched, Reihe Wolfenbütteler Forschungen. Harrassowitz, Wiesbaden, 2006.

[МШ]

ГОТЬЕ (Gautier) **Теофиль** (30.08.1811, Табр, Франция — 23.10.1872, Нёйи-сюр-Сен, Франция) — французский писатель, одним из создателей теории «искусства для искусства». Он вошел в литературу как романтик, был одним из самых страстных и экстравагантных защитников романтического новаторства на премьере «Эрнани» Гюго (поразив консерватив-

ную публику театра Комеди Франсез своим малиновым жилетом). Его первые поэтические сборники («Стихи», 1830; «Альбертус», 1833) пронизаны романтическим духом, но уже содержат не характерную для романтизма детализацию изображения и гармонизацию пространства (образы весенней природы, чистого воздуха, ясного неба, радости при виде капли воды, травинки, пчелы и т. д.).

В предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен» («Mademoiselle de Maurin», 1836), принесшему известность Готье, он впервые подробно изложил теорию «искусства для искусства». Но в динамичной обстановке первой половины века она не привлекла большого внимания, и сам автор в своем творчестве еще не нашел достаточно средств для ее реализации.

Это произошло позже, когда в 1852 г. он завершил и выпустил свой самый знаменитый поэтический сборник «Эмали и камеи» («Émaux et camées»). В предисловии к нему он провозгласил: «Поменьше медитаций, празднословия, синтетических суждений; нужна только вещь, вещь и еще раз вещь». Здесь заметен отход Готье от романтизма с его идеей изменчивости форм и близость к позитивизму с его отказом от абстрактных суждений и тягой к предметности, поддающейся анализу. Поэту свойственно представление о статичности прекрасного, его поэтика основана на пластичности образов. В стихотворении «Искусство» он утверждает приоритет искусства над жизнью:

Проходит все. Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.

(Пер. Н. Гумилева)

[ИФЛ]

ГОФМАН (Hoffmann) **Эрнст Теодор Амадей** (24.01.1776, Кёнигсберг, Пруссия — 25.06.1822, Берлин, Пруссия) — крупнейший представитель немецкого романтизма.

Начало творческого пути. Гофман в своей биографии воплощает противоречия романтической личности, вынужденной жить в чуждом ей обывательском мире. От природы он был гениально одарен. Его величайшей страстью была музыка, не случайно он заменил свое третье имя Вильгельм, данное ему родителями, на второе имя Вольфганга Амадея Моцарта. Гофман написал первую немецкую романтическую оперу «Ундина» (1814, пост. в 1816 г.). Он был замечательным художником и великим писателем. Но родился Гофман в чопорном и скучном Кенигсберге в чиновничьей семье, там же учился на юридическом факультете университета, затем был на государственной службе в различных городах, выполняя чиновничьи функции. Нашествие французов, заставшее Гофмана

в Варшаве (1806), лишило его работы и заработка. Гофман решает посвятить себя искусству, служит дирижером, дает уроки музыки, пишет музыкальные рецензии. После поражения Наполеона Гофман с 1814 г. снова на государственной службе в Берлине.

Образ Крейсlera. Этот переходящий из произведения в произведение романтический персонаж, наиболее близкий автору, его альтер эго, впервые появляется в очерке-новелле «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» (1810), одном из первых литературных произведений Гофмана. Автор ведет игру с читателем, придумывая неожиданные композиционные ходы. Текст — это якобы записки музыканта Крейсlera на издании нот вариаций И. С. Баха. Он делает заметки о прошедшем вечере в доме тайного советника Редерлейна, где он принужден аккомпанировать бездарным дочерям советника Нанетте и Мари. Гофман прибегает к иронии: «... Фрейлейн Нанетта кое-чего достигла: мелодию, слышанную всего раз десять в театре и затем не более десяти раз повторенную на фортепиано, она в состоянии спеть так, что сразу можно догадаться, что это такое». Затем — еще большее испытание для Крейсlera: поет советница Эберштейн. Потом гости начинают петь хором — а рядом идет игра в карты. Гофман так передает этот эпизод в тексте: «Я любила — сорок восемь — беззаботно — пас — я не знала — вист — мук любви — козырь». Крейсlera просят сыграть фантазии, и он играет 30 вариаций Баха, все более увлекаясь гениальной музыкой и не замечая, как все гости разбегаются, его слушает лишь шестнадцатилетний лакей Готлиб. В очерке появляется характерное для Гофмана разделение людей на музыкантов (творческие натуры, которым доступен идеал) и немусыкантов («просто хороших людей») — обывателей, филистеров. Уже в этой новелле Гофман пользуется характерным для его последующего творчества приемом: показом событий с двух (противоположных) точек зрения: Крейслер видит в гостях, занимающихся музицированием, обывателей, в то время как они видят в Крейсlere занудного чудака.

В 1814 г. вышел первый том сборника «Фантазии в манере Калло», в который, помимо новелл («Кавалер Глюк», «Дон Жуан»), Гофман включил цикл «Крейслериана», состоящий из шести очерков-новелл, в четвертом томе (1815) появляется еще семь произведений этого цикла (в 1819 г. Гофман переиздал сборник, сгруппировав его материал в два тома, вторая половина «Крейслерианы» вошла во второй том). Романтические очерки-новеллы (в том числе и «Музыкальные страдания...», вошедшие в цикл) здесь соседствуют с сатирическими очерками («Совершенный машинист»), музыкально-критическими заметками («Крайне бессвязные мысли») и т. д. Крейслер выступает как лирический герой, во многом автобиографический, часто нельзя отличить его от автора. Окружающие

считают, что он сошел с ума (о чем сообщается в предисловии, где говорится о его исчезновении).

Гофман владеет всем спектром комического от юмора, иронии до сарказма. Комическое соединяется у него с гротеском, непревзойденным мастером которого он был. Так, в новелле «Сведения об одном образованном молодом человеке» читаем: «Сердце умиляется, когда видишь, как широко распространяется у нас культура». Вполне просветительская фраза, комический эффект связан с тем, что она встречается в письме Мило, образованной обезьяны, к подруге — обезьяне Пипи, живущей в Северной Америке. Мило научился говорить, писать, играть на фортепиано, и он теперь ничем не отличается от людей.

Еще более показательна для романтизма Гофмана новелла «Враг музыки». Герой новеллы, молодой человек, по-настоящему талантлив, понимает музыку — и именно поэтому слывет «врагом музыки». О нем ходят анекдоты. Во время исполнения бездарной оперы сосед ему сказал: «Какое прекрасное место!» — «Да, место хорошее, хотя немного сквозит», — ответил он. Молодой человек высоко ценит музыку живущего рядом Крейсlera, которого «достаточно ославили за его чудачества». Снова использован прием противопоставления двух точек зрения на одни и те же факты.

«Золотой горшок». В третий том «Фантазий» (1814) Гофман включил повесть-сказку «Золотой горшок», которую он считал своим лучшим произведением. Романтическое двоемирие выступает в произведении как соединение двух планов повествования — реального и фантастического, при этом за душу героя, студента Ансельма, вступают в битву сверхъестественные силы, добрые (дух Саламандр, в обыденной жизни архивариус Линдгорст) и злые (ведьма, она же старуха-торговка яблоками и гадалка фрау Рауэрин). Студент оставляет жизнерадостную Веронику и соединяется с зеленой змейкой — прекрасной дочерью Саламандра Серпентиной, получая от чародея Золотой горшок (это символ, подобный голубому цветку Новалиса: в момент обручения Ансельм должен увидеть, как из горшка прорастает огненная лилия, должен понять ее язык и познать все, что открыто бесплотным духам). Ансельм исчезает из Дрездена, судя по всему, он нашел свое счастье в Атлантиде, соединившись с Серпентиной. Вероника же утешилась в браке с надворным советником Геербрандом. Гротеск и ирония Гофмана в повести-сказке распространяются на описание обоих миров, реального и фантастического, и на всех персонажей. Одно из следствий развития фольклорной сказочной проницаемости пространства писателем-романтиком — способность героев одновременно пребывать в обоих мирах, совершая разные действия (так, Ансельм одновременно заключен Саламандром в стеклянную банку за временное предпочтение

Вероники Серпентине и стоит на мосту, смотря на свое отражение в реке). Это своего рода прием, обратный двойничеству и дополняющий его. И опять использовано противопоставление двух точек зрения. Характерный пример: Ансельм обнимает бузину (в его мечтах это Серпентина), а проходящие мимо думают, что он сошел с ума. Но и сам Ансельм думает, что всего лишь рассыпал яблоки старухи-торговки, а она видит в них своих детей, которых он безжалостно топчет. Так возникает целая система приемов удвоения, передающая идею романтического двоемирия.

Другие произведения. Среди произведений Гофмана — роман «Эликсиры дьявола» (1815–1816), повести-сказки «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» (1819), «Повелитель блох» (1822), сборники «Ночные рассказы» (т. 1–2, 1817), «Серапионовы братья» (т. 1–4, 1819–1821), «Последние рассказы» (опубл. в 1825 г.), ставшая особенно известной благодаря балету П. И. Чайковского (1892) сказка «Щелкунчик, или Мышиный король».

«Житейские воззрения кота Мурра». Последний, неоконченный роман Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра, вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1820–1822) — итог писательской деятельности Гофмана, одно из наиболее глубоких его созданий. Композиция романа, настолько оригинальная, что трудно во всей предшествующей литературе найти хотя бы отдаленный ее аналог. В «Предисловии издателя» автор вступает с читателем в игру, представляя роман как рукопись, написанную котом. Так как рукопись была подготовлена к печати крайне небрежно, в ней попадаются фрагменты другой рукописи, листы из которой кот использовал «частью для подкладки, частью для просушки страниц». Эта вторая рукопись (фрагменты биографии гениального музыканта Иоганнеса Крейсlera) вклинивается в текст «немузыканта» кота Мурра, создавая контраст, отражая разделенность идеала и действительности. Таким образом, Гофман использует в литературе монтаж, причем в той его разновидности, которую в 1917 г. открыл для кинематографа режиссер Л. В. Кулешов (в известной мере случайно) и который получил название «эффект Кулешова» (фрагменты двух пленок с совершенно различными, не имеющими отношения друг к другу сюжетами, будучи склеенными попеременно, создают новую историю, в которой они оказываются связанными за счет зрительских ассоциаций). Издатель приводит также замеченные опечатки (вместо «слава» надо читать «слеза», вместо «крысы» — «крыши», вместо «чувствую» — «чествую», вместо «погубленный» — «возлюбленный», вместо «мух» — «духов», вместо «бессмысленное» — «глубокомысленное», вместо «ценность» — «леность» и т. д.). Это юмористическое замечание на самом деле имеет глубокий смысл: Гофман, почти на столетие раньше З. Фрейда с его «Психопатологией обыденной жизни»,

подчеркивает, что опечатки не бывают случайными, в них бессознательно проявляется истинное содержание мыслей человека.

Игра с читателем продолжается: после «Введения автора», где кот Мурр скромно просит читателей о снисхождении к начинающему писателю, помещено «Предисловие автора (не предназначенное для печати)»: «С уверенностью и спокойствием, свойственными подлинному гению, передаю я миру свою биографию, чтобы все увидели, какими путями коты достигают величия, чтобы все узнали, каковы мои совершенства, полюбили, оценили меня, восхищались мной и даже благоговели предо мной», — сообщает Мурр о своих истинных намерениях и грозит познакомиться усомнившегося в его достоинствах читателя со своими когтями. Далее следуют попеременно две истории: кота Мурра (о рождении, спасении маэстро Абрагамом, похождениях, обучении чтению и письму, посещением высшего света собак, где его, однако, презирают, обретением нового хозяина в лице Крейсlera) и Иоганнеса Крейсlera, излагаемая лишь фрагментарно (о противостоянии музыканта, влюбленного в Юлию, дочь бывшей любовницы князя Иринея советницы Бенсон, и княжеского двора, разрушающем его счастье и приводящем на грань отчаяния). В послесловии сообщается о гибели кота Мурра, история Крейсlera осталась незаконченной.

«Угловое окно». В последней новелле Гофмана, «Угловое окно», представлен его подход к творчеству. «Бедный кузен», который не может двигаться, сидит у окна и, отталкиваясь от того, что видит, сочиняет истории, причем один факт может вызвать два совершенно различных толкования. В этом утверждении абсолютной свободы фантазирования при реальной несвободе — ключ к творческому методу Гофмана.

Гофман и шекспиризация. Еще в молодости он был захвачен чтением Шекспира (в переводе А. В. Шлегеля), многие фразы знал наизусть. Известно, например, что среди любимых произведений Гофмана была комедия У. Шекспира «Как вам это понравится». Интенсивное чтение Шекспира приходится на 1795 г. Интересно, что это одновременно и период столь же интенсивного знакомства с произведениями Ж. Ж. Руссо, Л. Стерна, с только что вышедшим и наделавшим много шума романом «Гений» (1791–1795) немецкого предромантика Карла Гроссе (1768–1847), представленном в виде мистификации — как мемуары некоего испанского маркиза, авантюризм которого носит его по миру, ввергает в сети тайного братства, решившего установить новый миропорядок (роман повлиял на М. Шелли, а Джейн Остин справедливо увидела в нем общность с готическими романами предромантической писательницы Э. Рэдклиф — «Удольфские тайны» и «Итальянец»). Такое обрамление Шекспира в круге авторов, одновременно с его творчеством читаемым Го-

фманом, не могло не сказаться на «образе Шекспира» в культурном тезаурусе немецкого романтика.

В произведениях Гофмана присутствуют черты шекспиризации прежде всего в форме цитирования трагедий и комедий, упоминания действующих лиц и т. д. Но обращает на себя внимание, что у Гофмана шекспиризация носит нередко иронический, комический характер.

Самый яркий пример — шекспировские реминисценции (вполне в духе немецкой романтической шекспиризации) в романе Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», составляющем как вершину, так и итог творчества великого писателя. В романе упоминается эльф Пэк из «Сна в летнюю ночь», Просперо и Ариэль из «Бури», Селия и Оселок из комедии «Как вам это понравится» (приводится цитата из этого произведения: «...вздыхавшие, как печь», упоминается монолог Оселка о семи способах опровержения лжи), вольно цитируются слова из монолога Джульетты («Ромео и Джульетта», IV, 3). Чаще всего текст соотносится с «Гамлетом»: помимо упоминания Горацио, в романе есть несколько цитат из шекспировской трагедии, но почти все они перефразированы, так как вложены в уста кота Мурра: «О аппетит, имя тебе — Кот!» — перефразироны слова Гамлета: «О непостоянство, имя твое — женщина!»; «...поднятая для удара палка, как говорится в известной трагедии, точно замерла в воздухе...» — говорит кот Мурр, отсылая читателя к «Гамлету» (II, 2); «О рать небес! Земля!..» — Мурр говорит словами Гамлета после встречи с Призраком отца (I, 3); «...где ж теперь твои веселые прыжки? Где ж твоя резвость, твоя жизнерадостность, твое ясное радостное “мая”, увеселявшее все сердца?» — пародия на монолог Гамлета над черепом Йорика (V, 1): «Где теперь твои шутки? Твои песни? Твои вспышки веселья, от которых всякий раз хохотал весь стол?» и т. д. Итак, носителем шекспиризации в романе становится кот Мурр, воплощающий не романтический мир крейслерианы, а мир филистеров. Такая антишекспировская направленность шекспиризации заставляет вспомнить об антишекспиризме английского романтика Байрона.

Возникает культурный парадокс: если очевидно, что культ Шекспира и шекспиризация связаны в литературе XVIII–XIX вв. с предромантиками и романтиками, то и антишекспиризм тоже связан с романтизмом, причем, как показывает случай Байрона, с английским романтизмом, а как показывает случай с Гофманом, и с романтизмом немецким.

Соч.: Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. М. : Худ. лит-ра, 1991.

Лит.: Берковский Н. Л. Романтизм в Германии. Л. : Худ. лит-ра, 1973; Карельский А. В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Э. Т. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. М. : Худ. лит-ра, 1991; Луков Вл. А. История литературы : Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М. : Академия, 2009.

[ИЛ] [МШ]

ГОЦЦИ (Gozzi) **Карло** (13.12.1720, Венеция, Венецианская республика — 4.04.18008, Венеция, Австрийская империя) — великий итальянский драматург, писатель.

Гоцци принадлежал к знатному, но разорившемуся венецианскому роду. В двадцать лет он поступил на военную службу, но уже в 1744 г. полностью ушел в литературу и театр. В середине XVIII в. на венецианской сцене, как и везде, царил просветитель Гольдони. В 1760-е годы у него появился сильный соперник: Гоцци удалось вытеснить просветительскую драматургию Карло Гольдони и пьесы Пьетро Кьяри с венецианской сцены. Благодаря его неутомимым стараниям история итальянского театра имеет одну уникальную особенность: только в Венецианской республике предромантическая драма на определенное время заняла господствующее положение.

За короткий срок с 1761 по 1765 г. Гоцци создал десять пьес в новом, изобретенном им самим жанре, который получил название «сказка для театра», или «фьяба» (итал. *fiaba teatrale*). Основные принципы жанра Гоцци изложил в предисловии к 1 тому собрания сочинений, названном «Чисто-сердечное рассуждение и подлинная история моих десяти сказок для театра» (1772). Оно довольно необычно: в разгар Просвещения, в годы, когда один за другим во Франции выходили тома знаменитой Энциклопедии, драматург говорит о просветительских идеях с враждебностью. Гоцци презирает «ложную возвышенность науки, воспринятой нами с той стороны гор» (т. е. из Франции), он подвергает критике просветительскую драматургию Италии (Гольдони) и Франции (Мерсье и других представителей «слезной драмы»). Осуждает он и правила классицизма. В противовес различным разновидностям просветительской драмы Гоцци отдает предпочтение итальянской комедии дель арте, или комедии масок, «зрелищу гротескному и веселому, постепенно обновляемому живыми, остроумными диалогами действующих лиц».

Итальянцы начали создавать импровизационное искусство «комедия дель арте» (театра масок) еще в XVI в., а в XVII в. оно достигло необычайного расцвета. Актеры играли в масках, закрывавших лицо или его часть (правда, не у всех исполнителей). Но «маска» — это одновременно и образ актера, который он принимал на многие годы, а иногда принимал по наследству от другого актера, прославившегося исполнением роли подобного персонажа-маски. Таких масок были сотни, но особую известность получили маски Панталоне, Доктора, Бригеллы, Арлекина (Северная Италия), Ковиелло, Пульчинеллы, Скаррамуччи и Тартальи (Южная Италия) — это так называемые северный и южный квартеты масок. Редкая комедия обходилась также без парной маски Влюбленных, без Фантески (служанки), Капитана. У масок были постоянные черты характера и внешнего облика. Например, Панталоне — венецианец, старик, он богат,

но скуп, не отличается хорошим здоровьем и большим умом, но считает себя неотразимым, за что терпит постоянные неудачи в своих любовных авантюрах. На нем куртка, панталоны, шапочка — все красного цвета, а также желтые туфли и черный плащ. У него длинный нос, седая борода и длинные усы.

Иногда итальянцы играли даже трагедии, но участвовавшие в них маски все равно были комичны. Создавался только общий сценарий, а свой текст каждая маска придумывала прямо на сцене по ходу действия. Такая импровизация была самой сильной, привлекательной стороной искусства комедия дель арте. Но импровизировать очень трудно. И были разработаны специальные приемы для того, чтобы все проходило гладко. Прежде всего импровизации помогали стандартные сценарии, похожие один на другой, и сам принцип маски, когда актер играет одну и ту же роль нередко всю жизнь. В тексте ролей широко использовались штампы. Например, Доктор все время что-то путает: трех Парок с тремя Грациями, Ахиллеса с Геркулесом и т. д., да еще и говорит так, что каждое новое предложение соединяется не с предыдущим предложением, а только с последним словом в нем, и это производит комический эффект: «...Землю пашут быками; быки имеют шкуру; шкура дубленая становится кожей; из кожи делают башмаки; башмаки надевают на ноги; ноги служат для ходьбы; в ходьбе я споткнулся; споткнувшись, пришел сюда, чтобы приветствовать вас».

Такие приемы существовали не только для монологов, но и для диалогов. Вот пример, когда партнеры, разыгрывая ссору, говорят почти синонимами: «Она: Узы... Он: Цепи... Она: Что сковываете? Он: Что сжимаете? Она: Эту душу. Он: Мое сердце. Она: Разорвитесь! Он: Сломайтесь!» Придумывались и тематические стихотворные концовки, чтобы финал сцены выглядел завершенным и мог вызвать аплодисменты, например, на тему «Отчаянье»: «В моей душе нет места состраданию, / Предам любовь огню и растерзанью». Даже шутки, остроты готовились заранее в соответствии с темой диалога, например, о старости: «Старики, кроме привычных пяти чувств, обладают еще тремя: чувством кашля, чувством спора и чувством ворчания»; о шпаге труса: «Его шпага — честная девушка: она стыдится показаться в первый раз голой».

Гоцци обращается к комедии дель арте в момент ее глубокого кризиса. Знаток итальянского театра А. К. Дживелегов отмечал: «В середине XVIII в. комедия дель арте всюду оказалась в тупике: на севере и на юге Италии и во Франции». Гоцци привлекла в этом умирающем искусстве способность комедии дель арте постоянно обновляться за счет импровизации. Гоцци одним из первых утверждает требование новизны как важнейшего эстетического качества произведения. Он настойчиво твердит: «...Мои сказки по существу гораздо оригинальнее и новее, чем слезные

комедии», заявляет со всей определенностью: «...В наших театрах новизна жанра, если только она не совсем лишена театральных достоинств, — единственный залог успеха...». Таким образом, Гоцци стоит у истоков одного из основных положений романтизма: «Прекрасно то, что ново».

В предисловии драматург указывает на основные черты фьяб: это театральные пародии, причудливые, с сильными страстями и участием фантастического элемента. Первая же фьяба — «Любовь к трем апельсинам» (1761) — позволяет говорить о значительности роли Гоцци в формировании предромантической драмы. Основа фантастического у Гоцци — в диалектике мира, в возможности взаимопревращений. Это утверждение возникает как полемический выпад против статических форм современного Гоцци театра, основанного на рационалистической доктрине. В первой фьябе действуют маги, волшебницы, дьяволы (Челио, Моргана, Фарфарелло, Креонта, Дьявол с мехами). Эти образы, в соответствии с диалектикой Гоцци, были в равной мере частью системы «чудесного», которое производит на людей «могучее воздействие» и прямой противоположностью «чудесного» — пародией (Челио — пародия на Гольдони, Моргана — пародия на Кьяри). Основа фьябы — «смесь чудесного и забавного» — здесь проступает со всей очевидностью.

Во второй фьябе — «Ворон» (1761) — Гоцци усиливает роль волшебного элемента («На характере Норандо, волшебника этой сказки, читатель может убедиться, насколько я старался возвысить и облагородить образы своих чародеев, делая их отличными от глупых магов традиционной импровизированной комедии», пишет он в предисловии к фьябе), в соответствии с «необходимостью и соображениями художественности» соединяет прозу и стихи, создает трагикомический эффект («Зрители с величайшей легкостью переходили от смеха к слезам, вполне отвечая поставленной мною цели и подтверждая искусство того, что мне удалось достигнуть»).

Аналогичные принципы развиваются в «Короле-Олене» (1762), «Женщине-Змее» (1762). Драматург стремится к синтезу, его привлекает все сложное, многогранное, противоречивое. В своих пьесах он ориентируется не на благородную простоту античного искусства, а на яркость, стихийность и динамичность итальянского искусства XVI в.

Наибольшей известностью пользуется фьяба Гоцци «Турандот» (1762). В ней он пошел по новому пути, заменив магический элемент экзотическим. «Яркость характеров, сила страстей, острота конфликта — таковы черты, делающие «Турандот» шедевром драматургии Гоцци, первым наброском романтической драмы в Италии», — писал замечательный исследователь истории зарубежного театра С. С. Мокульский.

В 1760-е годы у К. Гоцци было множество подражателей, которые обеспечили господство предромантического жанра фьябы на венецианской

сцене. Однако собственно предромантического театра в Италии не возникло. Труппа Сакки, с которой сотрудничал Гоцци, была последним выдающимся театральным организмом предыдущей эпохи развития театра, эпохи господства комедии дель арте. Распад традиций привел к забвению имени Гоцци в Италии, ибо его пьесы слишком зависели от уровня их сценического воплощения.

Но Ф. Шиллер поставил в Веймарском театре свою переработку «Турандот», романтики сначала в Германии (А.-В. Шлегель, Л. Тик, Э. Т. А. Гофман), потом во Франции (Ж. де Сталь, Ш. Нодье) заново открыли Гоцци, дали восторженную оценку его драматургии.

И когда Евгению Вахтангову понадобилось найти пьесу, наиболее точно отражающую его концепцию театра-праздника, он выбрал «Принцессу Турандот» Карло Гоцци — и не ошибся.

[On air]

ГРЕЙВЗ (Graves) **Роберт фон Ранке** (24.07.1895, Уимблдон, Южный Лондон, Великобритания — 7.12.1985, Дейя, Мальорка) — английский писатель и литературный критик. Родился в семье ирландского поэта и фольклориста А. П. Грейвза. Окончил Оксфордский университет. Участник Первой мировой войны. В 1926–1929 гг. был профессором английского языка и литературы в Каирском университете. В 1929–1954 гг. Грейвз жил на о. Мальорка, во Франции, Англии, снова на Мальорке, в 1954–1955 гг. он работал профессором Кембриджского университета, в 1961–1966 гг. был профессором Оксфордского университета.

С 1916 г. Грейвз публиковал стихи, прозу, литературно-критические статьи. Известность Грейвза связана с поэтическим творчеством («Избранные стихи», 1938; «Стихи. 1938–1945», 1946; и др.), романами из истории Древнего Рима («Я, Клавдий», 1934; «Божественный Клавдий», 1934), переводами Гомера, Теренция, Апулея, Омара Хайяма. Кумиром феминизма писателя сделали его книги «Белая богиня» (1948) и «Маммона и Черная богиня» (1965), в которых излагается психотерапевтическая теория поэзии, подлинный язык поэзии возводится к матриархату эпохи палеолита и связывается с мифом о богине-Луне или Музе (Белой богине, к которой Грейвз позже добавил ее «таинственную сестру» — Черную богиню, очевидно, под влиянием увлечения суфизмом). Этой подлинной поэзии («поэзии Музы», основанной на вдохновении) Грейвз противопоставил линию Аполлона («интеллектуальную поэзию», рожденную патриархатом и представленную Вергилием, Д. Милтоном, А. Поупом и др.). Подлинные поэты, утверждал Грейвз, продолжают тайно служить Музе, женскому началу. Гениальные поэты, по Грейвзу, отличаются способностью ставить «диагнозы ситуации» и видеть способы исцеления, в чем сохраняется психотерапевтическая функция поэзии.

В книге о Белой богине нашлось место и для характеристики творчества У. Шекспира. Грейвз писал: «...о поэтах можно судить по тому, насколько точно они изображают Белую Богиню. Шекспир знал о Ней и побаивался Ее... Намного достовернее Белая Богиня изображена в “Макбете”, где Она — Тройственная Геката, верховоющая у котла Ведьм, ибо именно дух Гекаты вселился в Леди Макбет и подвиг Ее на убийство короля Дункана; или в образе величественной и распутной Клеопатры, от любви которой погибает Антоний. Последний раз Белая Богиня появляется у Шекспира как “проклятая Колдунья Сикоракса” в “Буре”».

Грейвзу принадлежит высказывание о Шекспире, перепечатавшееся во многих собраниях афоризмов: «Удивительно то, что Шекспир действительно очень хорош, несмотря на всех тех людей, которые говорят, что он очень хорош».

Соч.: Collected poems. L., 1938; I, Claudius. L., 1934; The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth. L., 1948; Man Does, Woman Is. L., 1964; Mammon and the Black Goddess. L., 1965; Collected Poems 1975. L., 1975; в рус. пер. — Скрипка за пени: Стихи. М., 1965; Белая богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. СПб.–М., 1999.

Лит.: Борхес Х. Л. Предисловие // Белая богиня: Избр. главы. СПб., 2000; Красавченко Т. Н. Грейвз // Западное литературоведение XX века. М., 2004; Seymour-Smith M. R. Graves: His life and work. L., 1983.

[МШ] Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

ГРЕКУР (Grécourt) **Жан Батист Жозеф Вилар де** (1683, Тур, Франция — 2.04.1743, Тур, Франция) — французский поэт, аббат, представитель вольнодумной поэзии в духе рококо, изобилующей фривольностями и легкой по стилю. За поэму «Филотанус» (1720) был осужден церковью и лишен права проповедовать. Стихи Грекура были изданы лишь посмертно (1747). Пушкин рано познакомился с поэзией Грекура. В «Городке» (1815) он отмечал: «Воспитанны Амуром, / Вержье, Парни с Грекуром / укрылись в уголок. / (Не раз они выходят / И сон от глаз отводят / под зимний вечерок».

[Пушкин]

ГРЕССЕ (Gresset) **Жан Батист** (29.08.1709, Амьен, Франция — 16.06.1777, Амьен, Франция) — французский поэт, член Французской Академии (1748). Представитель «легкой поэзии» в духе рококо. Автор стихотворных новелл, высмеивающих монахов. За новеллу «Вер-Вер» (1734) о веселых приключениях попугая, воспитанного в женском монастыре, был исключен из ордена иезуитов. Пушкин называл Грессе «певцом прелестным», неоднократно упоминал и цитировал его произведе-

ния — «Вер-Вер»; стихотворное послание «Обитель» (1735); комедия «Злой человек» (1747) — «комедия, которую я почитал непереодолимой».

[Пушкин]

ГРИММ (Grimm) **Фридрих Мельхиор**, барон (26.12.1723, Регенсбург, Бавария — 19.12.1807, Гота, Тюрингия, ныне Германия) — немецкий публицист, дипломат. Поселившись в Париже в 1748 г., сблизился с просветителями и другими знаменитыми людьми. В 1753–1792 гг. выпускал в 15–16 экземпляров рукописную газету «Литературная, философская и критическая корреспонденция» о новостях культурной жизни Франции (некоторые выпуски написаны Дидро), подписчиками которой были коронованные особы Польши, Швеции, России. Дважды был в Петербурге, вел переписку с Екатериной II, выполнял ее дипломатические поручения (а потом и Павла I). Сент-Бев подчеркивал ценность этого издания как исторического источника и отмечал тонкий, проницательный ум его автора. Напротив, просветители почти ничего о нем не сказали, за исключением Руссо, который в «Исповеди» с презрением писал о том, что «застал его за чисткой ногтей особой щеточкой». Именно в этой связи появились иронические строки Пушкина в «Евгении Онегине»: «Руссо (замечу мимоходом) / Не мог понять, как важный Грим / Смел чистить ногти перед ним (...) Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей...»

[Пушкин]

ГРОТЕСК — особый литературный прием, основанный на соединении несоединимого в области зримых форм (в отличие от парадокса — соединении несоединимого в области мысли). Он был осмыслен только в XVIII — начале XIX в., но реализован уже в литературе средних веков и особенно ярко — в литературе эпохи Возрождения (Эразм Роттердамский в Нидерландах, Рабле во Франции). Гротеск можно отметить в «Дон Кихоте» Сервантеса, мастером гротеска был Кеведо. Возрождение традиций гротеска в испанской литературе связано с писателями «Поколения 1898 года». В современной литературе этот прием широко распространен (особенно из-за популярности сюрреалистического стиля, которому он присущ).

[ИИЛ]

ГУМАНИЗМ — идеология Ренессанса, сложившаяся в XIV в. в Италии (Ф. Петрарка, Д. Боккаччо и др.). Гуманисты в поисках опоры для нового взгляда на мир обращаются к античности, изучают произведения античных мыслителей. Но происходит не просто возвращение к прежним

ценностям. Для гуманизма характерно соединение античного антропоцентризма («Человек есть мера всех вещей»), относившегося только к свободным людям, со средневековой идеей равенства, вытекающего из теоцентризма («Все люди равны перед Богом»). Пико де ла Мирандола считал человека не просто мерой всех вещей, но чудом природы. Эту мысль повторяет шекспировский Гамлет: «Какое чудо природы человек! Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям! В поступках как близок к ангелу! В воззрениях как близок к Богу! Краса вселенной! Венец всего живущего!», но заканчивает так: «А что мне эта квинтэссенция праха?» («Гамлет», д. 2, сц. 2, пер. Б. Пастернака). Полносные характеристики человека — от «венца всего живущего» до «квинтэссенции праха» свидетельствуют о том, что к началу XVII в. гуманистическая концепция мира и человека пребывала в состоянии кризиса. В дальнейшем то углублялся кризис (например, в искусстве барокко, в предромантизме, в модернизме), то гуманизм возрождался в новых формах (например, у Корнеля и Расина, в искусстве Просвещения, у романтиков, в реализме XX в. и т. д.).

Прославление человека в ренессансном гуманизме имело и свою оборотную сторону, о которой подробно, с большим количеством примеров писал А. Ф. Лосев в «Эстетике Возрождения». Появление плеяды гениев, титанов мысли соседствует с безудержным эгоизмом, свободой от каких-либо моральных ограничений, жестокостью, коварством, невысказанными злодеяниями. Об оборотной стороне ренессансного титанизма можно судить по знаменитой книге итальянского гуманиста Никколо Макиавелли «Князь», рисующей идеального правителя как человека, который для укрепления своей власти должен цинично презреть все нравственные обязательства, не останавливаться ни перед чем, даже если речь идет об убийствах, измене, беззаконии. Ренессансный макиавеллизм с поразительной силой воплотил У. Шекспир в образе короля-злодея Ричарда III и в Яго. Но великий английский драматург стал одним из наиболее глубоких выразителей светлой стороны гуманизма, которая торжествует в его комедиях как победа любви и ума над превратностями судьбе и в поздних пьесах как восстановление идеального в человеческой жизни. В трагедиях Шекспира нашел высшее выражение трагический гуманизм, способность человека пожертвовать жизнью ради высших гуманистических ценностей. Его герои могут ошибаться (Отелло, Король Лир, Макбет), но автор не ошибается, становясь учителем мира в понимании человеческой сущности, в обрисовке человека как высшей ценности.

Лит.: Пинский Л. Е. Шекспир: начала драматургии. М., 1971; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1976.

[МШ]

ГЮГО (Hugo) **Виктор Мари** (26.02.1802, Безансон, Франция — 22.05.1885, Париж, Франция) — французский писатель, вождь французского романтизма, его теоретик. На рубеже XIX–XX вв. сыграл видную роль в утверждении неоромантизма во Франции.

Виктор Гюго (1802–1885) — крупнейший французский романтик, вождь французского романтизма, его теоретик.

Детские и юношеские годы. Виктор Мари Гюго родился 26 февраля 1802 г. в городе Безансон. Отец Гюго, родившийся в семье мастера столярного цеха, при Наполеоне стал генералом. Мать писателя, напротив, ненавидела Наполеона и была роялисткой (сторонницей изгнанной королевской династии Бурбонов). В Мадриде, где отец Гюго был губернатором, родители разорвали отношения. Мать Гюго уехала с детьми в Париж. Политические симпатии матери сделали из Виктора Гюго роялиста. В своих первых стихах он проклиняет Наполеона, воспекает Бурбонов. Ему близко творчество классицистов и романтиков-аристократов. В 14 лет Гюго пишет в дневнике: «Хочу быть Шатобрианом или никем».

Первый период деятельности (1820–1850). Участие Гюго в реформе французской поэзии. В 1820 г. Гюго, к тому времени написавший немало стихов в традиционной классицистической манере, знакомится со сборником стихов Ламартина «Поэтические раздумья». Под влиянием Ламартина и Шатобриана поэт переходит на позиции романтизма. Этот переход заметен при сравнении различных изданий первого сборника Гюго. В 1822 г. он издал оды, к которым затем добавил баллады. В предисловиях к сборнику «Оды и баллады» поэт объяснил свое понимание этих двух жанров. В классицистическом жанре оды он находит черты, сближающие оду с романтической поэзией: «...холодность присуща вовсе не самой оде, а лишь той форме, которую придавали ей доныне лирические поэты». И если в оде будет передано движение мысли, которое определит композицию и будет связано с развитием сюжета, если использовать не античные, а христианские образы, то «ода могла бы вызвать тот же интерес, что вызывает драма». Баллады же — совсем романтический жанр. «...Это причудливые поэтические наброски: живописные картины, грезы, рассказы и сцены из жизни, легенды, порожденные суеверием, народные предания». Образцом драматизированной оды можно считать стихотворение «Буонапарте», написанное в связи со смертью французского императора (1821). «Он лишь палач, он не герой» — таков главный итог оды. В ней прослеживается судьба Наполеона, рожденного «от змеи царубийства» (т. е. от революции), достигшего вершины, когда он «шагал, на славу опершись», и «европейский строил трон». И вот «он пал, тиран», он умер, «и целый мир вздохнул».

Образец баллады — стихотворение «Турнир короля Иоанна». Гюго подражает песням средневековых трубадуров. Рыцарь спешит в Париж

на рыцарский турнир. Но блещет турнир недолго, окончен праздник, пора возвращаться. Стихотворение насыщено деталями средневекового быта: здесь и старинные сооружения Парижа, и копья, щиты, рожки, и средневековые имена... Это так называемый исторический колорит, как бы погружающий читателя в атмосферу жизни давно прошедших времен.

В отличие от Ламартина лирическим героем Гюго становится не созерцатель, а деятель (стихотворения «Головы сераля», «Канарис», «Турецкий марш»). Этот герой часто жесток («Дервиш», «Феодалный замок»), но в этом случае его ждет возмездие («Проигранная битва»). Активный герой действует в объективном мире, наполненном движением, не зависящем от человека. В стихотворении «Мазепа» всадник скачет на коне, а вокруг бушует ветер, качаются деревья, колеблются башни, горы. Гюго любит динамичные образы природы: море, тучи, молнии, огонь (центральное стихотворение сборника — «Небесный огонь»). Мир предстает как единство несовместимого, в самой природе Гюго находит источник трагических конфликтов, а не только во взаимоотношениях героя с миром (как у Ламартина). В мире не все рационально; хаос, стихийное побеждают в нем закономерность, наряду с добром в мире существует зло. Но в целом поэту свойствен оптимистический взгляд на мир. В области поэтического стиля реформа Гюго выразилась в требовании заменить рационалистический стих классицизма на язык человеческих чувств. Гюго отказывается от украшений, заимствованных из античной мифологии, требует свободного употребления «высоких» и «низких» слов в любом жанре. Он необычайно расширил поэтический словарь, смело вводя в него разговорные слова, технические термины, архаизмы, диалектные выражения и т. д.

Поэт реформирует стихосложение. Так, он заменил «достаточную» классицистическую рифму на «богатую» рифму (такую, в которой совпадают не только ударные гласные, но и стоящие перед ними согласные). В области ритма Гюго разрушил монотонность alexandrinского стиха, употребляя его в сочетании с другими размерами.

Гюго как теоретик романтизма. На протяжении всей жизни Гюго стремился к теоретическому осмыслению романтизма. Уже в ранних произведениях («Дневник якобита 1819 года») он обосновывает право художника на свободу творчества, критикует догматизм классицистов. В предисловиях к «Одам и балладам» разных лет издания поэт обосновывает реформу в поэзии, обращение к романтическому жанру баллады, «романтизацию» классицистической оды. Важны и поздние работы Гюго («Вильям Шекспир», 1864, и др.).

«Предисловие к «Кромвелю». Подлинным манифестом французского романтизма стало «Предисловие к «Кромвелю» (1827). Классицизм занимал особенно прочные позиции в театре. И хотя романтические дра-

мы уже существовали, ни одна из них не была поставлена на сцене. Гюго решил обратиться к опыту Шекспира (понятого в романтическом духе). Он создал произведение не в жанре трагедии, а в жанре романтической исторической драмы. Драма «Кромвель» повествовала об английской буржуазной революции XVII в. Ее вождь Кромвель был показан как сильная личность. Но, в отличие от цельных героев классицизма, Кромвель испытывает нравственное противоречие: свергнув короля, он готов изменить революции и стать монархом. Драма была новаторской, но недостаточно сценичной. Однако «Предисловие» к ней сыграло огромную роль в победе романтизма. Это была цельная программа романтического движения.

«Предисловие к «Кромвелю» начинается с изложения представлений Гюго об истории общества и литературы. Человечество прошло в своем развитии три эпохи, считает поэт. В первобытную эпоху человек, восхищенный природой как созданием бога, слагал в его честь гимны, оды. Поэтому литература начинается с лирики, вершина которой Библия. В древнюю (античную) эпоху события (войны, создание и разрушение государств) создают историю, которая отражается в эпической поэзии. Ее вершина — Гомер. Гюго замечает, что и древнегреческий театр тоже эпичен, «трагедия лишь повторяет эпопею». Третья эпоха (после юности и зрелости это эпоха старости человечества) начинается с утверждения христианства. Оно показало человеку, что у него две жизни: «одна — переходящая, другая — бессмертная; одна — земная, другая — небесная». Христианство открыло в человеке два борющихся начала — ангела и зверя. В литературе новое время отражается в драме с ее конфликтностью, контрастами. Вершина литературы нового времени — Шекспир.

Схема развития истории, предложенная Гюго, сейчас кажется наивной, ошибочной. Но ее значение в борьбе с классицизмом было очень велико. Она разрушала основу эстетики классицизма — представление о неизменности эстетического идеала и выражающих его художественных форм. Благодаря этой схеме Гюго смог доказать, что появление романтизма закономерно. Более того, с точки зрения романтика, классицизм даже в момент своего расцвета не имел права на существование. В самом деле, классицистическая трагедия ориентировалась на античные драмы, которые, согласно Гюго, были эпическими произведениями, а новое время требует драмы.

Гюго считает, что «особенность драмы — это реальность». Поэтому, вопреки утверждению классицистов, что нужно изображать только «приятную» природу, Гюго указывает: «...Все, что есть в природе, есть и в искусстве». Он призывает разрушить границы между жанрами, соединить комическое и трагическое, возвышенное и низкое, отказаться от единства времени и единства места, так как эти единства, придавая лишь внеш-

нее правдоподобие драме, заставляют писателя отступать от правдивого изображения действительности. Великий образец такого искусства, свободного от условных правил, дает Шекспир в своих драмах. Однако Гюго считает, что подражание Шекспиру не принесет успеха романтику. Само-
му писателю ближе национальная традиция, прежде всего Мольер.

Призыв подражать природе не приводит Гюго к реализму. Для него характерно утверждение романтических принципов типизации. Сравнивая драму с зеркалом, Гюго пишет: «...Драма должна быть концентрирующим зеркалом». Если классицисты типизировали какую-то одну человеческую страсть, то Гюго стремится в каждом образе столкнуть две такие страсти, одна из которых выявит идеальное, возвышенное в человеке, а другая низменное.

Теория гротеска. Теория возвышенного была разработана классицистами. Гюго разрабатывает теорию гротеска как противоположности возвышенного и средства контраста, присущего новой литературе. Гротеск — это концентрированное выражение, с одной стороны, уродливого, ужасного, с другой стороны, комического и шутовского. Гротеск многообразен, как сама жизнь. «Прекрасное имеет лишь один облик; уродливое имеет их тысячу...» Гротеск особенно оттеняет прекрасное, в этом его главное назначение в романтическом произведении. Идеи, заложенные в «Предисловии к «Кромвелю», стали основой эстетики французских романтиков в конце 1820–1830-х годов.

«Эрнани». Теория романтической драмы послужила писателю основой для создания новаторских произведений. В ответ на запрещение своей драмы «Марьон Делорм» (1829), в которой Гюго впервые реализовал сформулированные им принципы романтической драмы, он написал драму «Эрнани» (1830). Премьера этой драмы накануне революции стала центральным событием в истории французского театра XIX в. Был нанесен сокрушительный удар по классицизму и реакции.

Сюжет пьесы, действие которой разворачивается в Испании 1519 г., построен так, чтобы выявить идейную позицию автора наиболее открыто. Три человека добиваются любви прекрасной доньи Соль — король дон Карлос, граф де Сильва и разбойник Эрнани. В пьесе все трое совершают благородные поступки. Граф спасает Эрнани, которого преследует король. Но им руководят лишь традиционные представления о гостеприимстве. Король прощает Эрнани, принявшего участие в заговоре против него, и отдает ему руку доньи Соль. Но не благородство, а точный политический расчет толкает его на этот шаг. В целом же король — самая безнравственная личность драмы. Чувство чести ему не знакомо. Не случайно пьеса начинается со свиданья доньи Соль и Эрнани, которое король подслушивает, спрятавшись в шкафу. Граф де Сильва утрачивает благородство, ког-

да узнает, что донья Соль станет женой Эрнани. Он требует от Эрнани, который в знак благодарности дал графу право распоряжаться его жизнью, чтобы Эрнани покончил с собой.

И только разбойник оказывается до конца благородным. Верный своему слову, он отравился. Вместе с ним: обрывает свою жизнь донья Соль. Молодые влюбленные одерживают моральную победу над миром бесчестной знати. Эта мысль подчеркивается автором в финальном эпизоде. Осознав свое нравственное поражение, граф де Сильва убивает себя.

В драмах Гюго складывается тип романтического характера и конфликта, проблематика, композиция, язык, определившие лицо французской романтической драмы. Триумф его драмы «Рюи Блаз» (1838) свидетельствовал об утверждении романтической драмы на сцене.

«Собор Парижской богородицы». В этом романе, вышедшем в 1831 г., Гюго обращается к XV в. Сам выбор эпохи важен для раскрытия основной идеи. XV в. во Франции — эпоха перехода от средних веков к Возрождению. Но, передавая с помощью исторического колорита живой облик этой динамичной эпохи, Гюго ищет и нечто вечное, в чем все эпохи объединяются. Так на первый план выдвигается образ собора Парижской богородицы, создававшегося народом веками. Народным началом будет определяться в романе отношение к каждому из действующих лиц.

В системе персонажей главное место занимают три героя. Цыганка Эсмеральда своим обликом, искусством доставляет наслаждение толпе. Ей чужда набожность, она не отказывается от земных радостей. В этом образе ярче всего сказывается возрождение интереса к человеку, которое станет главной чертой мировосприятия в новую эпоху. Эсмеральда неразрывно связана с массами народа. Гюго использует романтический контраст, оттеняя красоту девушки образом низов общества, в обрисовке которых используется гротеск.

Эсмеральде противопоставлен в романе архидьякон собора Клод Фролло. В нем тоже выражена одна из сторон человека Возрождения — индивидуализм. Но в первую очередь это средневековый человек, аскет, презирующий все радости жизни. Клод Фролло хотел бы подавить в себе все земные чувства, которые он считает постыдными, и посвятить всего себя изучению полного свода человеческих знаний.

Но, вопреки своему отрицанию человеческих чувств, он страстно любил Эсмеральду. Эта любовь носит разрушительный характер. Не в силах ее победить, Клод Фролло становится на путь преступления, обрекая Эсмеральду на мучения и смерть.

Возмездие приходит к архидьякону от его слуги, звонаря собора Квазимодо. В создании этого образа Гюго особенно широко использовал гротеск. Квазимодо — необыкновенный урод. Его лицо, фигура одновре-

менно смешны и страшны. Он похож на химер — фантастических животных, чьи изображения украшают собор. Квазимодо — душа собора, этого создания народной фантазии. Урод тоже полубил красавицу Эсмеральду, но не за ее красоту, а за доброту. И его душа, пробуждающаяся ото сна, в который ее погрузил Клод Фролло, оказывается прекрасной. Зверь по своему внешнему облику, Квазимодо ангел в душе. Финал романа, из которого ясно, что Квазимодо проник в подземелье, куда было брошено тело повешенной Эсмеральды, и там умер, обнимая ее, неожиданно напоминает конец трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Эта параллель не случайна. Так же как у Шекспира, герои гибнут, но эпоха гуманизма, которая оправдает земные человеческие чувства и осудит аскетизм, неумолимо приближается.

Гюго делает попытку показать зависимость внутреннего мира человека от обстоятельств его жизни (очевидно, под влиянием формирующегося реализма). Квазимодо, не желая этого, способствует гибели Эсмеральды. Он защищает ее от толпы, которая хочет не погубить ее, а освободить. Выйдя из низов общества, слившись душою с собором, воплощающим народное начало, Квазимодо долгое время был оторван от людей, служа человеконенавистнику Клоду Фролло. И вот, когда стихийное движение народа докатывается до стен собора, Квазимодо уже не в состоянии разобраться в намерениях толпы, в одиночку сражается с ней.

Гюго разрабатывает тип романтического исторического романа, отличный от романов Вальтера Скотта. Он не стремится к детальной точности; исторические лица (король Людовик XI, поэт Гренгуар и др.) не занимают центрального места в романе. Главная цель Гюго как создателя исторического романа — передать дух истории, ее атмосферу. Но еще важнее для писателя указать на внеисторические свойства людей, вечную борьбу добра и зла. В «Соборе Парижской богоматери» Гюго показывает борьбу человека с «ананке догмы» («ананке» от греч. — рок, неумолимая судьба). Но талант писателя позволяет ему создать произведение, значительно более богатое содержанием, чем это вытекает из схематичной, абстрактной, внеисторической идеи, положенной в основу романа. Во многом это расширение замысла связано с введением образа народа, пестрой и многоликой толпы, описанной с поразительным мастерством.

Второй этап творчества Гюго (1851–1870) — это время изгнания поэта из Франции. Так он расплатился за участие в Февральской революции 1848 г. и нежелание поддержать государственный переворот Луи Наполеона Бонапарта, объявившего Францию империей, а себя императором Наполеоном III. В его творчестве резко усиливается политическая, социальная направленность, утверждается ораторская, обличительная интонация. От экзотического, интересовавшего Гюго в первый период творчества он

обращается непосредственно к современному материалу, хотя при этом романтический метод сохраняется.

Выехав в Бельгию, Гюго пишет памфлет против Наполеона III — «Наполеон малый». Для поэта новый император — лишь «вульгарная, пустая, ходульная, ничтожная личность», ему «чуждо понятие добра и зла». Разоблачая императора как преступника, «пырнувшего ножом Республику», Гюго, будучи романтиком, все же преувеличивает значение личности в истории, в результате Наполеон малый выглядит как Наполеон великий, перекраивающий историю по своей прихоти.

«Возмездие». Поселившись на острове Джерси, Гюго продолжает разоблачение Наполеона III в сборнике «Возмездие» (1853). Раньше поэт прославился замечательными описаниями природы (сборники «Осенние листья», 1831; «Песни сумерек», 1835; «Внутренние голоса», 1837; «Лучи и тени», 1840). Теперь гармония природы раздражает его своим спокойствием, ему чудится, что природа — соучастница преступления Наполеона III («В июне ездил я в Брюссель»). Но поэт обнаруживает и тех, кто действительно помог Наполеону III совершить переворот: здесь и обыватели-буржуа, для которых «монета — бог» («Буржуа у себя дома»), и церковь, и государственные учреждения («Очная ставка»), и реакционная пресса («Журналист»). В поэтике сборника большую роль играют ораторские фигуры, аллегоризм. Блестяще построено стихотворение «Все бегут». В нем соединяются в общий хор голоса вещей (перо, напильник), живых существ (орел, псы), людей (Альсест) и их созданий (песня, поэзия, «Марсельеза»), явлений (молния), абстрактных категорий (разум, право, честь, жалость, согласие, мысль), стремящихся бежать из Франции, которую захватил тиран. И лишь Презрение заявляет: «Я остаюсь».

«Отверженные». Роман «Отверженные» Гюго писал в течение 20 лет. Он вышел в свет в 1862 г. Это лучший роман писателя. По жанру «Отверженные» — социально-романтический роман-эпопея. В романе синтезируются романтические тенденции с влиянием достижений критического реализма. Это влияние сказалось в попытке всесторонне осветить образ эпохи, современной Гюго. Писатель показывает беспощадность эксплуатации человека человеком (образ семейства Тенардые, угнетающего маленькую Козетту), несправедливость суда (история Жана Вальжана), он рисует политические катастрофы (поражение Наполеона при Ватерлоо), революции (восстания французского народа в 1830–1840-х годах), жизнь различных слоев общества. В романе каждое большое событие рассматривается с народной точки зрения, что вместе с масштабным воспроизведением эпохи делает роман эпопеей.

Гуманизм и демократизм авторской позиции сближает ее с народной точкой зрения. Здесь нужно вспомнить мысль Гюго о том, что искусство —

не простое, а концентрирующее зеркало. Автор яснее всего заявляет о себе не в многочисленных авторских отступлениях, не в прямых обращениях к читателю, а в самом методе изображения характеров и событий.

Среди главных персонажей нет лиц знатных и богатых, от которых зависят судьбы государств и народов. Это отверженные члены общества: бывший каторжник Жан Вальжан, проститутка Фантина, бедный юноша Мариус, обездоленная маленькая Козетта, бездомный мальчишка Гаврош... Их враги — семья Тенардье, полицейский инспектор Жавер — тоже не занимают видного положения в обществе. Судьбы героев в самом общем смысле типичны, взяты Гюго из жизни (реальные прототипы были и у Вальжана, и у Фантины, история Мариуса повторяет в ряде черт судьбу молодого Гюго). Но вот автор направляет на обычные судьбы обычных людей концентрирующее зеркало своего таланта — и люди превращаются в героев; события приобретают исключительную философскую значительность, наполняются приключениями, в которых неудача может привести к потере свободы и даже жизни. То, что в действительности существует в единстве, у Гюго тяготеет к полюсам добра и зла. В романе действуют «святые» (епископ Мириэль, Жан Вальжан) и «дьяволы» (Тенардье, Жавер), не уступающие друг другу в масштабах творимого добра или зла.

Это связано с общим представлением Гюго, согласно которому развитие человеческой истории — «путь от зла к добру, от неправого к справедливому, от лжи к истине, от ночи к дню». Такой переход должен произойти во всех сферах: и в социальном бытии человека, и в его сознании.

Гюго стоит на стороне социальной революции. Он с восхищением описывает революционеров, сражавшихся на баррикадах в 1830–1832 гг. Особенно запоминаются образы республиканца Анжольраса и маленького героя Гавроша. Этот отверженный ребенок, которого несправедливое общественное устройство обрекло на нищету, сумел сохранить в себе удивительную доброту, веселость, любовь к свободе. Он погибает как настоящий герой, помогая восставшим защищать одну из баррикад. Утверждение права отверженных на бунт, восстание заключено в самом замысле романа, в его системе образов, где на первый план выдвигаются представители обездоленных низов. Гюго писал в предисловии к роману: «До тех пор, пока силой законов и нравов будет существовать социальное проклятие... до тех пор, пока будут существовать три основные проблемы нашего века — принижение мужчины вследствие принадлежности его к классу пролетариата, падение женщины вследствие голода, увядание ребенка вследствие мрака невежества (...) книги, подобные этой, окажутся, может быть, не бесполезными».

Но Гюго считал, что есть революция более значительная, чем социальная. Это — революция духа. Изображая внутренний мир своих героев,

Гюго своеобразно использует открытие реалистов — зависимость формирования характера от типических обстоятельств. Для Гюго этот закон действует только тогда, когда обстоятельства толкают человека ко злу. Но достаточно одного «события-откровения», чтобы разрушить власть этого закона. «Событие-откровение» зачастую очень незначительно, никогда не связано с судьбами государства, ничего не решает в истории страны. Но оно подтверждает ту истину, что человек — добр. И, увидев свет этой истины, даже самый большой злодей может переродиться.

Такова в романе судьба Жана Вальжана. За то, что он украл из булочной хлеб для голодных детей своей сестры, он был осужден на каторгу, с которой вернулся только через 19 лет. Годы, проведенные на каторге, где Жан Вальжан столкнулся со злом и несправедливостью, сделали из него закоренелого преступника. Попав в дом доброго епископа Мириэля, он ворует столовое серебро. Преступника находят. Но епископ уверяет полицейских, что он сам подарил серебро Вальжану, и дарит ему в придачу серебряные подсвечники. Это и есть «событие-откровение». Открытие Вальжаном добра поднимает бурю в его душе. 19 лет каторги сделали из него зверя, один благородный поступок епископа превратил Вальжана в праведника.

Идею возможности преображения злодея в святого Гюго развивает и в образе Жавера. В нем воплощена низшая справедливость — закон. «Этот человек состоял из двух чувств — из уважения к власти и ненависти к бунту». Служа закону, Жавер становится подлинным злодеем. Он беспощадно преследует Жана Вальжана. Но вот и его коснулось откровение добра: Вальжан отпускает Жавера в тот момент, когда его должны были расстрелять на баррикаде как шпиона правительства. В одно мгновение рушатся все представления Жавера о справедливости законов и судов. Осознав разрушение этих представлений как катастрофу своей жизни, Жавер кончает жизнь самоубийством.

«Отверженные» — роман о борьбе человека с «ананке» (роком). Здесь показана борьба с «ананке закона». Над законом, воплотившем в себе несправедливое социальное устройство, торжествует высшая справедливость — нравственный закон добра.

В 1860-е годы Гюго создает важный эстетический труд, направленный против эскейпистских настроений поэтов «чистого искусства» — книгу «Вильям Шекспир» (1864); пишет романы «Труженики моря» (1866, третий роман о борьбе с «ананке» — со стихийными силами природы), «Человек, который смеется» (1869). Оба романа сохраняют романтическое звучание.

Третий период жизни и творчества Гюго (1870–1885). В день провозглашения Франции республикой (4 сентября 1870 г.) Гюго возвраща-

ется во Францию. В Париже его встречают как национального героя. Он активно участвует в патриотическом сопротивлении народа прусским захватчикам (в это время идет франко-прусская война).

«Грозный год». В 1872 г. Гюго опубликовал сборник стихов «Грозный год». Это дневник в стихах, охватывающий период с августа 1870 по июль 1871 г. По характеру он близок сборнику «Возмездие». Но наряду с ораторским стилем, свойственным стихам, в которых разоблачаются развязавший войну Наполеон III, буржуазия («Седан», «Капитуляция» и др.), появляются и лирически окрашенные стихи, в которых чувствуется растерянность поэта перед грандиозными историческими событиями.

В последние годы жизни Гюго работает над романом «Девяносто третий год» (1874), поэтическими сборниками «Искусство быть дедушкой» (1877), «Легенда веков» (многолетняя работа над этим монументальным произведением была завершена в 1883 г.), сатирическими поэмами «Папа» (1878), «Осел» (1880) и др., в 1882 г. публикует драму «Торквемада», вызвавшую возмущение реакционной прессы своим разоблачением религиозного фанатизма.

Гюго умер в 1885 г. в расцвете славы. Гюго был самым значительным французским романтиком. Он утверждал романтический идеал, близкий нам своим оптимизмом, демократичностью, гуманизмом.

Гюго и Лермонтов. Можно с уверенностью говорить о знакомстве Лермонтова с произведениями и идеями Гюго, можно спорить только о глубине и основательности этого знакомства. Не исключено, что в культурном тезаурусе определенного круга молодых и прогрессивно настроенных дворян, к которому принадлежал и Лермонтов, фигуре Гюго противопоставлялся Байрон. Оба — романтики, но Байрон умер в Греции в 1824 г., воплотив в своей жизни образ романтического героя, в то время как битва романтиков и классиков на премьере «Эрнани» в 1830 г., выигранная Гюго и его соратниками, была, в сущности, последним большим испытанием в этот период его жизни, а дальше следовали нарастающие успехи. Последнее, что мог Лермонтов услышать о Гюго, было сообщение от 7 января 1841 г. об избрании Гюго во Французскую Академию на место ушедшего из жизни Непомюсена Лемерсье (кресло №14), при голосовании за Гюго было подано 17 голосов, а за его соперника Жака-Франсуа Ансело, известного автора позднеклассицистических трагедий, — 15. Характерно, что это противостояние, завершившееся в пользу романтика, было не таким уж ожесточенным, Гюго и другие романтики часто посещали ставший знаменитым салон Ансело и его супруги, а сам поздний классицист (успевший написать и трагедию в духе шекспиризации «Елизавета Английская») в том же 1841 г. был избран во Французскую академию на кресло №30, освободившееся после смерти Луи де Бональда, одного из

родоначальников раннего романтизма. Гюго вступил в академию 3 июня 1841 г., в соответствии с правилами посвятив вступительную речь своему предшественнику по креслу Лемерсье, писавшему и позднеклассицистские трагедии («Мелеагр»), и предромантические («Ричард III»), следовавший за Мольером («Тартюф-революционер»), за Ричардсоном («Ловелас, или Кларисса Гарлоу») — в общем, олицетворявший уходящую в прошлое характерную для переходного времени эстетическую сумятицу. Возможно, с этой речью Гюго, или с ее кратким содержанием, или хотя бы с фактом ее произнесения мог быть знаком Лермонтов, что только должно было подтвердить его мнение о французском писателе (не очень, очевидно, высокое) и не может быть отнесено к актуальным событиям жизни Лермонтова за несколько дней до его гибели.

Значимо, что к Гюго не был однозначно расположен и А. С. Пушкин. Он назвал отдельные страницы «Собора Парижской Богоматери» прекрасными, но роман в целом оценил довольно строго; хотя сообщал Е. М. Хитрово, что драма «Эрнани» доставила ему «наибольшее удовольствие» (при этом в письме, написанном в мае 1830 г., а премьера драмы состоялась в Париже всего за три месяца до того), но в кн. 1 «Современника» за 1837 г. опубликовал статью «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”», где подвергает резкой критике «Кромвеля» Гюго — «одного из самых нелепых произведений человека, впрочем одаренного талантом». Такое уничтожающее замечание в адрес «любимца парижской публики» должно быть правильно понято. Гюго писал «Кромвеля» и предисловие к нему, чтобы разгромить классицизм, стоявший на пути утверждения романтической драматургии во Франции. А. С. Пушкин находился совсем в другом положении. Перед ним не стояла задача ниспровержения старой школы. В России насущная проблема того времени — создание национальной литературы. Эта задача и определила подход Пушкина к характеристике истории литературного процесса и места в нем Гюго и его творчества.

Нечто подобное можно утверждать относительно взгляда Лермонтова на творчество Гюго. В Лермонтовской энциклопедии обобщены исследования лермонтоведов Э. Дюшена, С. И. Родзевича, А. В. Федорова, Б. В. Томашевского, В. Л. Комаровича, Б. М. Эйхенбаума, Н. К. Пиксанова и др. о влиянии Гюго на произведения Лермонтова. Так, отмечено, что стихотворение Лермонтова «Прощание» может восходить к стихотворению Гюго «Прощание аравитянки» («Les adieux de l'hôtesse arabe»), которое отразилось еще и в описании коня в «Измаил-Бее» и «Ауле Бастунджи», а в последней поэме обнаружена связь проклятия Селима со стихотворением Гюго «Проклятие» («Malédiction»). Э. Дюшен, установивший эти реминисценции, нашел и отражение драмы «Эрнани» в лермонтовских «Ис-

панцах». «Вадим» поставлен С. И. Родзевичем в связь с «Собором Парижской Богоматери» (сближение героя с Квазимодо, сходное описание толпы нищих) и с романами «Бюг Жаргаль» и «Ган Исландец». Б. М. Эйхенбаум сближал стихотворение Лермонтов «Последнее новоселье» и стихотворение Гюго «Он» («Lui»).

Но все эти находки представляются сомнительными. Лермонтов ни в каких произведениях или письмах не упоминал имени Гюго. Это не значит, что он его не знал, но вполне подтверждает, что в его писательском тезаурусе Гюго не занимал ключевого места. Лишь один случай, рассмотренный Э. Найдичем, похож на доказанный: раннее произведение Лермонтов «Панорама Москвы» (1834) написано под впечатлением главы «Париж с птичьего полета» из «Собора Парижской Богоматери». Но и здесь нужно проявить осторожность: данный текст — учебная работа, написанная по заданию преподавателя В. Т. Плаксина, который мог определить и образец для его выполнения. Существенным доказательством знания Лермонтовым творчества Гюго может быть признан и хранящийся в Санкт-Петербурге в Пушкинском Доме (№62405) поэтический сборник Гюго «Осенние листья» — *Les feuilles d'automne, par Victor Hugo. Suivi de plusieurs pièces nouvelles. Bruxelles. M-me Laurent, impr édit. Place de Louvain, N 7, 1840.* Книга в темнозеленом картонном переплете с кожаным корешком с тиснением; перед титулом, сверху, автограф чернилами: «Lermontoff». Книга небольшая (187 с.), так что Лермонтов мог прочесть ее всю. Но других помет нет, поэтому и здесь правильнее воздержаться от суждений о высокой степени знакомства Лермонтова хотя бы с этим (очень характерным для молодого Гюго) поэтическим сборником.

Указанные и другие имеющиеся в исследовательской литературе сближения Лермонтов и Гюго демонстрируют скорее не реальную картину, а особенности методологических установок исследователей. Компаративистика, породившая современную постмодернистскую концепцию интертекстуальности, нацелена на поиски текстуальных совпадений памятников слова, превращая писателей в литературоведов, блестяще знающих мировую литературу, но не способных сказать что-либо от себя, без опоры на чужой текст. Нередко поиски в этом направлении могут дать определенные результаты. В русской литературе существенным может стать поиск соответствий в творчестве Пушкина, много и плодотворно читавшего, проявлявшего всемирность как качество освоения мировой литературы русским писателем, тем более что пушкиноведы убедительно показали несомненную оригинальность его творчества. Но такой способ исследования дает скромные результаты при обращении к Лермонтов Он не только в свои неполные 27 лет не мог прочесть и переосмыслить огромные объемы литературы, приписываемые ему лермонтоведами, но и не видел

в этом своей цели. Напротив, он стремился, не попадая в зависимость от литературного потока, найти свои художественные средства, чтобы выразить значимое для него жизненное содержание, и это ему в полной мере удалось. В этом случае исследование влияния Гюго может быть плодотворно скорее как изучение его влияния на литературную атмосферу современной Лермонтову России.

Позже Гюго был оценен русскими писателями не только как молодой ниспровергатель классицизма, удачливый литератор, но и прошедший через двадцатилетнее изгнание, написавший великий роман «Отверженные» и другие значительные произведения, ставший одной из легенд XIX в. Гюго был самым значительным французским романтиком. Он утверждал романтический идеал, отмеченный оптимизмом, демократичностью, гуманизмом. Л. Н. Толстой назвал «Отверженные» лучшим французским романом XIX в.

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–48. Р., 1904–1938; в рус. пер. — Собр. соч. : в 15 т. М., 1953–1956; Собр. соч. : в 10 т. М., 1972; Собр. соч. : в 6 т. М., 1988; Собр. соч. : в 7 т. М., 1994; Собр. соч. : в 14 т. М., 2000–2004.

Лит.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; Луков Вл. А. Пушкин и Гюго: два взгляда на историю драмы // Литературная теория и художественное творчество. М., 1979. С. 82–92; Роллан Р. Старый Орфей // Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. Т. 14. М., 1958; Муравьева Н. И. Гюго. М., 1961; Трескунов М. С. Виктор Гюго: Очерк творчества. М., 1961; Моруа А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго. М., 1971; Евнина Е. М. Виктор Гюго. М., 1976; Луков Вл. А. Гюго // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Peyre H. Hugo. P., 1972; Gamarra P. Victor Hugo. P., 1972; Brombert V. Victor Hugo and the Visionary Novel. Cambridge (Mass.), 1984.

[НРЭ] [Лермонтов] [СФЛ] [МШ] [ИФЛ]

ГЮИСМАНС (Huysmans) **Жорис Карл** (5.02.1848, Париж, Франция — 12.05.1907, Париж, Франция) — один из самых заметных писателей школы Золя. Голландец по происхождению, он родился в семье обосновавшегося в Париже художника-гравера, получил юридическое образование и работал чиновником в министерстве внутренних дел, совмещая службу с литературной деятельностью. Поначалу его покорили стихи в прозе Ш. Бодлера, что ощущается в первой книге Гюисманса «Ваза с пряностями» (1874). Затем наступает период мощного влияния Золя и натурализма («Марта, история проститутки» — «Marthe, histoire d'une fille», 1876; «Сестры Ватар» — «Soeurs Vatard», 1879). Гюисманс сблизился с Золя, вошел в его меданский кружок, в «Меданских вечерах» опубликовал новеллу «С мешком за плечами» («Sac au dos», 1880). Но вскоре его стал тяготить схематизм натуралистов в описании внутренней жизни человека, что обнаруживается в романе «По течению» («À vau-l'eau», 1882), где писатель почти отказывается от сюжетности, повествуя с мельчайши-

ми подробностями о бесцветном существовании бедного чиновника Фолантена. Схема «расы, среды и момента» растворяется в импрессионистском воспроизведении впечатлений, за которыми уже не просматривается никакой концепции, кроме признания того, что при встрече с жизнью нужно просто плыть по течению, «остается только скрестить руки и попробовать заснуть». Натуралистическая описательность, фотографическое изображение «куска жизни» здесь доведена до крайности и представлена в декадентском духе, что предвещает разрыв Гюисманса с эстетикой натурализма.

Этот разрыв обозначился в романе «Наоборот» («À rebours», 1884), который некоторые исследователи предлагают рассматривать как французский вариант декадентского эстетизма. Богатый эстет Дез Эссент, для которого реальность отвратительна, создает для искусственный мир красоты, изысканных запахов, пряных вкусов, неестественных сочетаний красок, считая, что «воображение должно заменить вульгарную реальность фактов». По требованию врача он должен вернуться в Париж, где неизбежно придется окунуться в эту реальность, и героем овладевает страх. Выход он находит в религии, тем более что она предстает передним в обрамлении средневековой живописи и музыки, что позволяет сберечь искусственный мир Дез Эссента. Предмет изображения — прекрасный и ненатуральный до извращения мир эстета — нашел отражение в особом стиле писателя, который как бы вторит ему средствами слова, фразы. Роман оказал большое влияние на декадентов Европы, оно ощущается в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда.

Романы, написанные в последний период творчества Гюисманса («Там, внизу», 1891; «В пути», 1895; «Собор», 1898; «Послушник», 1903) отмечены духовными исканиями, явились результатом увлечения оккультными науками, спиритизмом, отразили стремление писателя обрести себя в лоне католической церкви. Как критик искусства («Современное искусство», 1883) проявил себя убежденным сторонником импрессионизма.

После учреждения Гонкуровской академии Гюисманс стал ее первым президентом, что свидетельствует о признании писателя мастерами французской словесности.

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–23. Р., 1928–1934; в рус. пер. — Полн. собр. соч. : т. 1–3. М., 1912; Наоборот. М., 1990.

Лит.: Гурмон Р. де. Книга масок. Томск, 1996; Энциклопедия символизма. М., 1998; Vircondelet A. Joris-Karl Huysmans. Paris, 1990; Lloyd C. J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle Novel. Edinburgh, 1990; Smeets M. Huysmans l'inchangé. Amsterdam, 2003.

[ИФЛ] К. Н. Савельев, Вл. А. Луков [СФЛ]

Д

ДАДАИЗМ (от франц. dada — деревянная лошадка, как ее называют маленькие дети, в переносном смысле — бессвязный детский лепет) — одно из ранних проявлений авангардизма (радикального модернизма) в европейском искусстве (литература, живопись, театр). Дадаизм возник в Швейцарии в 1916 г., в разгар первой мировой войны, и был своеобразным анархистским протестом: в иррационализме, нигилистическом антиэстетизме, эпатаже парадоксами, бессмысленными, случайными сочетаниями звуков, слов, предметов, линий можно усмотреть ироническое, пародийное отражение бессмысленности жизни, открывшейся в огне мировой войны.

Дадаисты впервые собрались 8 февраля 1916 г. в Цюрихе, в кабаре «Вольтер», открытом немецким писателем Г. Баллем. Здесь звучала музыка Шёнберга, читались стихи Аполлинера, Рембо, драма А. Жарри «Король Юбю». Основоположником литературы дадаизма стал Основоположником литературы дадаизма стал румын по происхождению Тристан Тцара (или Тзара, псевдоним Сами Розенштока, 1896–1963). В наиболее известном его сборнике — «Двадцать пять стихотворений» (1918) есть стихотворение «Белый павлин, прокаженный пейзажем», в котором Тцара, бросая вызов читателю, наглядно демонстрирует переход от связной речи к бессвязной, ибо сознательно разрушает «язык как средство, цементирувавшее общественный строй», стремится к «полному раздроблению языка»:

Здесь читатель начинает кричать,
Начинает кричать, начинает кричать; в крике
появляются флейты, расцвечивающиеся кораллами.
Читатель хочет умереть, может быть, танцевать,
а начинает кричать,
Он — замызганный худосочный идиот, он не понимает
Моих стихов и кричит.
Он крив.
В душе его зигзаги и много rrrrrr
Нбаз, баз, глянз на подводную тиару, расстилающуюся
золотыми водорослями.
Оозондрак трак
Нфунда нбабаба пфунда тата нбабаба.

(Пер. Н. Балашова)

Сформировалось несколько центров дадаизма: в Цюрихе (Г. Балль, Т. Тцара, Г. Арп), в Берлине (род. Гюльзенбек, Р. Хаусман, Е. Голышев,

В. Меринг), в Ганновере (К. Швиттерс, К. Шпенгеман), в Кёльне (Г. Арп, М. Эрнст, Г. Гёрге, Х. Хёх). Дадаизм привлек внимание многих авангардистов, его поддерживали Аполлинер, А. Бретон, Ф. Супо, Л. Арагон, П. Элюар, Б. Сандрар, художники П. Пикассо, А. Модильяни, В. Кандинский. После эпатажных манифестаций в Париже в 1920–1921 гг. дадаизм довольно быстро сходит на нет, после конфликта Тцара и Бретона в мае 1922 г. официально заканчивает свое существование. Бретон, Супо, Арагон, Элюар становятся видными фигурами сюрреализма, в то время как немецкие дадаисты — экспрессионизма.

Лит.: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002; The Dada Painters and Poets: An Antology. N. Y., 1950; Ades D. Dada and Surrealism Reviewed. L., 1978.

[СФЛ] [НРЭ]

Д’АЛАМБЕР (D’Alembert) **Жан Ле Рон** (16.11.1717, Париж, Франция — 29.10.1783, Париж, Франция) — французский философ, писатель и математик, один из редакторов «Энциклопедии» (совместно с Д. Дидро, с 1751 г.), объединившей силы просветителей. Член Французской Академии (1754, с 1772 г. — ее неперемный секретарь). Пушкин неоднократно упоминает Д’Аламбера, цитирует, несколько изменяя, его афоризм: «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии».

[Пушкин]

ДАНЛИВИ (Donleavy) **Джеймс Патрик** (в русских работах обычно Донливи; род. 23.04.1926, Нью-Йорк, США) — ирландско-американский писатель. Родился в Бруклине (Нью-Йорк) в семье ирландских эмигрантов. В годы 2-ой мировой войны служил на флоте, затем учился в Тринити-колледж (Дублин) и там же начал сочинять первый роман «Человек с огоньком» (завершен в США, где было отказано в его публикации, опубликован в сокращении в Париже в 1955 г., первое полное издание в Англии в 1963 г.), с которым связана его известность (роман, ставший культовым для «поколения хиппи», вошел в число 100 лучших англоязычных произведений XX в.). Герой романа, обаятельный неудачник ирландец Себастьян Болф Дэнджерфилд, прожигатель жизни, впитавший американскую философию успеха, показан на фоне послевоенного Дублина, нищего задворка Европы. Оригинальная черта стиля романа: повествование от 1-го лица, когда раскрываются мысли героя, сменяется повествованием от 3-его лица, когда речь идет о его поступках. Роман сделал Данливи одним из виднейших представителей литературы «черного юмора». Другие произведения Данливи этого периода — «Уникальный человек» (1963), «Самый сумрачный сезон Сэмюэля С.» (1966), сборник рассказов «Вс-

третья с Создателем, сумасшедшая молекула» (1964). Критики отмечали свежесть трагикомических ситуаций в романах Данливи, проводили сопоставление его манеры со стилем фильмов Ч. Чаплина.

В 1967 г. Данливи принял ирландское гражданство. В произведениях, вышедших в свет после переезда в Ирландию, Данливи усиливает тему протеста против общества потребления и одновременно иллюзорности этого нонконформизма, порожденного отчуждением от общества героев-неудачников («Едоки лука», 1971; «Нью-Йоркская сказка», 1973; «Деяния Дарси Дансера, джентльмена» 1977; и др.). В 1972 г. Данливи выпустил сборник пьес по своим романам «Пьесы Дж. П. Донливи». В 1970–1980-е годы Данливи уделит большое внимание эссеистике (книги «Кодекс без изъятий и сокращений: Руководство по выживанию и умению держать себя», 1975; «Теннис де Альфонсе: Великолепная игра эксцентричных чемпионов» 1984; «Ирландия Дж. П. Донливи: Со всеми ее грехами и некоторыми добродетелями», 1986). В 1990-е Данливи возвращается к мотивам романов 1970-х годов («Этот Дарси, этот Дансер, этот джентльмен», 1990, «Лейла: Продолжение деяний Дарси Дансера, джентльмена», 1990, как переключка с романом «Деяния Дарси Дансера, джентльмена», 1977). Среди поздних произведений — «Дама, любившая чистые уборные» (1997), «В Принстоне распространяют ложную информацию» (1998), однако, не получившие столь высокого признания как ранние произведения. В 2007 г. Данливи дал согласие на экранизацию романа «Человек с огоньком» при условии, что главную роль будет играть Джонни Дэпп.

Соч.: *The Ginger Man*. L., 1963; в рус. пер. — Волшебная сказка Нью-Йорка. Рассказы. СПб, 1995.

Лит.: Зверев А. Донливи // Писатели США. М., 1990.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

ДАНТЕ (Dante) **Алигьери** (05.1265, Флоренция, Флорентийская республика, ныне Италия — 14.09.1321, Равенна, Эмилия-Романья, ныне Италия) — первый европейский писатель, к которому по праву применимо определение «великий». Выдающийся английский искусствовед Д. Рескин называл его «центральным человеком мира». Ф. Энгельс нашел точную формулировку для определения особого места Данте в культуре Европы: он «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени». Данте родился во Флоренции и в период правления в городе партии белых гвельфов (отделившихся от партии черных гвельфов — сторонников папы Бонифация VIII) занимал престижные должности. В 1302 г., когда в результате измены черные гвельфы пришли к власти, Данте вместе с другими белыми гвельфами был изгнан из горо-

да. В 1315 г. власти Флоренции, опасаясь усиления гибеллинов, даровали белым гвельфам амнистию, под которую подпадал и Данте, но он вынужден был отказаться от возвращения на родину, так как для этого должен был пройти унижительную, позорную процедуру. Тогда городские власти приговорили его и его сыновей к смерти. Данте умер на чужбине, в Равенне, где и похоронен.

«Новая жизнь». К 1292 или началу 1293 г. относится завершение работы Данте над книгой «Новая жизнь» — комментированным поэтическим циклом и одновременно первой европейской художественной автобиографией. В нее вошли 25 сонетов, 3 канцоны, 1 баллата, 2 стихотворных фрагмента и прозаический текст — биографический и филологический комментарий к стихам.

В книге (в стихах и комментариях к ним) рассказывается о возвышенной любви Данте к Беатриче Портинари, флорентийке, вышедшей замуж за Симоне деи Барди и умершей в июне 1290 г., не достигнув 25 лет. Данте рассказывает о первой встрече с Беатриче, когда будущему поэту исполнилось девять лет, а девочке еще не исполнилось девяти. Вторая знаменательная встреча произошла через девять лет. Поэт восторгается Беатриче, ловит каждый ее взгляд, скрывает свою любовь, демонстрируя окружающим, что любит другую даму, но тем самым вызывает немилость Беатриче и полон раскаяния. Незадолго до нового девятилетнего срока Беатриче умирает, и для поэта это вселенская катастрофа. Помещая в книгу канцону на смерть Беатриче, он считает святотатством после нее давать комментарий, как после других стихов, поэтому помещает комментарий перед канцонной. В финале содержится обещание прославить Беатриче в стихах. Беатриче под пером поэта, развивающего традиции поэзии «нового сладостного стиля», становится образом прекраснейшей, благороднейшей, добродетельной женщиной, «дарующей блаженство» (таков перевод ее имени на русский язык). После того, как в «Божественной комедии» Данте обессмертил имя Беатриче, она становится одним из «вечных образов» мировой литературы.

Трактаты Данте. В пору изгнания Данте, готовясь к созданию поэмы о Беатриче, пишет трактаты «Искусство поэзии на народном языке», «О монархии», «Пир». В неоконченном «Пире» изложено учение о четырех смыслах произведения. Если Фома Аквинский считал, что «ни одному сочинению, написанному людьми, нельзя приписать иного значения, кроме буквального», то Данте утверждает, что текст нужно понимать не только в буквальном («буквальное значение вымышленных слов»), но также в других трех смыслах: аллегорическом («истина, скрытая под прекрасной ложью»), моральном («смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам») и анагогиче-

ском (в переводе: влекущем ввысь), о котором Данте пишет: «Четвертый смысл называется анагогическим, т. е. сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается (истинным) также и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе...»

«Божественная комедия» (1307–1321, изд. в 1472 г.) — один из величайших памятников мировой литературы, синтез средневекового мировоззрения и предвестие Возрождения, ярчайшее воплощение «персональной модели» Данте — одной из самых влиятельных в мировой литературе. Данте дал своей поэме название «Комедия» (средневековый смысл этого слова: произведение со счастливым финалом). Название «Божественная комедия» принадлежит Д. Боккаччо, великому итальянскому писателю эпохи Возрождения, первому исследователю творчества Данте. При этом Боккаччо вовсе не имел в виду содержание поэмы, где речь идет о путешествии по загробному миру и лицезрении Бога, «божественная» в его устах означало «прекрасная». В печати впервые это название появилось в венецианском издании 1555 г.

Считается, что толчком к созданию поэмы стал сон, увиденный Данте в 1300 г. По крайней мере, эту дату подтверждают первые строки поэмы: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины». Половина жизни, по средневековым представлениям, — 35 лет, которых Данте достиг в 1300 г. В начале поэмы Данте, заблудившись в лесу (аллегория земной жизни, полной греховных заблуждений), встречает льва (Гордость), волчицу (Алчность) и пантеру (Сладострастие), угрожающих поэту, от которых его спасает Вергилий (Земная мудрость: разум, воплощенный в философии, науке, искусстве), присланный поэту на помощь Беатриче (Небесной мудростью: верой и любовью), чья душа пребывает в Раю. Таким образом, устанавливается, что Небесная мудрость выше Земной мудрости и управляет ею. Данте, ведомый Вергилием, проходит 9 кругов Ада и 7 уступов Чистилища, а под руководством Беатриче пролетает через 9 сфер Рая и зрит Божественный свет.

По жанру «Божественная комедия» связана с античной традицией (прежде всего, «Энеидой» Вергилия) и несет в себе черты средневекового жанра видения (так, исследователи отмечают переклички в поэме с «Видением Тнугдала»).

Черты средневекового мировоззрения обнаруживаются и в композиции «Божественной комедии», в которой велика роль мистических чисел 3, 9, 100 и др. Поэма делится на три кантики (части) — «Ад», «Чистилище», «Рай», в соответствии со средневековыми представлениями об устройстве загробного мира. В каждой кантике по 33 песни, итого вместе

со вступительной песнью поэма состоит из 100 песен. Ад подразделяется на 9 кругов в соответствии с тяжестью и характером грехов: в 1 круге («Лимбе») наказываются некрещенные не по своей вине (античные мыслители, новорожденные дети); во 2 круге — страстные натуры; в 3 круге — чревоугодники; в 4 круге — скряги и расточители; в 5 круге — гневливые; в 6 круге — еретики; в 7 круге — насильники против ближних, себя, Бога; в 8 круге — обманщики; в 9 круге — изменники (в том числе сам Сатана, изменивший богу, в чьих трех пастях — души Иуды, изменившего Христу, Брута и Кассия, изменивших Юлию Цезарю). На 7 уступах Чистилища (горы на противоположной стороне Земли) наказываются 7 смертных грехов: гордость, зависть, гнев, уныние, корыстолюбие, чревоугодие и блуд (здесь грехи не столь тяжелы, поэтому наказание не вечно). У подножия Чистилища есть его преддверие, а на вершине горы — Земной рай, поэтому снова возникает мистическое число 9. Рай состоит из 9 сфер (Луны, Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна, звезд, Эмпирея — местопребывания Божественного света).

Число 3 присутствует и в строфике поэмы, которая разбита на терцины — трехстишия с рифмовкой *aba bcb cdc ded* и т. д. Здесь можно провести параллель с готическим стилем в средневековой архитектуре. В готическом соборе все элементы — архитектурные конструкции, скульптуры, помещенные в нишах, орнамент и т. д. — не существуют отдельно друг от друга, а вместе образуют движение по вертикали снизу вверх. Точно так же терцина оказывается незавершенной без следующей терцины, где нерифмованная вторая строка дважды поддерживается рифмой, зато появляется новая нерифмованная строка, требующая появления следующей терцины.

Учение, изложенное Данте в «Пире», применимо к его поэме. Ее буквальный смысл — изображение судеб людей после смерти. Аллегорический смысл заключается в идее возмездия: человек, наделенный свободой воли, будет наказан за совершенные грехи и вознагражден за добродетельную жизнь. Моральный смысл поэмы выражен в стремлении поэта удерживать людей от зла и направить их к добру. Аналогический смысл «Божественной комедии», т. е. высший смысл поэмы, заключается для Данте в стремлении воспеть Беатриче и великую силу любви к ней, спасшую его от заблуждений и позволившую написать поэму.

В основе художественного мира и поэтической формы поэмы аллегоричность и символичность, характерные для средневековой литературы. Пространство в поэме концентрично (состоит из кругов) и в то же время подчинено вертикали, идущей от центра Земли (одновременно центра вселенной и низшей точки Ада, где наказывается Сатана) в две стороны — к поверхности Земли, где живут люди, и к Чистилищу и Земному раю на обратной стороне Земли, а затем — к сферам Рая вплоть до Эмпирея, ме-

стопробывания Бога. Время также двуедино: с одной стороны, оно ограничено весной 1300 г., с другой — в историях душ, находящихся в загробном мире, концентрированно представлены как античность (от Гомера до Августина), так и все последующие времена вплоть до современности; более того, в поэме есть предсказания будущего. При этом, естественно, Данте приходится прибегать к уловкам, он предсказывает устами героев события, которые ко времени написания поэмы уже произошли. Так, сделано псевдопредсказание смерти папы Бонифация VIII, к началу работы Данте над поэмой уже скончавшегося. Другое предсказание делает в сфере Марса прапрадед Данте Каччагвида, предрекающий поэту изгнание из Флоренции (тоже ложное предсказание, так как поэма писалась уже в изгнании) и будущий триумф поэта. Историзма как принципа в поэме нет. Люди, жившие в разные века, сопоставляются вместе, время исчезает, превращаясь или в точку, или в вечность.

Сюжет поэмы развивается в двух планах. Первый — рассказ о путешествии Данте по загробному миру, ведущийся в хронологической последовательности. Этот план позволяет развиваться второму плану повествования — отдельным историям душ тех людей, с которыми встречается поэт. Здесь Данте достигает замечательного повествовательного эффекта. Такова история, рассказанная во 2 круге ада Франческой о ее трагической любви к брату мужа. Первый комментатор «Божественной комедии» Д. Боккаччо пояснил, что Данте говорит о реально существовавших Франческе да Римини и ее возлюбленном Паоло, убитых заставшим их вместе ее мужем и братом Паоло Джиганчиотто Малатеста. Характерна реакция Данте на эту историю: выслушав ее, он падает в обморок. Как человек средневековья, он помещает влюбленных в ад, а как человек кануна Возрождения он потрясен историей этой любви.

Не менее впечатляет услышанная поэтом в 9 круге ада трагическая история гибели графа Уголино и его детей, которых архиепископ Руджиери умиротворил голодом. В кантике «Рай» на место историй приходят похвальные речи. Таковы, например, услышанные Данте в сфере Солнца речи Фомы Аквинского о жизни Франциска Ассизского и Бонавентуры о жизни Доминика.

Велика роль «Божественной комедии» в формировании нового взгляда на человека. Очень существенно, что в поэме по загробному миру путешествует не душа спящего (как это было, например, в средневековом «Видении Тнугдала»), а сам поэт во плоти. Он освобождается от грехов не традиционным церковным путем, не через молитвы, посты и воздержание, а ведомый разумом и высокой любовью. Именно этот путь приводит его в созерцанию Божественного света. Отсюда одна из важнейших идей «Божественной комедии»: человек не ничтожество, опираясь на то, что дано ему от природы, Бога, на разум и любовь, он может достичь Бога, он

может достичь всего. Так в «Божественной комедии» Данте, подводящей итог достижениям средневековой культуры, возникает ренессансный антропоцентризм (представление о человеке как центре мироздания), рождается гуманизм эпохи Возрождения.

Данте и Россия. В России одно из первых упоминаний имени Данте относится к 1762 г. и связано с цитированием труда Вольтера «Опыт о нравах» («*Essai sur les mœurs*», 1741–1756), где давалась характеристика Данте и Петрарки. В дальнейшем знакомство с «Божественной комедией» все более расширялось (нередко русские поэты, например, К. Н. Батюшков, читали Данте в подлиннике), некоторые образы поэмы вошли в арсенал «вечных образов», широко использовавшихся в русской литературе. Именно так можно объяснить появление цитаты из «Божественной комедии» на итальянском языке в незавершенном романе не достигшего 20-летнего возраста Лермонтова «Вадим» (1832–1834), где в описании деревьев в Чертовом логовище сказано: «...казалось, на узорах их сморщенной коры был написан адскими буквами этот известный стих Данта: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*» — т. е. «Оставь надежду, всяк сюда входящий!», завершение надписи на воротах ада в начале 3-ей песни «Божественной комедии» Данте (пер. Д. Мина, буквальный перевод: «Оставьте всякую надежду, вы, входящие сюда»). Возможно, значимо, что в строфе XXII главы третьей «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, опубликованной в 1827 г., цитируется по-русски то же место из поэмы Данте (впрочем, в другом контексте, при ироническом описании «красавиц недоступных»):

И, признаюсь, от них бежал,
И, мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.

Столь разные контексты у Пушкина и Лермонтова в произведениях примерно одного времени лишь подтверждают тезис о достаточно широком присутствии творения Данте в арсенале средств русской литературы в виде крылатых выражений и вечных образов.

Соч.: Le opere. Firenze, 1960; Rime. Torino, 1946; Il Convivio... : Т. 1–2. Firenze, 1954–1964; De Vulgari Eloquentia. Firenze, 1957; Monarchia. Firenze, 1950; в рус. пер. — Божественная комедия. М., 1967; Малые произведения. М., 1968; Божественная комедия : в 3 т. М., 1981; Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир. М., 1998.

Лит.: Алексеев М. П. Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 6–62; Баткин Л. М. Данте и его время. Поэт и политика. М., 1965; Елина Н. Г. Данте. М., 1965; Дантовские чтения. М., 1968– (продолж. изд.); Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971; Доброхотов А. Л. Данте Алигьери. М., 1990; Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...» М., 1990; По-

луяхтова И. К. Данте // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Пильщиков И. А. Петрарка в России: (Очерк истории восприятия) // Петрарка в русской литературе. М., 2006. Кн. 1. С. 15–40; *Enciclopedia dantesca* : Т. 1–5. Roma, 1970–1976.

[НРЭ] [МЛ] [Лермонтов]

Д'АННУНЦИО (D'Annunzio) **Габриеле** (12.03.1863, Пескара, Италия — 1.03.1938, Гардоне-Ривьера, Италия) — итальянский писатель, политический деятель. Родился в провинциальной мелкобуржуазной семье, рано проявил литературные задатки (поэтические сборники «Весна», 1879; «Новая песнь», 1882; сборник новелл «Девственная земля», 1882). В сборниках новелл «Книга девственниц» (1884), «Сан Панталоне» (1886) отошел от позиций, близких к веризму, в сторону декаданса. В том же направлении Д'Аннунцио переосмысливал традиции Ф. М. Достоевского (романы «Джованни Эпископо», 1892; «Невинный», 1892). Увлечение философией Ф. Ницше, «сильной личностью», находящейся по ту сторону добра и зла, сказалось в романах «Наслаждение» (1889), «Триумф смерти» (1894), «Девы скал» (1895), «Пламя» (1900), а также в драмах «Мертвый город» (1898), «Джоконда» (1899), «Франческа да Римини» (1902) и др., принесших ему славу благодаря игре в них Э. Дузе. Роман «Быть может — да, быть может — нет» (1910) свидетельствует о сближении Д'Аннунцио с футуризмом: подобно Ф. Маринетти, он воспекает технику и азарт войны. В годы 1-й мировой войны подтвердил свою литературную позицию, командуя звеном самолетов-бомбардировщиков. Националистические идеи Д'Аннунцио высказаны в сборнике статей и речей «За великую Италию» (1915). После переворота Б. Муссолини (1922) Д'Аннунцио связал себя с итальянскими фашистами, стал официальным главой итальянских литераторов, с 1937 г. — президентом Итальянской академии. В этот период отходит от художественного творчества, создает автобиографическую прозу («Ноктюрн», 1921; «Сотни и сотни страниц тайной жизни Д'Аннунцио, пытающегося умереть», 1935), печатает националистическую публицистику (сборник речей «Держу тебя, Африка», 1938).

Соч.: *Opera omnia*. Т. 1–49. Milano, 1927–1937; в рус. пер. — Собр. соч. : в 12 т. СПб., б. г.; Собр. соч. : в 2 т. М., 1994.

Лит.: Трыков В. П. Д'Аннунцио // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Michelis E. de. Tutto D'Annunzio. Milano, 1960; De Blasi I. L'arte di Gabriele D'Annunzio. Milano, 1968.

[НРЭ]

ДАРИО (Darío) **Рубен** (наст. имя — Феликс Рубен Гарсиа-и-Сармиенто, Sarmiento; 18.01.1867, Метапа, ныне Сьюдад-Дарио, Никарагуа — 6.02.1916, Леон, Никарагуа) — никарагуанский поэт. Родился в г. Метапа (ныне носящем название Сьюдад-Дарио в честь поэта) в семье коммер-

санта. Учился в иезуитской школе, в 14 лет уже публиковал стихи и статьи. Раннее творчество Дарио проникнуто духом романтизма («Эпистолы и стихи», 1887). Дарио жил в Никарагуа, Сальвадоре, Чили и других латиноамериканских странах. Вышедший в Чили сборник стихов «Лазурь» (1888), в котором сделана попытка обновить поэтический язык, принес поэту известность во всех испаноязычных странах. Дарио становится вождем латиноамериканского «модернизма», в его творчестве с особой силой выразилась глубокая противоречивость этого движения. В 1893 г. Дарио был назначен консулом Колумбии в Буэнос-Айресе, где прожил пять лет, общаясь с крупными латиноамериканскими писателями. Всемирная известность приходит к Дарио после выхода в Аргентине сборника стихов «Языческая проза» (другой перевод названия «Языческие псалмы», 1896). Отличительная черта творчества Дарио — плодотворное соединение открытий французского символизма с традициями латиноамериканского фольклора. Дарио сумел глубоко раскрыть противоречивый мир чувств, сложные, порой мучительные искания интеллектуального сознания, уводя при этом читателя в мир произвольно парящего воображения. Излюбленный образ Дарио — лебедь (в сонете «Лебеди» и др.), ставший для латиноамериканского «модернизма» символом чистой поэзии и геральдической эмблемой (лебедь на фоне лазури).

В 1898 г. после окончания испано-американской войны переехал в Европу, где прожил 17 лет (в основном в Париже и Мадриде), затем вернулся в Америку. С 1905 г. начинается новый этап творчества поэта, пронизанный антиимпериалистическими настроениями. Дарио утверждает право стран Латинской Америки на независимое развитие в сборнике «Песни жизни и надежды» (1905). Особо яркое выражение этой мысли содержится в стихотворении «Рузвельту». В последние годы жизни оптимизм «Песен жизни и надежды» сменяется мотивами скорби («Стихи об осени и другие стихи», 1910). В поэтических сборниках «Бродячая песнь» (1907), «Песнь Аргентине» (1910) проявляется зрелость мастера, глубина мысли и музыкальность стиха. Еще при жизни поэта у него появилось множество эпигонов, которых называли «рубендаристами». Творчество Дарио сохраняет большое значение и для современной латиноамериканской поэзии. П. Неруда отмечал: «Без Рубена Дарио мы не заговорили бы на нашем собственном языке, без него мы все еще говорили бы языком жестким, зачерствевшим и пресным».

Соч.: Obras completas : Т. 1–5. Madrid, 1950–1955; в рус. пер. — Стихи. М., 1958; Лирика. М., 1967; Избранное. М., 1981.

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. Т. 8. М., 1994; Torres E. La dramática vida de Rubén Darío. Costa Rica, 1980.

[НРЭ]

ДАРРЕЛЛ (Durrell) **Лоренс Джордж** (27.02.1912, Джаланхар, Индия — 7.11.1990, Гар, Франция) — английский писатель, старший брат Джералда Даррелла. Родился в Индии, учился в Индии и Англии. В 1935 г. переезжает на о. Корфу, где работал учителем английского языка, в дальнейшем жил на Крите, в Египте, на о. Родос, в Аргентине (директор Британского ин-та), в Югославии (пресс-атташе брит. посольства), на Кипре, во Франции (где скончался). В литературу вступил в 1932 г. поэтическим сборником «Причудливый фрагмент». Его первые произведения («Бромо Бомбаст», 1935; «Гаммельнская дудочка любви», 1935; «Черная книга», 1938) демонстрируют поиски своего стиля, в котором представлены и пародийное, и серьезное начала, склонность к эпатажу и сюрреалистической образности. Всемирную известность Дарреллу принесла тетралогия романов «Александрийский квартет» (1957–1961) — философская проза, интерпретирующая идеи гностицизма через сюжет, сочетающий обыденность и необычность событий и страстей на фоне Александрии — символа мудрости Востока. Повествование строится как заметки-воспоминания рассказчика о Городе и его обитателях — Жюстин, Бальтазаре, Клеа и др. За мелкими подробностями повседневности проступает некая философия жизни, имеющей два полюса: сиюминутный и вечный. Даррелла сопоставляли с Джойсом и Прустом, Кафкой и Гессе, обнаруживали влияние Г. Миллера, бывшего на протяжении десятилетий близким другом Даррелла. Несколько меньший резонанс вызвали дилогия романов «Восстание Афродиты» (1968–1970) и романский цикл «Авиньонский квинтет» (5 романов, 1974–1985). Даррелл рассматривается как классик английской интеллектуальной прозы. Известен он и как поэт.

Соч.: Collected Poems. L., 1980; в рус. пер. — Александрийский квартет. Жюстин. М., 2003; Александрийский квартет. Бальтазар. М., 2003; Александрийский квартет. Маунтолив. М., 2003; Александрийский квартет. Клеа. М., 2004; Бунт Афродиты. Tunk. М., 2004; Бунт Афродиты. Nunquam. М., 2005; Авиньонский квинтет. Quinx, или Рассказ Потрошителя. М., 2007; Авиньонский квинтет: Констанс, или Одинокие пути. М., 2005; Авиньонский квинтет. Ливия, или погребённая заживо. М., 2005; Авиньонский квинтет. Себастьян, или Неодолимые страсти. М., 2007; Авиньонский квинтет: Месье, или Князь Тьмы. М., 2004; Размышления о Венере морской. М., 2006; Горькие лимоны. М., 2007.

Лит.: The world of Lawrence Durrell. N. Y., 1964; Fraser G. S. Lawrence Durrell: a study. L., 1973.

[НРЭ]

ДВИЖЕНИЕ — объединение писателей против господствующих тенденций в искусстве при формировании нового направления. Термины «направление, течение, школа, движение» возникали в литературоведении XIX–XX вв. для обозначения совершенно разных явлений. Все они имеют

отношение к писателям и их произведениям (т. е. к истории литературы), а не к принципам художественного творчества (т. е. к поэтике).

[ИЛ]

ДЕ КОСТЕР (De Coster) **Шарль Теодор Анри** (20.08.1827, Мюнхен, Бавария, ныне Германия — 2.05.1879, Иксель, Бельгия) — бельгийский писатель (писал на французском языке). Родился в Мюнхене в семье управляющего у папского нунция при дворе баварского короля. Образование получил в брюссельском иезуитском коллеже Сен-Мишель. От карьеры священника отказался и работал младшим клерком в брюссельском банке. Де Костер и его товарищи организовали литературный кружок «Общество весельчаков», в рукописном «Журнале» которого опубликовал первое произведение — новеллу «Мухаммед» (1848).

В 1850 г. оставил место в банке и поступил на факультет литературы и философии Брюссельского университета, по окончании получил звание кандидата литературы и философии. В 1856 г. принял участие в организации еженедельника «Уленшпигель». Де Костер обратился к образу Уленшпигеля (возможно, исторического лица XIII–XIV вв., а также героя народной книги XV в., весельчака и балагура) в статьях для этого журнала, печатавшихся с 1860 г. под псевдонимом «Карель» («Уленшпигель печален», «Уленшпигель не столь печален» и др.). К тому времени у него уже зрел замысел эпопеи, где Уленшпигель будет главным героем. В 1860 г. Де Костер перешел на службу в Брюссельский королевский архив, чтобы иметь доступ к историческим документам, необходимым для работы над книгой, позже отовсюду уволился, чтобы сосредоточиться на романе. 31.12.1867 г. книга вышла под названием «Легенда об Уленшпигеле» (впоследствии — «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и других краях», во 2-е издание 1869 г. включено «Предисловие совы», парадоксально излагающее философию романа). Де Костер сохранил в своем герое многие черты персонажа народных книг: Тиль остался веселым, неунывающим, иногда плутоватым, кажется, что в любой момент он может пройтись колесом, показать длинный нос, разыграть надутого глупца. Но писатель проделал грандиозный литературный эксперимент: он перенес этот сложившийся характер в другую эпоху — в XVI в., когда в Испанских Нидерландах свершилась первая в истории буржуазная революция. Вооруженный открытиями реализма, Де Костер показал, что историческая эпоха накладывает отпечаток на характер человека. Характер Тили развивается, он из шутника, дарящего людям смех, становится грозным мстителем, настоящим эпическим героем, а книга о нем превращается в «песнь независимости и мести угнетенного народа» (Р. Рол-

лан). В повествовании соединяется эпическое и лирическое, трагическое и смешное. Стремление к синтезу чувствуется во всем, во времени и в пространстве, в соединении истории и легенды, материи и духа, даже смерть и бессмертие существуют в неразрывном единстве, о чем свидетельствует финал книги: уже похороненный Уленшпигель воскресает, потому что он стал духом Фландрии, а дух народа бессмертен.

«Легенда об Уленшпигеле» не была замечена современниками (как и другие книги Де Костера — «Фламандские легенды», 1858; «Брабантские рассказы», 1861; роман «Свадебное путешествие», 1872; ист. драма «Стефания», 1853–1855, опубли. в 1878 г.). Лишь много лет спустя бельгийцы восприняли «Легенду» как «фламандскую Библию» (выражение К. Лемонье), как «первую книгу, в которой наша страна обрела себя» (Э. Верхарн). В XX в. она приобретает мировую славу. На русский язык «Легенду» переводили А. Г. Горнфельд, О. Мандельштам, М. И. Зотина, пересказал Н. А. Заболоцкий; лучший перевод осуществил Н. М. Любимов (1961).

Соч.: La Légende d'Ulenspiegel. Bruxelles, 1962; в рус. пер. — Легенда об Уленшпигеле. М., 1967 (БВЛ); Фламандские легенды. М., 1976 (Лит. памятники); Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : роман. Де Костер Ш. Тиль Уленшпигель / пересказ с фр. для детей Н. А. Заболоцкого. М., 1997 (БМЛ для детей).

Лит.: Роллан Р. Уленшпигель // Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. М., 1958. Т. 14; Мицкевич Б. П. Шарль Де Костер и становление реализма в бельгийской литературе. Минск, 1960; Луков Вл. А. Рукопожатие Сервантеса и Де Костера // Сервантес М., Де Костер Ш. Указ. соч. М., 1997; Пуришев Б. И. Де Костер // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Hanse J. Charles De Coster. Liège, 1928; Huysmanse C. Le Roman d'Ulenspiegel et le Roman de Charles De Coster. Bruxelles, 1960.

[НРЭ]

ДЕ САНКТИС (De Sanctis) **Франческо** (28.03.1817, Морра-Де-Санктис, Авеллино, Кампания, Италия — 29.12.1883, Неаполь, Италия) — итальянский литературовед, общественный деятель. Лекции, читавшиеся Де Санктисом в Неаполе в 1839–1848 гг., были впоследствии опубликованы Б. Кроче («Теория и история литературы», 2 т., 1926). Участвовал в баррикадных боях Неаполитанской революции 1848 г. В эмиграции читал лекции об итальянской литературе Возрождения (Цюрихский университет). Присоединился к Д. Гарибальди, в 1860 назначившем его директором народного образования Южной Италии. В независимой Италии занимал посты министра просвещения (1861–1862, 1878–1881), вице-президента палаты депутатов (1868, 1877, 1881). Заведовал кафедрой сравнительной литературы Неаполитанского университета (1871–1876). Автор большого количества работ об итальянской литературе. Его работы о реализме («Принцип реализма», 1876), натурализме и творчестве Золя

(«Исследование об Эмиле Золя», 1877; и др.) повлияли на становление эстетики веризма. Главный труд Де Санктиса — «История итальянской литературы» (2 т., 1870), в которой ключевым является противопоставление «поэта» и «артиста». Пример первого — Данте, примеры второго — Петрарка, Боккаччо. Согласно Де Санктису, «артисты», оторвавшиеся от народных корней, способствовали разрушению Италии и ее порабощению. Возрождение народного духа в итальянской литературе Де Санктис связывал с творчеством К. Гольдони, в XIX в. выделял А. Мандзони, обратившегося к образу народа. Де Санктис стал одним из интеллектуальных вождей Италии эпохи Рисорджименто.

Соч.: Opere : Т. 1–14. Napoli, 1930–1940; в рус. пер. — История итальянской литературы : в 2 т. М., 1963–1964.

Лит.: Хлодовский Р. И. Де Санктис // КЛЭ. Т. 2. М., 1964; Андреев М. Л. От Де Санктиса до Кроче. Проблема Возрождения в итальянском литературоведении конца XIX — начала XX века // Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века. М., 1982; Landucci S. Cultura e ideologia di Francesco De Sanctis. Milano, 1963; De Sanctis e il realismo : Т. 1–2. Napoli, 1978; Consoli D. La scuola storica. Brescia, 1979.

[НРЭ]

ДЕКАДАНС (в переводе с французского — «упадок») — глубочайшая трансформация мирового литературного процесса (прежде всего в Европе), внешне выражавшаяся как кризис литературы и литературных традиций. Это более широкое явление, чем только литературное. Для характеристики кризисного мироощущения эпохи выработано понятие «декаданс». Первым декадентом объявил себя еще Ш. Бодлер. В конце XIX в. произведения немецкого философа Фридриха Ницше (прежде всего «Так говорил Заратустра», «По ту сторону добра и зла») стали одним из важнейших источников декадентского мироощущения. В отличие от своего предшественника Макса Штирнера, автора философского сочинения «Единственный и его собственность», в котором оправдывался эгоизм, не знающий границ, Ницше исходил из социал-дарвинистской концепции, в которой идея «борьбы видов», «естественного отбора» переносилась на общество. Для Ницше борьба каждого против всех за выживание и возвышение стала не правом эгоистической личности, а священной обязанностью: чтобы выжило человечество, в нем должны остаться лишь сильные личности, которые руководствуются идеалом «сверх-человека». Ницше изменил сам стиль философствования, сблизив его со стилем мифов, священных книг, художественной литературы. Его философские идеи нередко высказаны в форме афоризмов, насыщенных парадоксами. Среди них особенно популярными стали такие афоризмы, как «Бог умер», «Живи опасно». Ницше призывал к тотальной переоценке традиционных цен-

ностей. В культуре он выделил «аполлоновское» (светлое, гармоничное, разумное) и «дионисийское» (темное, дисгармоничное, иррациональное, экстатическое, оргиастическое) начала, отмечая в современную ему эпоху усиление «дионисийского» начала. Влияние декаданса на литературу рубежа XIX–XX вв. огромно. Воплощением декадентских настроений стал роман французского писателя Жориса Карла Гюисманса (Huysmans, 1848–1907) «Наоборот» («À rebours», 1884) — своеобразная «библия декаданса». Дань декадансу отдал Анри де Ренье (Régnier, 1864–1936), провозглашавшего: «Vivre avilit» («Жизнь опошляет»). В романе «Каникулы скромного молодого человека» («Les Vacances d'un jeune homme sage», 1903) героев — заурядного молодого человека Жоржа Долона и его дядю — охватывает инертность и «глубокий страх перед жизнью». Друг писателя Р. Оннер отмечал в своей книге о Ренье: «Г-н де Ренье ненавидит реальность и опасается ее».

Декаданс особенно ярко проявился в символизме и эстетизме, в таком популярном, но применительно к литературе пока малоисследованном явлении эпохи, как модерн. Для декадентского мироощущения характерны мотивы болезни, смерти, разрушения, бегства от действительности в мир искусственной красоты, вытеснения этики эстетикой. Декадентское мироощущение нашло отражение в стилевых поисках. Декадентская литература пронизана музыкально-поэтическим началом особого рода: на первый план выходят вялые, убаюкивающие ритмы, неясные, зыбкие образы, символы, указывающие на иной, эфемерный и хрупкий мир, во всем противоположный действительности, недосказанность, мечта о том, чего не бывает. Искусство декаданса — это изысканный пессимизм и в то же время ницшеанское разочарование в ценностях, вырабатывавшихся культурой в течение тысячелетий, это «пир во время чумы».

Попытки преодоления декаданса. На рубеже веков и в первые десятилетия последующего периода возникает стойкая потребность преодоления декадентских настроений. Писатели разных направлений и стилей от реалистов до символистов ищут различные опоры или в традициях прошлого, или в настоящем, или в прогнозировании будущего, или в их объединении. Так возникли четыре линии во французской литературе, в которых художественный метод отступает на второй план перед концепциями истолкования мира и человека: католическая линия (П. Клодель, Ш. Пегу), националистическая линия (М. Баррес, Ш. Моррас), научно-фантастическая линия (Ж. Верн), унанимизм (Ж. Ромен).

Наиболее последовательно декадансу противостоял реализм рубежа веков, хотя писатели-реалисты и не избежали некоторого влияния декадентских идей и образов.

[ИФЛ]

ДЕЛЕДДА (Deledda) **Грация** (27.09.1871, Нуоро, Сардиния, Италия — 15.08.1936, Рим, Италия) — итальянская писательница, лауреат Нобелевской премии по литературе (1926). В ее романах обычно описывается Сардиния, где она родилась в зажиточной крестьянской семье. Вошла в литературу как автор новелл и романов в духе веризма, продолжательница традиций Д. Верги (сб. новелл «Королевская любовь», 1891; романы «Цветок Сардинии», 1892; «Честные души», 1896). Влияние Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского сказалось трактовке религиозных проблем. Традиционные герои — люди, колеблющиеся между невинностью и грехом и испытывающие при этом страдания. Среди ее многочисленных романов наиболее известны «Элиас Портолу» (1903), «Пепел» (1904), в 1916 г. экранизирован с участием Э. Дузе), «Тоска по родине» (1905, в рус. пер. «Тоскующие души»), «Мать» (1920), «Бог живых» (1922). Нобелевская премия была присуждена «за поэтические сочинения, в которых с пластической ясностью описывается жизнь ее родного острова, а также за глубину подхода к человеческим проблемам в целом», т. е. за качества ее прозы, как раз отличающие ее от натурализма.

Соч.: Romanzi e novelle : T. 1–4. Milano, 1955–1959; в рус. пер. — Пепел. М., 1915; Тоскующие души. М., 1918; Сардинские рассказы. М., 1919; Свирель в лесу: Рассказы. М., 1967.

Лит.: Володина И. П. Пути развития итальянского романа. Вторая половина XIX — начало XX века. Л., 1980; История итальянской литературы XIX–XX веков. М., 1990; Piromalli A. Grazia Deledda. Firenze, 1968; Lombardi O. Invito alla lettura di Grazia Deledda. Milano, 1979.

[НРЭ]

ДЕМЕЛЬ (Dehmel) **Рихард** (18.11.1863, Меркиш-Буххольц, Даме-Шпревальд, Бранденбург, Германия — 8.02.1920, Бланкенезе, Гамбург, Германия) — немецкий поэт. Родился в семье лесничего; изучал социологию и философию в Лейпцигском и Берлинском университетах, до 1895 г. служил в страховом обществе, затем оставил службу для литературных занятий. Испытал влияние Ф. Ницше, А. Стриндберга, С. Пшибышевского. В сборниках стихов Демеля «Искушение» (1891), «Но любовь» (1893), «Женщина и мир» (1896), «Слепая любовь» (1912), «Прекрасный дикий мир» (1913), лирическом цикле «Превращения Венеры» (1907), лирических драмах «Люцифер» (1895), «Сочеловек» (1895, перераб. 1908), «Михель Михаэль» (1911), статьях об искусстве сложно соединяются критика декаданса, символистского отрыва от мира с натуралистическим биологизмом, ницшеанским индивидуализмом, приводящим к оправданию преступления ради развертывания собственной личности, социалистическими идеями. Характерная черта творчества Демеля — оптимизм, вырастающий из ницшеанской «воли к власти». Но ему свойственно и

сочувствие к «четвертому классу» (название одного из его стихотворений) — рабочему люду, влачащему жалкое «безындивидуальное» существование. Самое знаменитое стихотворение Демеля — «Рабочий» (1896), получившее премию журнала «Симплициссимус» по итогам конкурса на лучшую песню из немецкой народной жизни. 3 строфы стихотворения заканчиваются рефреном «...nur Zeit» («...только время» в значении «Дай срок!»), воспринимавшимся как лозунг грядущих изменений. Социальный оптимизм Демеля нашел отклик у А. М. Горького (статья «Разрушение личности», 1908), А. В. Луначарского (статья «Рихард Демель», 1908), В. М. Фриче (работа «Художественная литература и капитализм», 1906) и др.

Наиболее значительное произведение Демеля — поэма («роман в романах») «Двое» (1903). Построенная по законам «поэтической геометрии» (3 части, в каждой 36 романсов по 36 строк в каждом со сходной композицией), поэма повествует о драматической любви русского революционера Луки к жене князя, у которого он служит секретарем. Влюбленные бросают вызов приличиям, покидают князя и познают счастье, но в итоге вынуждены расстаться, обретая стойкость к ударам судьбы, взгляд на мир, определяемый как «индивидуалистический пантеизм». При всей условности «русской темы» в поэме достигнут высокий уровень психологизма.

В годы первой мировой войны Демель встал на откровенно националистические позиции, ушел на фронт добровольцем, был за отвагу награжден крестом. Этот период отражен в сборнике «Военная лирика», военных дневниках «Между народом и человечеством» (1919). Слава Демеля, окружавшая его в 1890-х годах и первых годах XX в., сошла на нет, но он способствовал признанию новых имен в немецкоязычной литературе — Т. Манна, Р. М. Рильке.

Соч.: Gesammelte Werke : Bd. 1–10. В., 1906–1909; Gesammelte Werke in Einzelausgaben. В., 1922–1927; Dichtungen. Briefe. Dokumente. Hamb., 1963; в рус. пер. — Собр. соч. : в 2 т. М., 1911–1912; Демон желаний. Освобожденный Прометей // Знание, кн. 24. СПб., 1908.

Лит.: Адмони В. Г. Демель // История немецкой литературы : в 5 т. Т. 4. М., 1968; Bab J. Richard Dehmel. Lpz., 1926.

[НРЭ]

ДЕПЕРЬЕ (Des Périers) **Бонавентюр** (ок. 1500, Арне-ле-Дюк, Бургундия, Франция — 1544, Лион, Лионне, Франция) — выдающийся гуманист, входил в кружок Маргариты Наваррской, был ее личным секретарем. Как писатель он прославился сатирическими диалогами «Кимвал мира» («Cymbalum mundi», 1537) в духе Лукиана, а также новелл в духе «Декамерона» Боккаччо и «Фацций» Поджо, вышедших посмертно (в 1558 г.)

под названием «Новые забавы и веселые разговоры» («Les nouvelles récréations et joyeux devis»).

Соч.: Cymbalum Mundi / édition critique par Max Gauna. P., 2000. Cymbalum Mundi: Adaptation en français moderne par Laurent Calvié. P., 2002.

Лит.: Leblanc B. Bonaventure Des Périers : Poète et conteur bourguignon. Viévy, 1986; Lire les Nouvelles Récréations et joyeux devis, de feu Bonaventure Des Périers / sous la direction de Dominique Bertrand. Clermont-Ferrand, 2009.

[ИФЛ]

ДЕРРИДА (Derrida) Жак (15.07.1930, Эль-Биар, Алжир — 9.10.2004, Париж, Франция) — крупнейший европейский философ-постмодернист. Родился в Алжире, окончил Высшую нормальную школу в Париже, с 1960 по 1964 г. преподавал философию в Сорбонне, затем работал в США, с 1968 по 1974 г. — в университете Джонса Хопкинса, после 1974 г. — в Йельском ун-те, продолжая быть лидером «Парижской школы» постмодернизма. Из его трудов значимы произведения, опубликованные в 1967 г., — сборник «Письмо и различие» («L'Écriture et la différence», в который вошли первая постструктуралистская статья Деррида «Сила и значение», 1963, программные произведения «Фрейд и сцена письма», «Театр жестокости и завершение представления», «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук») и «О грамματοлогии» («De la grammatologie»). В последующих работах («Рассеяние», 1972; «Поля — философии», 1972; «Позиции», 1972; «Шпоры, стили Ницше», 1978; «Истина в живописи», 1978; «Возвращение из Москвы, в СССР», 1990; и др.) Деррида развивал идеи деконструкции текста, прибегая к парадоксам, игре словами, отражением текста в тексте, лабиринтообразными ходами изложения мысли.

Применительно к парадигме Нового времени, сменившей когда-то принцип Великой Аналогии, Деррида ввел экзотическое понятие «онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризм». С этим «центризмом» и вступили в бой постмодернисты, последовательно разрушая как само представление о центре и периферии (тем самым осуществляя деконструкцию любой структуры), так и с каждым из звеньев парадигмы новоевропейской культуры, обозначенных в цепочке Деррида. Ярчайший пример такой деконструкции — фундаментальный труд Деррида «О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только» («La Carte postale: De Socrate à Freud et au-delà», 1979). Конечно, можно увидеть в этой работе некую произвольную игру философской мысли. Но сам ход этой мысли отмечает весьма существенное для конца XX в. явление — выход на передний план в общественном и индивидуальном мировоззрении обыденной культуры. На это указывает уже само название работы: введение в него образа открытки — предмета обыденной культуры — в сочетании с именами великих мыслителей, а также расширяющей до любых воображимых границ фразы

«и не только». Начало текста выдержано в духе художественного послания: «17 ноября 1979 года. Ты читаешь немного старомодное любовное письмо, последнее в этой истории. Но ты его еще не получила. Да, по недосмотру или из-за чрезмерного старания оно может попасть в чьи угодно руки: открытка, открытое письмо, в котором секрет угадывается, но не поддается расшифровке. Ты можешь воспринимать его или выдавать за послание Сократа к Фрейду». Это же подтверждается и структурированием самого текста, названиями разделов («Страсти по “Фрейду”», «Носитель истины», «Отнюдь»), глав («Паралич», «Семерка: постскрипtum» и др.), параграфов («Я пишет Нам», «Посыльные смерти», «Точка зрения — истина вместо женской сексуальности», «Место встречи: двойное королевское каре» и др.). Возникает то, что Жак Делёз и Феликс Гваттари назвали «ризомой».

[ИФЛ]

ДЕТЕКТИВНЫЙ ЖАНР (англ. detective, от лат. detego — раскрываю, разоблачаю) — жанр художественных произведений, построенных как исследование загадочного события (обычно убийства) и последующего раскрытия его причин и обстоятельств, не лежащих на поверхности. Истоки жанра (детективные новеллы Э. А. По, положившего начало жанру детектива) и классические образцы (произведения английских писателей Артура Конан Дойла, Герберта Кийта Честертона, Агаты Кристи, бельгийца Жоржа Сименона, крупнейшего представителя разновидности детектива — «полицейского романа», и др.) дали модели для бесчисленного количества детективов, наводнивших прилавки книжных магазинов. В лучших образцах детектива можно обнаружить сочетание черт литературы «массового спроса» и «культурного запроса». Но в целом жанр не может существовать без жестких схем, своего рода правил игры. В детективе существует и ожидается читателем схема ситуаций (обычно загадочное убийство или другая тайна), схема сюжетов (например, расследование убийства, совершенного в закрытой комнате), схема системы образов (в центре — детектив, частный сыщик или полицейский, ведущий расследование, и, как правило, его помощник, описывающий оригинальный метод детектива), схема применения художественных средств, ретроспективная композиция, достаточно простой язык. В детективном жанре глубоко разработаны способы поддержания читательского интереса, психологизм направлен не столько на раскрытие внутреннего мира персонажей, обычно весьма схематичных, сколько на овладение внутренним миром читателя.

[МЛ]

ДЕФО (Defoe) **Даниель** (ок. 1660, Криплгейт, Лондон, Англия — 24(?).04.1731, Мурфилдс, Лондон, Англия) — английский писатель, ро-

доначальник европейского романа нового времени, один из предтеч реализма. Выходец из семьи купца-пуританина, получил образование в пуританской духовной академии, занимался коммерцией, был виноторговцем, журналистом, политиком, секретным агентом правительства. Дефо был сторонником власти буржуазии, предлагал политические и экономические реформы («Опыт о проектах», 1697), давал практические и моральные советы буржуазии («Совершенный британский негодяй», 1726–1727), писал брошюры в защиту свободы слова и вероисповеданий. За памфлет в защиту веротерпимости «Кратчайший способ расправы с диссидентами» (1702) был приговорен к наказанию у позорного столба, но распространение в народе написанного им в тюрьме «Гимна позорному столбу» (1702) привело к тому, что наказание превратилось в триумф Дефо: лондонцы забросали его цветами.

Журналистская деятельность Дефо повлияла на стиль его романов — простой и ясный, реалистичный, без литературных излишеств, имитирующий документальность дневников и писем (отсюда использование писателем повествования от первого лица). В творчестве Дефо складывается новый тип романа, в зародыше обнаруживаются формы, которые впоследствии обретут жанровую определенность. В «Дневнике чумного года» (1722) о чуме в Лондоне можно увидеть прообраз исторического романа, в «Капитане Сингльтоне» (1720) и «Истории полковника Жака» (1722) — прообраз приключенческого романа, в «Молль Флендерс» (1722) и «Роксане» (1724) — прообраз социально-психологического и уголовного романа, как и в «Жизни и деяниях Джонатана Уайльда» (1725) — книге, посвященной реальному лицу, одному из самых знаменитых лондонских преступников (на нее впоследствии ответил Г. Филдинг своим сатирическим романом «История жизни и смерти Джонатана Уайльда Великого»). Обычно романы Дефо имеют своим стержнем биографию героя с его успехами и просчетами, движением к благополучию и последующему раскаянию в грехах, не мешающему этому переходу в ряды обеспеченных буржуа. Авантюризм (не природный, а вызванный борьбой за выживание) умеряется здравым смыслом. Дефо воспринимается родоначальник английского Просвещения.

Огромную роль в формировании представлений о «естественном человеке» в европейском сознании сыграл роман Дефо «Робинзон Крузо» (3 т., 1719–1720). Дефо создает новую жанровую форму романа, отказавшись от использования популярных схем плутовского и галантно-героического романов. Новизна заключалась прежде всего в создании иллюзии документальности: повествование от первого лица, простота и обыденность слога, даты, имена, факты призваны подчеркнуть дневниковый характер повествования, а следовательно, его правдивость. Для английских чита-

телей начала XVIII в. это было важно. Они довольно холодно относились к придуманным сюжетам, видя в них стремление писателей обмануть доверчивого читателя. Вместе с тем столь реально представленная Дефо жизнь Робинзона Крузо на необитаемом острове — это одновременно и рассказ о жизни человечества, прошедшего путь от дикости до цивилизации. Именно естественное состояние Робинзона воспитывает его, подчеркивается в романе. Роман становится гимном труду (прежде всего физическому), прославляет оптимизм и стойкость перед лицом любых трудностей. Руссо в романе «Эмиль, или О воспитании» утверждал, что юноша не должен читать ничего, кроме «Робинзона Крузо». Роман Дефо породил особую разновидность мировой приключенческой литературы, получившую название «робинзонада».

Соч.: Novels and selected writings : V. 1–14. Oxford, 1927–1928; в рус. пер. — Избр. М., 1971; Счастливая куртизанка, или Роксана. М., 1974; Робинзон Крузо. История полковника Джека. Минск, 1987; Жизнь и пиратские приключения славного капитана Синглтона. Молль Флендерс. М., 1990; Дневник чумного года. М., 1997.

Лит.: Урнов Д. М. Дефо. М., 1990; Михальская Н. П. Дефо // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Earle P. The world of Defoe. L., 1976.

[НРЭ]

ДЕШАН (Deschamps) **Эсташ** (ок. 1346, Берту, Шампань, Франция — ок. 1407) — французский поэт. Родился в Шампани. Изучал право в Орлеанском университете, занимал различные придворные должности. Известно, что он путешествовал по разным странам Европы (Англия, Фландрия, Венгрия) и Востока (Сирия, Египет, где побывал в плену у сарацин). Дешан занимался систематизацией поэтических жанров. Он стал автором первой французской работы о поэтике — «Искусство слагать и сочинять песни и баллады» («Art de dictier et de faire chansons et ballades», 1392). Сам он написал 1175 баллад, множество лэ, вирелэ, рондо.

Соч.: Œuvres complètes de Eustache Deschamps: publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale: V. 1–11 / par le marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud. Paris : Firmin-Didot, 1878–1903. Гийом де Машо: Œuvres. V. 1–3. P., 1908–1921; Poésies lyriques / publ. par. V. Chichmarev. T. 1–2. P., 1909.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. Т. I. М.–Л., 1946; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X–XIV века. М., 1983; Лукасик В. Ю. Трансформация античной мифологии во французской поэзии позднего Средневековья: школа Машо-Дешана и школа Великих Риториков : дис. ... канд. филол. наук. М., 2001; Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII века. М., 2003; Cohen G. La poesie en France au moyen age. P., 1952; Roivion D. Littérature française. P., 1971.

[ИФЛ]

ДЖОЙС (Joyce) **Джеймс** (2.02.1882, Ратгар, Дублин, Ирландия — 13.01.1941, Цюрих, Швейцария) — ирландский писатель, один из признанных «отцов модернизма». Он родился в Дублине в небогатой семье налогового служащего. Он получил хорошее образование, закончил Дублинский католический университет. Еще школьником он начал писать стихи и прозу. В 1902–1903 гг. Джойс жил в Париже, но вынужден был вернуться в Дублин в связи со смертью матери. Здесь 16 июня 1904 г. он впервые встретил Нору Барнакл, горничную одного из дублинских отелей, в том же году женился на ней и уехал с ней за границу, где занимался литературной деятельностью.

Наиболее значительные ранние произведения Джойса — сборник новелл «Дублинцы» (опубл. в 1914 г.) и роман «Портрет художника в юности», публиковавшийся в журнале «Эгоист» в 1914–1915 гг. и вышедший отдельным изданием в 1916 г. В романе появляется автобиографический герой — Стивен Дедалус, который впоследствии перейдет в роман «Улисс». Это имя наполнено несколькими ассоциациями, в том числе: Стивен — имя первого христианского великомученика Стефана (смысл: художник — жертва общества, которое его не понимает и гонит); Стивен — от греческого слова «стефанос» — «веночек», символизирующий славу художника; Дедалус — Дедал, герой античного мифа, творец крыльев, создатель лабиринта (символизирует величие творческой деятельности).

После выхода «Улисса» с 1923 по 1939 г. Джойс работал над романом «Поминки по Финнегану». Этот роман, задуманный как «ночной» (в отличие от «дневного» «Улисса»), как воспроизведение работы подсознания спящего человека, написан в сложнейшей технике, трудной для чтения и понимания. В нем нет знаков препинания, введено множество неологизмов с использованием не только английского, но и еще 70 языков.

В Париже в 1922 г., в день своего сорокалетия, Джойс издал роман «Улисс», который сразу стал мировой литературной сенсацией и принес писателю славу.

В романе два пласта: первый — современный, предельно конкретный, описывающий один день из жизни трех дублинцев, прежде всего — заурядного дублинского еврея Леопольда Блума, второй — мифологический: десятилетнее возвращение после Троянской войны в родную Итаку Одиссея (в латинском варианте — Улисса), описанное в «Одиссее» Гомера. Персонажи романа соответствуют гомеровским героям: Леопольд Блум — Одиссею (Улиссу), его жена — жене Одиссея Пенелопе, Стивен Дедалус — сыну Одиссея Телемаку. Однако это не только сопоставление, но и противопоставление: Одиссей — герой, в

то время как Блум — обыватель: Пенелопа сохраняет верность Одиссею многие годы, тогда как у Мэрион есть любовник. Героическое прошлое человечества сопоставляется с цивилизованной, но негероической и обывательской современностью. Джойс, в журнальной публикации давший эпизодам романа названия в соответствии с эпизодами гомеровской поэмы, в отдельном издании их снял, и, таким образом, единственным авторским указанием на мифологический пласт осталось название романа. Однако он определяет звучание романа как «эпопеи повседневности», переводя один день в вечность, в план вневременности, превращая персонажей в «людей вообще», заменяя реалистический историзм модернистским антиисторизмом.

Джойс пытается воспроизвести мысли, пронсящие в голове человека, во всей их беспорядочности. Он выделяет мельчайшие частицы мысли, ее элементы, и связывает их не по правилам логики, а по ассоциациям. Роман написан так, чтобы время чтения примерно соответствовало времени отдельных действий героев, фиксации глазами, другими органами окружающего пространства (цвета, формы, звуки, запахи, тактильные ощущения) и отражении этих ощущений в сознании с его способностью выстраивать цепочки ассоциаций, подключать память, фантазию. Не случайно Сэмюэль Беккет, секретарь Джойса (будущий писатель, Нобелевский лауреат) утверждал, что текст Джойса нужно не «читать», а «смотреть и слушать». «Поток сознания» воспроизводится писателем предельно натуралистически, но сам он вынужден был признать, что это только имитация мысли: ее невозможно схватить и зафиксировать. Наблюдение за течением мысли и логический анализ позволили Джойсу выявить основные механизмы ее движения: она возникает под влиянием внешнего раздражения; вызывает в памяти ассоциации; это может быть не одна, а сразу несколько цепочек ассоциаций; мысль может прерваться и всплыть в сознании после большого временного перерыва; особую роль в развитии мысли играет умолчание (вытеснение по Фрейдю, когда сознание не пропускает в сферу обдумывания неприемлемую информацию).

Без новаций Джойса в использовании мифа, в литературной технике, в понимании психологизма как способа раскрытия не только сознания, но и сферы бессознательного невозможно представить литературу XX в.

[МЛ]

ДЖОНСОН (Jonson) **Бенджамин** (Бен Джонсон, 11.06.1573, Вестминстер, Лондон, Англия — 6.08.1637, Лондон, Англия) — английский писатель. Родился в семье священника после смерти отца (отчим входил в цех каменщиков), учился в Вестминстерской школе. Был каменщиком, солдатом (во Фландрии), актером. Разгульный нрав довел Джонсона до

убийства приятеля-актера. Разработал теорию гуморов (4-х человеческих темпераментов), положенную им в основание нового для Возрождения жанра комедии нравов. Был тесно связан с У. Шекспиром, игравшем в комедии Джонсона «Каждый со своим нравом» (1598), и театром «Глобус», где шли его пьесы «Каждый вне своего нрава» (1599), «Падение Сеяна» (трагедия, 1603), лучшая комедия Джонсона «Вольпоне, или Хитрый лис» (1605) и др. Джонсон, разрабатывавший драматургию, написанную по правилам риторики, критиковал Шекспира за недостаточную образованность и нарушение правил, но оставался до конца его жизни близким другом и участвовал в выпуске первого собрания пьес Шекспира (так называемое Фолио 1623 г.), где в стихотворном посвящении назвал его человеком, «который принадлежит не только своему веку, но всем временам», заложив основания для будущего культа Шекспира. Существует легенда, согласно которой Бен Джонсон был в Стратфорде-на-Эйвоне на праздновании дня рождения Шекспира 23 апреля 1616 г., и попойка с другом стала причиной смерти Шекспира. Но эта легенда не подтверждена никакими свидетельствами (более того, есть основания полагать, что Шекспир умер из-за тяжелой болезни, заставившей его незадолго до смерти внести уточнения в завещание).

В 1616 г. выпустил собрание своих сочинений под названием «Труды» («Works»), чем вызвал насмешки современников, не считавших тогда литературную деятельность серьезным трудом, однако впоследствии именно это слово закрепилось за изданием сочинений писателей. Среди лучших комедий Джонсона — «Алхимик» (1610), «Варфоломеевская ярмарка» (1614), «Черт выставлен ослом» (1616). Джонсон разработал жанр «маски» — придворного представления, дававшегося на религиозные и дворцовые праздники с участием коронованных особ и придворной знати (в ролях богов и богинь), а также профессиональных актеров (как правило, в ролях отрицательных героев): «Маска королев» (1609), «Возвращенная любовь» (1612), «Меркурий, спасенный от придворных алхимиков» (1616). Джонсон первым получил титул поэта-лауреата (род придворной должности), решением Оксфордского университета был удостоен ученой степени (*honoris causa*), поста официального хроникера Лондона. Он сыграл большую роль в формировании английской разновидности классицизма (трактат «Бруски, или Открытие материи и человека», опублик. посмертно в 1641 г.).

Соч.: Works : V. 1–11. Oxford, 1925–1952; в рус. пер. — Драматические произведения : в 2 т. М.–Л., 1931–1933; Пьесы. Л.–М., 1960; Черт выставлен ослом // Младшие современники Шекспира. М., 1986.

Лит.: Ромм А. С. Бен Джонсон (1573–1637). Л.–М., 1958; Парфенов А. Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М., 1982; Черноземова Е. Н. Джонсон // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Knights J. C. Drama and society in the age of Jonson.

Harmondsworth, 1962; Orgel S. The Jonsonian masque. Cambridge, 1965; Sturmberger I. M. The comic elements in Ben Jonson's drama : V. 1–2. Salzburg, 1975.

[НРЭ] [МШ]

ДЖОНСОН (Johnson) **Сэмюэл** (18.09.1709, Личфилд, Стаффордшир, Великобритания — 13.12.1784, Лондон, Великобритания) — английский литературный критик, писатель, лингвист. Получил блестящее образование. В подражание Ювеналу написал сатиру «Тщета человеческих желаний» (1749), обращался к жанрам трагедии («Ирена», 1749), философской повести Просвещения («Расселас, принц Абиссинский», 1759). Выпустил «Словарь английского языка» (1755). Но наибольшую славу снискал как литературный критик, законодатель литературных вкусов. Стоял на позициях просветительского классицизма, но в предисловии к сочинениям У. Шекспира (1765) защищал его от нападок классицистов в несоблюдении правил искусства. Противоречивость взглядов Джонсона сказалась в критике современных авторов — Г. Филдинга, Л. Стерна, Д. Макферсона (которого он публично изобличал в мистификации поэм Оссиана). Джонсон откликался на современный литературный процесс в сравнении с классической литературой в многочисленных статьях, помещавшихся в издаваемых им журналах «Рассеянный» (1750–1752), «Искатель приключений» (1753–1754), «Досужий» (1758–1760), которые во многом определили высокий уровень английской журналистики XVIII в. Итоговый труд Джонсона — «Жизнеописание наиболее выдающихся английских поэтов» (2 т., 1779–1781). Масштаб личности Джонсона нашел отражение в «Жизни Сэмюэля Джонсона» Д. Босуэлла (1791).

Соч.: Works : V. 1–16. N. Y., 1901.

Лит.: Поляков О. Ю. Развитие теории жанров в литературной критике Англии первой трети XVIII века (газетно-журнальная периодика). М., 2000; Босуэлл Дж. Жизнь Сэмюэля Джонсона. М., 2003, 2004; Bate W. J. Samuel Johnson. N. Y.–L., 1979.

[НРЭ]

ДИАЛОГ КУЛЬТУР — философско-культурологическая концепция. Неясно, кому можно приписать первенство в создании философской идеи диалога культур, — Н. А. Бердяеву («Смысл творчества», 1916; «Философия свободного духа», 1927), Ф. Розенцвейгу («Звезда Искупления», 1921), М. Буберу («Я и Ты», 1922), берлинскому кружку «Патмос» (1919–1923), М. М. Бахтину («Проблемы творчества Достоевского», 1929). Как утверждает В. Л. Махлин, едва ли не самая ранняя (1912) формулировка философии диалога принадлежит австрийскому христианскому мыслителю Фердинанду Эбнеру (1882–1931). Но это можно утверждать лишь применительно к современной эпохе, когда в противовес монолизму науки формируется новая парадигма знания, основанного на принципе

диалогизма. В большинстве случаев в этих трудах постановка вопроса о диалоге культур оттесняется на задний план философскими проблемами диалога человека и Бога, человека и мира, диалога как формообразующего принципа духа в противоположность другому принципу — монологу.

Если истолковывать культуру в духе культурного тезауруса, то диалог таких культурных тезаурусов не только обоснован, но и реализован намного раньше — в диалогах Платона. Именно в них раскрыто главное качество диалога как способа постижения мира: возможность перехода от знания к пониманию. Это качество у Платона было воплощено в жанре философского диалога.

К началу XX в., когда заявляет о себе философия диалога культур, диалог «утрачивает свое значение как чисто философский жанр». Концепция диалога культур — концепция локальная во времени. Диалог культур — некая стадийная форма их взаимодействия. Отличительные черты данной стадии — глобализация, распространение мультикультурализма. Они слишком сближают различные культурные тезаурусы, прежде находившиеся на безопасном расстоянии друг от друга, нарушают процессы идентификации и неизбежно приводят к конфликту — «войне тезаурусов». Отсюда необходимость (не абстрактно-философская, а практическая, жизненно важная) выработать стратегию преодоления этого конфликта, выражающуюся в формуле «от войны тезаурусов — к диалогу тезаурусов».

Применительно к современной французской литературе концепция диалога культур позволяет философско-культурологически обосновать взаимодействие различных литературных потоков на мультикультурной почве, а также диалог французской литературы с основными литературами мира, в том числе с русской литературой. Сходная работа в тезаурусном ключе уже проведена на примере русской и шведской литератур, ведется в отношении других литератур, в том числе французской.

Лит.: Диалог культур в глобализирующемся мире: Мировоззренческие аспекты / под ред. В. С. Степина, А. А. Гусейнова. М., 2005; Иванов А. Н. Диалог культур России и Швеции (тезаурусный анализ) : дис. ... канд. культурологии. М., 2010; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Парадигмы воспитания: от «войны тезаурусов» к «диалогу тезаурусов» // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2007. №1. С. 68–72; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008; Махлин В. Л. Я и Другой: К истории диалогического принципа в философии XX века. М., 1997; Миллер Т. А., Шаталова О. Б. Философский диалог // Философский энциклопедический словарь / 2-е изд. М., 1989.

[СФЛ]

ДИДРО (Diderot) **Дени** (5.10.1713, Лангр, Франция — 31.07.1784, Париж, Франция) — французский писатель, философ-просветитель и драматург, организатор и вдохновитель энциклопедистов. Он был сыном ремес-

ленника, учился в Парижском университете, где в 1732 г. получил звание магистра искусств. Все более разочаровываясь в богословии и переходя на позиции атеизма, Дидро отказался от карьеры священника, и отец лишил его своей поддержки. Целое десятилетие Дидро существовал лишь на случайные литературные заработки. В конце 1740-х годов он начал посещать кружок философа Гольбаха, где познакомился с Гельвецием, Франклином, Стерном. В результате появились его «Письма слепым в назидание зрячим», направленные против религии и церкви. Делом его жизни стала организация выпуска «Энциклопедии», в которой он решил представить систематический свод знаний с позиций самой передовой науки и вместе с тем осудить деспотизм королевской власти и церкви. Для «Энциклопедии» он написал большое количество статей. В статье «Народ» он прямо выражал третьесословную идеологию: «Не может быть иного законодателя, кроме народа». В статье «Законодатель», признавая частную собственность элементом естественного права, он призывал народ-законодатель изменить «дух собственности» на «дух общности». Дидро одним из первых понял огромное значение труда, создания материальных ценностей, в «Энциклопедию» он включил свои статьи о ремеслах и технологии различных производств.

Философские взгляды Дидро. В «Мыслях об объяснении природы» (1754), «Разговоре д'Аламбера с Дидро», «Сне д'Аламбера» (оба — 1769, опубл. в 1830 г.) и других философских произведениях Дидро утверждал бесконечную возможность познания, изложил задолго до Ламарка и Дарвина идею трансформации (эволюции) видов, вместе с Гольбахом и Гельвецием разрабатывал основы механистического материализма, но, в отличие от них, подошел к представлению о диалектике природы с ее бесконечным многообразием индивидуальных форм, взаимодействующих и вечно изменяющихся. Ключ к развитию философии он видел в просвещении всего общества: «Если мы хотим, чтобы философы прогрессировали, доведем народ до уровня философов», — писал он в «Мыслях об объяснении природы».

Дидро как теоретик искусства. В статье «Прекрасное», опубликованной в «Энциклопедии», и других работах раскрываются эстетические взгляды Дидро. Особенно интересен трактат «Парадокс об актере» («Paradoxe sur le comédien», 1773–1778, опубл. в 1830 г.), где он отмечает действительный парадокс: чем больше актер переживает на сцене, входя в образ играемого им персонажа, тем меньше он производит впечатление на зрителя, и наоборот. Само обнаружение этого факта позволяет рассматривать Дидро как предтечу или даже основоположника рецептивной эстетики, делающей центром рассмотрения не произведение, а то впечатление, которое оно производит на зрителя, читателя, слушателя. В критических

очерках «Салоны» (1750–1770-е годы) Дидро оценил все современное ему французское искусство, выступил против эпичности классицистической живописи и жеманства, фривольности рококо, противопоставив им искусство третьего сословия, бытовой жанр, призывая обратиться к искусству Возрождения с его стремлением передать все многообразие жизни.

Театр Дидро. Дидро в «Беседах о “Побочном сыне”» (1757) и в работе «О драматической литературе» (1758), опубликованной вместе с драмой «Отец семейства», обосновывал «средний жанр» в драматургии, соединяющий комическое и трагическое. И «серьезная комедия», и трагедия из домашней (частной) жизни должны были носить переходный характер. Дидро отрицает контраст трагического и комического. В трактате «О драматической литературе» он указывает: «Контраст в общем — явление отрицательное. Контраст характеров, повторяющийся в драме, сделал бы ее несносной. (...) Драмы без контраста — самые правдивые, самые простые, самые трудные и самые прекрасные».

В сюжет своих драм Дидро часто вводит мотив тайны. В первой его драме «Побочный сын, или Испытания добродетели» («*Le Fils naturel ou Les épreuves de la vertu*», 1757) молодые герои Дорваль и Розалия, любящие друг друга, отказываются от своей любви во имя долга перед Клервилем, женихом Розалии и другом Дорваля, и уже после этого они узнают, что приходятся друг другу братом и сестрой. Во второй драме, «Отец семейства» («*Le Père de famille*», 1758), дворянин д'Орбессон соглашается на брак своего сына Сент-Альбена с безродной и бедной, но добродетельной девушкой Софи, а потом выясняется, что она племянница командора д'Овиле, шурина д'Орбессона. Раскрытие тайны происходит в развязке пьес, герои, уже выбравшие свою судьбу, получают награду за правильность этого выбора: знатное происхождение героев, богатое наследство, любящие родственники и раскаявшиеся злодеи — вот итог раскрытия тайны, которая нужна для счастливого завершения драм Дидро.

«Нескромные сокровища». В 1746 г. Дидро написал роман «Нескромные сокровища» («*Les Bijoux indiscrets*»), еще далекий от просветительства, вполне соотносимый с литературой рококо. Псевдовосточный колорит (действие происходит в Конго в 15 000 000 003 200 001 г. от Сотворения мира), сказочные элементы, представленные в шутивно-пародийном плане (например, упоминание о феях, которым султан Эрgebзед не доверил воспитание своего сына своего сына Мангогула, так большинство государей, ими воспитанных оказались глупцами), невероятно запутанный сюжет, крайняя фривольность ситуаций (сюжет построен на мотиве волшебного перстня, который, если повернуть его камень перед любой женщиной, заставляет самую интимную часть ее тела, ее «сокровище» рассказывать обо всех нескромных приключениях ее владелицы),

обязательный счастливый финал с воссоединением султана Мангогула и верной ему возлюбленной Мирзоы — все это вполне вписывается в эффектный, блестящий, но неглубокий стиль рококо.

«Монахиня». Совсем иным выглядит роман «Монахиня» («La Religieuse», 1760, опубл. в 1796 г.). Он представляет собой записки героини, Марии-Сюзанны Симонен, которая, прося помощи у маркиза де Круамара, рассказывает ему свою историю. Так как мать родила ее не от законного мужа, что тщательно скрывается, Симонены хотят лишить ее полагающейся ей части наследства в пользу законных дочерей и отправляют Сюзанну в монастырь. После смерти доброй настоятельницы г-жи де Мони настоятельницей становится злобная сестра Христина — и жизнь Сюзанны делается невыносимой. Стараниями г-на Манури, мирянина, принявшего в ней участие, Сюзанну переводят в другой монастырь, настоятельница которого проникается к ней слишком большой любовью, природу которой та, по неведению и невинности, не понимает. Настоятельница умирает, и в ее смерти обвиняют Сюзанну. Она вынуждена бежать из монастыря с духовником, вспыхнувшим к ней страстью, по дороге в Париж он посягает на ее честь. Монах пойман и должен попасть в тюрьму, а Сюзанна, выполняющая самую черную работу в услужении у прачки, боится, что в ней узнают беглую монахиню, и просит помочь найти место служанки в какой-нибудь глуши, где о ней ничего не знают.

Несмотря на то, что в романе немало откровенных и двусмысленных сцен, он мало чем похож на «Нескромные сокровища». Судьба простой девушки, подчас трагическая, становится основным предметом повествования. Дидро призывает видеть в простом человеке глубокую, нравственную, мыслящую и страдающую личность. Психологизм романа, простой и вместе с тем эмоциональный стиль делают это произведение Дидро одной из вершин французской прозы XVIII в.

«Племянник Рамо». Развернутая критика феодального общества, нравственного упадка дворянства XVIII в., присутствующая в «Монахиня», в «Жаке-фаталисте» («Jacques le fataliste et son maître», 1773, опубл. на нем яз. в 1792 г., на фр. яз. в 1796 г.), обретает оригинальную художественную форму в повести-диалоге «Племянник Рамо» («Le Neveu de Rameau», 1762–1779, опубл. на нем яз. в 1805 г., на фр. яз. в 1823 г.). Определить точную датировку произведения невозможно, так как автор использовал различного рода анахронизмы как художественный прием, придавая тексту внеисторичность.

Рассказчик (выражающий позицию Дидро) беседует со случайно встреченным в кафе племянником великого композитора XVIII в. Рамо (реальный человек, Жан Франсуа Рамо, сын брата композитора, родился в Дижоне 30.01.1716, т. е. моложе собеседника на 3 года). Естественно,

первой темой для обсуждения становится тема гения. Племянник Рамо — несостоявшийся музыкант, переживающий свою бездарность и находящий удовольствие в цинизме по поводу всего, что отмечено талантом. Потом разговор переходит к морали, воспитанию, лицемерию и ряду других актуальных проблем. По замыслу, ориентации на диалоги Платона и другим признакам «Племянник Рамо» — философский диалог. И действительно, в центре диалога — борьба идей просветителя и представителя светского общества. Но, в отличие от Вольтера в философских повестях, Дидро самое пристальное внимание уделяет не только идеям, но и персонажу, наделяя его противоречивыми чертами, поразительным талантом имитации, пантомимы, цинизмом и шутовством, позволяющим ему безнаказанно говорить правду о подлинной жизни того общества, неотъемлемой частью которого он является, той диалектикой характера, которая будет освоена писателями лишь в следующем веке.

Дидро в России. Екатерина II, состоявшая в переписке с просветителями, пригласила Дидро в Россию, и он жил в Петербурге в 1773–1774 гг., общаясь с императрицей, русской аристократией, учеными. После смерти Вольтера Екатерина купила его библиотеку, назначив библиотекарем Дидро, чтобы материально поддержать его (в настоящее время библиотека Вольтера хранится в Публичной библиотеке в Санкт-Петербурге). Нуждаясь в деньгах, Дидро продал Екатерине свою собственную библиотеку и все неопубликованные рукописи. После смерти Дидро его дочь отправила и библиотеку, и рукописи в Петербург, в том числе и рукописную копию «Племянника Рамо». Стремление просветить европейских монархов было характерно и для Вольтера, и для Дидро, и для других просветителей. В России они увидели некоторые плоды своей деятельности, но познали они и горечь разочарования, ближе познакомившись с российским жизненным укладом.

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–20. Р., 1875–1877; Le Neveu de Rameau. Р., 1990; в рус. пер. — Собр. соч. : в 10 т. М.–Л., 1935–1947; Соч. : в 2 т. М., 1986, 1991; Салоны : в 2 т. М., 1989; Нескромные сокровища. М., 1992; Монахиня. М., 1993.

Лит.: Бильбасов В. А. Дидро в Петербурге. СПб., 1884; Луппол И. К. Дени Дидро. М., 1960; Гачев Д. И. Эстетические взгляды Дидро. М., 1961; Длугач Т. В. Дени Дидро. М., 1975; Пронин В. Н. Дидро // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Proust J. Diderot et l'Encyclopédie. Р., 1962; Mornet D. Diderot. Р., 1966; Wilson A. M. Diderot. N. Y., 1873; Chouillet J. Diderot. Р., 1977; Seguin J. P. Diderot, le discours et les choses. Р., 1978; Bonnet J. C. Diderot. Р., 1984.

[ИФЛ] [НРЭ]

ДИККЕНС (Dickens) **Чарлз** (7.02.1812, Портсмут, Англия — 9.06.1870, Хайэм, Кент, Англия) — английский писатель XIX в., один из самых значительных представителей реализма в мировой литературе. Он

родился в предместье Портсмута Лендпорт (остров Портси) в семье мелкого чиновника, впоследствии переехавшего в Лондон.

Диккенс начал публиковать свои рассказы с 1833 г., подписывая их псевдонимом «Боз». Позже эти рассказы составили сборник «Очерки Боза» (1836–1837) — один из ранних образцов раскрытия в литературе урбанистической темы. Урбанизм предполагает наличие особой точки зрения при освещении описываемого материала: город не в восприятии постороннего, а изнутри, глазами горожанина, легко ориентирующегося в бесчисленных улицах и переулках богатых и бедных кварталов, передвигающегося всеми видами транспорта и пешком, безошибочно находящего дорогу в темноте и тумане, легко вступающего в контакты с обитателями мегаполиса, привыкшими к условиям городской жизни. Урбаниста не пугают гигантские здания, заводской дым, сотни куда-то спешащих людей, опасности злчных мест, грязь и вонь улиц и дворов. Его страшит одиночество, а не толпа. У него трезвый, ироничный и вполне независимый взгляд на знакомых и незнакомых. Отсутствие деревьев, травы, птиц его лишь слегка печалит. Происходящие перед его глазами события, возникающие ситуации он склонен воспринимать с юмором. Стойкость его к невзгодам поразительна. Оптимизм неистребим. Таков Диккенс. «Совершенные оптимисты, одним из которых был Диккенс, не принимают мир, не восторгаются миром — они в него влюблены» (Г. К. Честертон). Очерки не прошли мимо внимания читателей. Издатели Чэпмен и Холл предложили Диккенсу сделать сопроводительный текст к серии рисунков художника Роберта Сеймура о приключениях нескольких чудных и безалаберных охотников и рыболовов. Рисунки должны были выходить отдельными брошюрами. После смерти Сеймура, успевшего завершить лишь первый выпуск, его заменил художник Хэблот Браун, а инициатива в развитии сюжета и характеров перешла к Диккенсу. Так в 1837 г. появился первый роман Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба», самая замечательная комическая эпопея XIX в.

Одним из основных источников комизма здесь служит несоответствие между реальностью и идиллическими представлениями о ней. Пиквик — первый из знаменитых диккенсовских чудаков, смешной маленький джентльмен с подозрной трубой и неизменной записной книжкой — слишком чист и наивен, чтобы понять все уловки миссис Бардль, желающей выйти за него замуж, авантюриста и ловкача Джингля, судей-взяточников Додсона и Фогта. Честность и простота Пиквика доводят его до тюрьмы. Однако он не утрачивает оптимизма, стойко встречает удары судьбы.

После «Посмертных записок Пиквикского клуба», принесших Диккенсу широкую известность, один за другим появляются его романы «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Жизнь и приключения Никола-

са Никльби» (1839), «Лавка древностей» (1841), «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1844) и др.

В этих произведениях формируется диккенсовская тематика и проблематика: несчастное детство (Оливер Твист, Нелли из «Лавки древностей»), школа и воспитание, история злоключений и формирования характера молодого человека (Николас Никльби, Мартин Чезлвит). Эта тема порождает подробное реалистическое описание общества. Она же отражается в третьей тематической группе, связанной с образами чудаков — своего рода взрослых детей, сохранивших изначально присущие человеку качества — доброту, справедливость, взаимопомощь, стоическое и даже юмористическое восприятие жизненных невзгод. Если характеры взрослых персонажей сформированы жестокостью социальных обстоятельств, то дети и чудаки не подвластны этому основному закону реалистического отображения действительности. И параллельно с миром, в котором царят искаженные капиталистическим укладом отношения, они сами создают иной мир — мир добра, красоты, истинной человечности.

В 1848 г. вышел один из лучших романов Диккенса — «Домби и сын», в котором синтезированы основные достижения произведений предыдущего периода. Его полное название — «Торговый дом Домби и Сын, торговля оптом, в розницу и на экспорт» — дает представление о доминанте в системе образов (вместо персонажей — капиталистическая фирма, чье функционирование определяет судьбы основных героев). Но не случайно читатели полтора века называют его кратко: «Домби и сын»: Диккенса интересует как влияние торгового бизнеса на взаимоотношения в семье, так и исконная природа этих отношений. Повествование в романе выстраивается в трех основных направлениях. Первое — описание короткого детства Поля, предназначенного для того, чтобы в будущем стать главой фирмы, и получающего соответствующее воспитание. Тень фирмы все мертвит вокруг Поля, и его ранняя смерть — символический итог жизни в «мертвом доме». Второе — судьба его отца, холодного и высокомерного дельца, познавшего горечь утраты сына, распав брака-сделки с Эдит Грейнджер, крах фирмы, после которого он познал радость общения с дочерью, которой прежде не замечал. Третье — судьба дочери Домби Флоренс, отвергнутой отцом, так как она не может быть продолжательницей его бизнеса, но нашедшей понимание в душах простых людей — столь любимых Диккенсом «чудаков», незаметных романтиков (капитана Катля, мистера и миссис Тутс, мастера корабельных инструментов Соломона Джилса, его племянника Уолтера Гея, женившегося на Флоренс). В финале романа старый Домби находит счастье в любви к внукам — маленьким Полю и Флоренс.

Очень существенно замечание Диккенса о том, что «в мистере Домби не происходит никакой резкой перемены ни в этой книге, ни в жизни»,

внешние перемены, столь заметные со стороны, связаны скорее с ненаблюдательностью: все новое в Домби — лишь проявление того, что было в нем самом и под влиянием обстоятельств раскрывшееся, но не созданное этими новыми обстоятельствами. Так Диккенс корректирует нередко излишне прямолинейно понимаемый закон взаимодействия типичных характеров и типичных обстоятельств, открытый реалистами.

Последующие романы Диккенса развили проблематику, систему образов, сюжеты, композиционные приемы, особенности языка, столь ярко представленные в «Домби и сыне». Всемирное признание получили романы «Дэвид Копперфилд» (отд. изд. 1850, русский перевод вышел в 1849 г.), «Холодный дом» (1853), «Тяжелые времена» (1854), «Крошка Доррит» (отд. изд. 1857), «Большие ожидания» (1861), «Наш общий друг» (отд. изд. 1865).

Диккенс с необычайной глубиной отобразил жизнь всех слоев английского общества, менталитет британца, раскрыл социальные конфликты, создал запоминающиеся художественные образы, своеобразный диккенсовский мир.

[МЛ]

ДИМОВ Димитр (25.06.1909, Ловеч, Болгария — 1.04.1966, Бухарест, Румыния) — болгарский писатель. Родился в семье офицера, погибшего во время Балканской войны 1913 г. Окончил Софийский университет, доктор ветеринарной медицины, профессор. Автор романов «Поручик Бенц» (1938), «Осужденные души» (1945), «Табак» (1951), сатирических комедий «Женщина с прошлым» (1959), «Винноватый» (1960), героич. драмы «Передышка в Арко Ирис» (1962), лит.-критич. статей. Председатель Союза болгарских писателей (1964–1966). Роман «Табак» (во 2-й редакции, 1953), где сюжет разворачивается вокруг табачной фирмы «Никотиана» — символа буржуазного миропорядка, показан рост самосознания рабочих, трудности и успехи социалистического движения, справедливо считался высшим достижением социалистического реализма в болгарской литературе. Димитровская премия (1952).

Соч.: Тютюн. София, 1953; в рус. пер. — Собр. соч. : в 4 т. М., 1977; Табак. М., 1975.

Лит.: Димитр Димов: Библиогр. указатель. М., 1981; Шахова Л. Димов // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003.

[НРЭ]

ДИОГЕН (Διογένης) **Синопский** (ок. 412 до н. э., Синоп, ныне Турция — 10.06.323 до н. э., Коринф, Древняя Греция) — древнегреческий философ, моралист. Познакомившись в Афинах с аскетической этикой Антисфена, стал его осуществлять на практике, поселился в бочке,

проповедовал первобытный образ жизни, отрицал брак. Противники прозвали его собакой (греч. кион), отсюда название последователей Диогена — киники (циники). Пушкин в стихотворении «Движение» (1826) описывает известную историю победы Диогена над последователем Зенона, отрицавшего движение (Диоген просто стал ходить вокруг спорившего с ним философа). У Пушкина есть заметка на французском языке, кратко излагающая тему стихотворения: «Восхищались Циником, который стал ходить перед тем, кто отрицал движение. Солнце ежедневно совершает то же, что и Диоген, но никого не убеждает».

[Пушкин]

ДИФИРАМБ (греч. dithyrambos) — жанр античной лирики: восторженная песнь (гимн) в честь бога Диониса, построенная как диалог между хором ряженных и солистом (корифеем). Родоначальником дифирамба считается Арион (VII в. до н. э.), среди авторов — Симонид, Вакхилид, Пиндар. Диалогическая форма дифирамба послужила источником жанра трагедии, появление которой привело к утрате дифирамбом строгой ритмической формы, превращению его в свободную поэтическую форму с пением и танцами (Филоксен, Тимофей). В Новое время встречаются подражания дифирамбу (Гёте, Шиллер, Гельдерлин, Ницше), пародийные дифирамбы (напр. «Дифирамб Пегасу» А. П. Сумарокова, 1766).

Лит.: Словарь античности. М., 1989; Pickard-Cambridge A. W. Dithyramb, tragedy and comedy. Oxf., 1927.

[НРЭ]

ДОДЕ Альфонс (Daudet, 13.05.1840, Ним, Франция — 17.12.1897, Париж, Франция) — наиболее значительный представитель сатирико-юмористической линии французского реализма рубежа XIX–XX вв.

Родина Доде — Прованс, который в середине XIX в. был одной из самых отсталых французских провинций, где еще сохраняется патриархальный уклад жизни. Однако этот край и тогда был отмечен своеобразием, о котором писал Э. Золя в очерке о Доде: «Надо знать Прованс, чтобы понять оригинальную прелесть поэтов, посылаемых им к нам. Они вырастают там, среди тмина и лаванды, полугасконцами, полуитальянцами, убаюкиваемые ленивыми грезами и пленительной ложью. У них в крови солнце, а в голове песни птиц. Они являются в Париж, чтобы завоевать его, с такой наивной смелостью, что это одно уже наполовину обеспечивает за ними успех... В неумолимой парижской среде, истирающей характеры, точно жернов, они остаются самими собой, сохраняют характер родины, впечатлительность натуры и картинность языка, по которой их всегда отличишь от других. Это — природные поэты, и в сердце у них всегда живут

песни родины». Именно таким человеком Золя считал Доде, добавляя при этом: «Я представляю себе, что все волшебницы собрались вокруг его колыбели и каждая наделила его каким-нибудь редким даром; одна подарила ему изящество; другая — красоту; третья — улыбку, привлекающую любовь; четвертая — чувство, обеспечивающее успех. И удивительнее всего то, что злая волшебница — та, которая обыкновенно является последней, с целью парализовать все драгоценные дары других каким-нибудь дрянным подарком, до того запоздала на этот раз, что совсем не появилась».

Предки писателя были крестьянами, но родители относились уже к буржуазной среде. Его отец, владелец фабрики по производству шелка, был всецело занят обогащением. Мать была набожной женщиной, проводившей день в молитвах и не слишком заботившейся о воспитании сына. Альфонс был предоставлен самому себе и все время проводил на фабрике или в огромном саду, который отделял ее от родительского дома. Фабрика была построена на самой окраине города, за ней начинались крестьянские поля, просторы Прованса. Революция 1848 г. всколыхнула даже самые отдаленные уголки страны. Патриархальность Прованса начинает отступать под натиском капитализма с его духом наживы. Обостряется капиталистическая конкуренция, в результате чего многие мелкие предприниматели разоряются, и среди них отец Альфонса Доде. Обедневшее семейство переезжает в город Лион, где по окончании лицея шестнадцатилетний Альфонс поступает служить воспитателем в коллеж для детей местных богатеев.

Через год, бросив работу в коллеже, расставшись с семьей, Доде отправляется искать счастья в Париже. Выпустив сборник стихов «Возлюбленные» («Les Amoureuses», 1858), он с грустью осознал, что мода на изящество чувств, окрашенных легкой иронией, прошла и что литературным трудом ему не просуществовать. Блеск светских салонов оказался фальшивым, артистическая богема — разрушительной для истинного искусства. В сером, унылом Париже блистающим предстал Прованс, весь сотканный из солнечного света и поэзии. Фабрика, платаны, весь пейзаж Прованса — эти первые жизненные впечатления навсегда остались в памяти писателя, и, живя в Париже, он грустил по ним, как по живым существам.

Крупное достижение Доде — роман «Малыш» («Le Petit Chose», 1868), который считается первым большим произведением о детях во французской литературе. В романе Доде описал испытанное им горькое чувство разочарования от знакомства с системой воспитания, при которой страх соседствует с жестокостью, подозрительность с лицемерием, человечность преследуется, буржуазные сынки вырастают истинными наследниками своих алчных родителей.

Известность приходит к Доде в следующем году, когда была напечатана его книга «Письма с моей мельницы» («Lettres de mon moulin», 1869) — цикл рассказов, очерков, зарисовок жизни Прованса — родного края писателя, печатавшихся в газетах с 1866–1868 гг. Здесь впервые проявляется индивидуальная его манера, в которой лиризм соединяется с мягкой иронией, юмором.

Книга «Письма с моей мельницы» стала необходимым этапом в создании романов о Тартарене. В Провансе начинается действие самого известного произведения Доде — трилогия о «великом охотнике» Тартарене («Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» — «Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon», 1872; «Тартарен в Альпах» — «Tartarin sur les Alpes», 1885; «Порт Тараскон» — «Port-Tarascon», 1890). Образ хвостуна и фразера Тартарена из Тараскона, в котором сочетаются добродушное подшучивание над любовью провансальцев к преувеличениям и фантазиям с язвительной насмешкой над мещанством, лжегероизмом, пустозвонством, высоко ценил А. М. Горький.

Доде был плодовитым писателем. Он создал несколько сборников рассказов, пьесы («Арлезианка, 1872; и др.), романы, среди которых — «Фромон-младший и Рислер-старший» (1874), «Джек» (1876), «Набоб» (1878), «Сафо» (1888), «Бессмертный» (1888). В ряде произведений Доде изобразил тяжелый труд рабочих. В романе «Джек» есть незабываемая сцена погрузки на судно только что сделанной на заводе гигантской сверкающей машины, вызывающей у рабочих восторженную гордость за дело свои рук. Но слышится душераздирающий крик: тросами перерезало рабочего, — и многие испытывают чувство суеверного страха перед металлическим чудовищем, уносящим человеческую жизнь.

Писателю далеко до критического пафоса Э. Золя. Но он шел своим собственным путем. В эпоху широкого влияния натурализма на критический реализм второй половины XIX в. Доде противопоставлял требованию «объективности», фотографической точности широту обобщения, вымысел, лиризм, юмор, переходящий в сатиру, и сатиру, переходящую в юмор.

Доде (вместе с Энником) было поручено по завещанию Эдмона де Гонкура (1896, реализуя желание ранее умершего Жюль де Гонкура) провести работу по учреждению Гонкуровской академии, ежегодно присуждающей Гонкуровскую премию «за творческое открытие в прозе, появившейся в текущем году». Из-за юридических споров с наследниками Гонкуров учреждение академии и премии задержалось, смерть помешала Доде занять место в академии (это место перешло его сыну — Леону Доде, известному писателю, журналисту националистического толка). Но он по-прежнему почитается как один из основателей академии и премии

Соч.: Œuvres complètes illustrées : Т. 1–20. Р., 1929–1931; в рус. пер. — Собр. соч. : в 7 т. М., 1965; Короли в изгнании. Сафо. М., 1984; Тартарен из Тараскона. Бессмертный. М., 1980; Малыш. Письма с мельницы. Письма к отсутствующему. Рассказы по понедельникам. М., 1987.

Лит.: Золя Э. Альфонс Доде // Золя Э. Собр. соч. : в 26 т. М., 1966. Т. 25; Пузиков А. И. Альфонс Доде и реалистические традиции // Пузиков А. И. Портреты французских писателей. М., 1967; Луков Вл. А. Альфонс Доде и его «Письма с мельницы» // Доде А. Письма с мельницы: Рассказы. М., 1987; Потапова З. М. Альфонс Доде // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 7. М., 1991; Митропольская Е. Доде // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003; Ерофеева Н. Е. Доде // Новая Российская Энциклопедия. Т. 5 (2). М., 2008. С. 374; Dobie G.-V. A. Daudet. L., 1949; Bornecque J.-H. Les années d'apprentissage d'A. Daudet. P., 1951; Sachs M. The career of A. Daudet. Camb. (Mass.), 1965; Mantoux C. Alphonse Daudet et la souffrance humaine. P., 1971; Roche A. V. Alphonse Daudet. N. Y., 1976; Andry M. Alphonse Daudet, la bohème et l'amour. P., 1985.

[СФЛ] [ИФЛ]

ДОКУМЕНТАЛИЗМА ПРИНЦИП — одна из основ литературы XX в., предполагающая как включение в художественное произведение фрагментов подлинных документов, писем, сообщений и т. д., так и выдуманных автором текстов, которым придана форма подлинных документов, а также решение художественных задач в документальных жанрах (очерк, переписка, дневник, репортаж и т. д.). Принцип документализма свойствен литературе XX в. (прежде всего реалистической) в большей степени, чем литературе других эпох. Книги журналистских очерков, репортажей, документов занимают в ней не меньшее место, чем различные разновидности fiction — литературы, созданной воображением писателя. Это связано с известным разочарованием читателя в любых формах вымысла, в которых видится скрытая угроза обмана, иллюзий, неоправданного утешения или, наоборот, намеренного запугивания и, таким образом, манипулирования массами. Ярким примером документализации художественной литературы стал роман А. Барбюса «Огонь», имеющий характерный подзаголовок «Дневник одного взвода».

Лит.: Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009.

[СФЛ]

«ДОЛЬЧЕ СТИЛЬ НУОВО» (итал. «dolce stil nuovo» — «новый сладостный стиль») — поэтическая концепция и соответствующая ей итальянская поэтическая школа, возникшая в 1260-х годов в Болонье (Гвидо Гвиницелли) и достигшая высшего расцвета в 1280–1310 гг. во Флоренции (Гвидо Кавальканти, Данте Алигьери, Чино да Пистойя; т. н. «малые стильновисты», подражавшие мастерам «дольче стиль нуово»: Лапо Джанни,

Джанни Альфани, Дино Фрескобальди). Опираясь на традиции куртуазной литературы, представители этой школы отстаивают новое понимание любви, трансформируют образ Прекрасной Дамы и поэта по сравнению с поэзией трубадуров: Дама, «что с небес сошла на землю — явить чудо» (Данте), перестает восприниматься как земная женщина, уподобляется Богоматери, любовь поэта приобретает черты религиозного поклонения, но вместе с тем становится более индивидуализированной, лишена мистицизма и наполнена радостью. Поэты «дольче стиль нуово» разрабатывают новые поэтические жанры, среди которых: канцона (стихотворение со строфами одинаковой структуры, нередко философского содержания), баллата (стихотворение со строфами неодинаковой структуры), особенно значима разработка жанра сонета.

Вершина поэзии «дольче стиль нуово» — «Новая жизнь» Данте (1292–1293, опубл. в 1576 г.), он же выступил и как теоретик концепции нового стиля в трактате «О народном красноречии» (на латинском языке, между 1304 и 1307 г., неоконч., изд. в 1529 г.). Поэты «дольче стиль нуово» действительно составляли школу, они были связаны как творческими, так и личными контактами, что нашло отражение в обмене поэтическими посланиями Данте и Кавальканти, Данте и Чино да Пистойя и др.

Черты концепции «дольче стиль нуово» обнаруживаются в «Божественной комедии» Данте (где в 6-м кругу чистилища представитель старой поэзии Бонаджунта Орбиччани называет новую поэзию «dolce stil nuovo», откуда и взялось название поэтической школы), в поэзии Петрарки, Боккаччо.

Лит.: Топорова А. В. Поэзия нового сладостного стиля // История литературы Италии. Т. 1. М., 2000; Marti M. Storia dello stil nuovo. Lecce, 1973; Bertelli I. I fondamenti artistici e culturali del «dolce stil nuovo». Milano, 1987.

[НРЭ]

ДОМБРОВСКАЯ (Dąbrowska) **Мария** (урожд. Шумская — Szumska; 6.10.1889, Руссово, Калишский уезд, Российская империя — 19.05.1965, Варшава, Польша) — польская писательница. Родилась в обедневшей дворянской семье, училась в университетах Лозанны и Брюсселя, получила степень кандидата естественных наук. Вошла в литературу в 1910-е годы как детская писательница. Проблемы воспитания, положения женщины, социальной справедливости, представленные в традициях критического реализма, пронизывают все творчество Домбровской (сборники рассказов «Дети родины», 1921; «Ветка черешни», 1922; «Улыбка детства», 1923; «Дружба», 1927; «Мартин Козера», 1927; «Чистые сердца», 1938; «Признаки жизни», 1938; и др.). Широкая известность пришла к Домбровской с выходом сборника «Люди оттуда» (1925). Наиболее значительное произведение — романная тетралогия «Ночи и дни» (1932–1934). Домбров-

ская — автор исторических пьес («Гений-сирота», 1938, опубл. в 1957 г.; «Станислав и Богумил», 1945, опубл. в 1947 г.), публицистики (статья «Литературная профессия как общественное служение», 1935; и др.), литературно-критических работ, в том числе о Л. Н. Толстом, Н. В. Гоголе, Б. Прусе (сборник «Мысли о событиях и людях», 1956), переводов (напр. перевела «Дневник» С. Пеписа — английского автора XVII в.). Ее собственный «Дневник» (опубл. в 1973 г.) представил широкую панораму первой половины XX в., считается одним из лучших ее произведений.

Соч.: *Pisma wybrane*: Т. 1–3. Warsz., 1956; в рус. пер. — Рассказы. М., 1957; Ночи и дни : в 2 т. М., 1964.

Лит.: История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. Т. 1. М., 1995; M. Dąbrowska. Warsz., 1963.

[НРЭ]

ДОНН (Donne) **Джон** (не ранее 24.01.1572, Лондон, Англия — 31.03.1631, Лондон, Англия) — один из самых значительных английских поэтов. Крупнейший представитель «метафизической школы». Он учился в Оксфордском и Кембриджском университетах, побывал в Италии и Испании. Став священником (с 1621 г. он был настоятелем собора св. Павла в Лондоне), Донн прославился своими проповедями. В одном из его произведений есть слова: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смоем край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умалает и меня, ибо я един со всем Человечеством, и потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Эти слова выбрал в качестве эпиграфа Э. Хемингуэй для своего романа «По ком звонит колокол» (1940). Донном использован концепт (развернутая метафора: человек не остров, а часть материка), присутствует меланхолический и философский взгляд на вещи — все это признаки поэтики «метафизической школы». Здесь же изложена концепция, отличающая Донна от представителей ренессансного гуманизма и сближающая его с барокко: человек утрачивает титанизм, самоценность и самодостаточность, он сливается с человечеством и уподобляется природе.

Как поэт, Донн прошел путь от жизнерадостной ренессансной лирики (представленной сатирами, элегиями, эпиграммами раннего периода) к религиозно-философской поэзии. Как автор поэм «Путь души» (1601), «Анатомия мира» (1611), где утверждалась мысль бренности всего земного, он был достаточно признан, однако подлинное открытие Донна произошло после его смерти, когда были опубликованы его стихотворения (1633).

[МЛ]

ДОСТОЕВСКИЙ Федор Михайлович (11.11.1821, Москва, Российская империя — 28.01.1881, Санкт-Петербург, Российская империя) — великий русский писатель. Получил инженерное образование в Петербурге, с которым будут связаны самые плодотворные годы его жизни и который он опишет в своих произведениях как «фантастический» город. Впитав уроки Пушкина и Гоголя, выдающихся зарубежных писателей (так, в 1844 г. был опубликован его перевод «Евгении Гранде» Бальзака), Достоевский буквально ворвался в русскую литературу первым же романом «Бедные люди» (1846). За чтение запрещенного письма Белинского к Гоголю по поводу гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями» и участие в деятельности кружка петрашевцев, в котором обсуждались запрещенные идеи русских и западных социалистов-утопистов, он был приговорен к смертной казни, замененной каторжными работами, и на целое десятилетие вынужден был прервать литературную деятельность. По возвращении из ссылки он выпускает один за другим романы «Униженные и оскорбленные» (1861), «Игрок» (1866), «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1871–1872), «Подросток» (1875), «Братья Карамазовы» (1879–1880).

Идеи «почвенничества», развиваемые в журналах Ф. М. и М. М. Достоевских «Время» и «Эпоха», вызвали резкое неприятие со стороны революционеров-демократов, обвинявших Достоевского в консерватизме. Его романы, ныне признанные гениальными, долгое время не получали должной оценки (так, Л. Н. Толстой начал высказываться положительно о писателе лишь после его смерти).

Он признан одним из величайших писателей всех времен и народов. Притягательность «загадочной русской души» для западных читателей во многом проявлялась по мере их знакомства с романами Достоевского. Мировую читательскую аудиторию захватили трагичность и болезненность страстей персонажей Достоевского, постановка важнейших философских вопросов, диалогичность стиля. Он создал форму «полифонического романа» (термин М. М. Бахтина), в котором сталкиваются разные голоса и мнения. Соединение психологизма и философичности, создание особого художественного мира, полуреального-полуфантазмагорического, и таких же персонажей сыграли огромную роль в литературе XX в., сделав персональную модель Достоевского одной из самых продуктивных.

Лит.: Луков Вл. А. Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему). М., 2006.

[МЛ] [РЛ]

ДРАМА, драматургия — один из основных родов литературы (наряду с эпосом и лирикой), представляет собой текст, состоящий из ре-

плек персонажей и ремарок автора и предназначенный для театрального исполнения (иногда просто для чтения). В драме выделяется множество жанров: трагедия, комедия, драма (в узком смысле, как жанр между трагедией и комедией), на основании этих базовых жанров — целая система жанров, в которых подчеркнуто какое-либо особое качество (напр.: историческая трагедия, лирическая комедия, психологическая драма), или соотнесение с направлениями в искусстве (напр.: классицистическая трагедия, романтическая драма, сюрреалистическая комедия), или историческая, национальная специфика (античная трагедия, средневековая драма, классическая драма Востока). драма, будучи связанной с театром, по своим размерам ограничена возможностями зрительского просмотра, бывает одноактной, многоактной (так, в трагедии французского классицизма обычно 5 актов, в испанской национальной драме — 3 акта, для XIX в. характерны 4 акта, для 2-й пол. XX в. — 2 акта), несколько драм могут составлять цикл, предназначенный для просмотра в течение нескольких дней. Драма пишется стихами, прозой, может сочетать стихи и прозу (например, у Шекспира). Драма может сочетаться с музыкой (напр., в мелодраме предромантизма и романтизма). В ней присутствуют как сценические персонажи, так и внесценические (упоминаемые). Среди персонажей драмы нередко выделяется главный герой (протагонист) и его противник (антагонист), что вытекает из особой значимости конфликта как организующего стержня сюжета драмы. Конфликт лежит в основе особой — драматической — композиции, предполагающей такие элементы, как экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация (высшая точка конфликта), спад действия, развязка, финал. В драме как тексте главное средство — речь персонажей, отсюда особое внимание к выразительности речи, ее содержательности, достигающее вершины в драмах Шекспира, Корнеля, Расина, Мольера, Кальдерона и других классиков. «Новая драма» рубежа XIX–XX вв., особенно А. П. Чехов развили другие возможности драмы, усилив роль подтекста, атмосферы. Художественное время и пространство (хронотоп) драмы — это «здесь и сейчас», но особыми средствами хронотоп расширяется (эпичность драмы классицизма, ретроспекция — взгляд в прошлое, проспекция — взгляд в будущее) и может соперничать со всеохватностью хронотопа прозы, микроанализом мира чувств в поэзии.

Драма развивалась не по общим законам литературного процесса, в ее истории выделяются отдельные циклы, нередко оторванные друг от друга, причем ее расцвет обычно обнаруживается в небольшом числе «ареалов». 1-й цикл начинается в культурах Древнего Востока (древнеегипетский ареал, мистерии, посвященные мифу об Осирисе). 2-й цикл, так называемый «первый золотой век драмы», связан с Древней Грецией,

где драма возникла на рубеже VI–V вв. до н. э., выдвинула великих трагиков Эсхила, Софокла, Еврипида, комедиографа Аристофана, теоретика драма Аристотеля. 3-й цикл, «первый серебряный век драмы», развился в античном ареале (эллинистическая Древняя Греция и Рим), римские комедии (Плавт, Теренций), трагедии (Сенека) впоследствии оказало большое влияние на европейскую драму. В специфических формах драма развивалась в восточном ареале — Древней Индии (Калидаса), Китае, Японии, других странах Востока и частично сохранила древнюю форму в современном восточном искусстве (японский театр но, кабуки и др.). В истории европейской драмы есть особенность, не свойственная истории поэзии и прозы — полутысячелетний перерыв в развитии. После гибели Римской империи театр был уничтожен. Драма заново родилась в церкви в виде вставок в литургию в IX в. (литургическая драма, позже полулитургическая драма, или драма на паперти, мистерия, миракль, моралите, к XV в. фарс), что составляет 4-й цикл. В эпоху Возрождения (5-й цикл) в драму возвращаются трагедия, комедия. На пороге Нового времени (6-й цикл) начинается «второй золотой век драмы», возникают как модели драмы, определяемые литературными направлениями эпохи драма классицизма, драма барокко), так и персональные модели драмы (Шекспир, Лопе де Вега). Драма выходит на первый план среди родов литературы. В эпоху Просвещения (7-й цикл) драма снова уходит в тень, но на рубеже XVIII–XIX вв. (8-й цикл) начинается «второй серебряный век драмы», давший миру шедевры Гёте и Шиллера, драму романтизма. 9-й цикл (XIX в.) — новый спад в истории драмы, воцарение «хорошо сделанной драмы». Но к этому времени относится возникновение нового ареала — России, в которой драма начинает играть выдающуюся роль в культуре (Пушкин, Грибоедов, Гоголь, А. Н. Островский). Рубеж XIX–XX вв., известный как «серебряный век поэзии», в истории драмы соответствует «третьему золотому веку драмы» (10-й цикл). «Новая драма» (Ибсен, Уайльд, Шоу, Гауптман, Стриндберг, Метерлинк и др.) открывает новые художественные средства драмы. Вершиной мировой драмы можно считать русскую драму (Чехов, Л. Н. Толстой, М. Горький). В XX в. (11-й цикл) наступает «третий серебряный век драмы», значительны достижения американской психологической драмы (Ю. О’Нил, Т. Уильямс), развивается философская драма (Сартр, Камю, Пиранделло, Беккет), документальная драма, одно из выдающихся достижений — драма Брехта. В драме уменьшается региональность, расширяется диалог Востока и Запада. Драма оказывает воздействие на кино, радио, телевидение. На рубеже XX–XXI вв. (12-й цикл) драма под влиянием постмодернистской парадигмы в известном смысле утратила достигнутые позиции, но очевидно, что это неизбежная фаза ритма развития драмы, за которой следует ожидать новый подъем.

Лит.: Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1969; Аникст А. А. История учений о драме. [Т. 1–5]. М., 1967–1988; Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986; Луков Вл. А. История литературы. М., 2005; McGraw-Hill encyclopedia of world drama. N. Y.–L., 1984.

[НРЭ] [ЗПУ] [МШ]

«ДРАМА СПАСЕНИЯ» — предшественница предромантической мелодрамы, сочетающая черты классицизма и предромантизма. Декрет о свободе театров во многом ликвидировал противопоставление «высокого» и «низкого» искусства. Поэтому в годы революции трагедия отличалась от мелодрамы не столько в плане иерархии жанров, сколько в том, какая тенденция оказывалась господствующей, классицистическая или предромантическая. В «драме спасения» (сохранявшей связь с «мещанской драмой» Дидро и Седена, просветительский дидактизм и оптимизм) господствующей становится предромантическая тенденция.

«Монастырские жертвы» Монвеля. Одним из первых примеров нового жанра, в котором соединилась зрелищность пантомимы, эмоциональность «мелодрамы» (как музыкально-драматического представления наподобие «Пигмалиона» Руссо), атмосфера «готических драм», сюжеты из жизни третьего сословия, характерные для просветительской «мещанской драмы», политический пафос революционных трагедий, стала пьеса Ж. М. Монвеля (Monvel, 1745–1811) «Монастырские жертвы» («Les Vic-times cloîtrées», 1791). Эта драма связана с просветительской традицией. Она проникнута революционным отрицанием феодальных норм, разоблачает фанатизм церковников, прославляет революционную силу народа. В финале драмы торжествуют Разум и Справедливость. Но сюжетное движение к этому финалу основано на эстетике «готического романа» и «трагедии ужасов».

Если первый и второй акты, рассказывающие о том, как вынуждены были расстаться богатый юноша из купеческой семьи Дорваль и его невеста дочь дворянина Эжени, виной чему была дворянская спесь матери Эжени, связаны с традициями «мещанской драмы», то дальнейшие события связаны с предромантической «роковой тайной». В третьем действии она начинает раскрываться. Дорваль, решивший постричься в монахи, когда он узнал о смерти своей возлюбленной, ушедшей в монастырь, узнает в своем наставнике отце Лоране злодея, который, испытывая страсть к Эжени и будучи ею отвергнут, убил ее.

Последний акт обставлен в этом «готическом» духе. Сцена изображает две камеры подземной монастырской темницы, разгороженные каменной стеной. В одну из этих камер бросают Дорваля, пытавшегося отомстить отцу Лорану за смерть своей возлюбленной, в другой камере зритель ви-

дит Эжени, которая еще жива, но вскоре должна погибнуть, так как ей больше уже не приносят еды. Начинаются могильные ужасы. Под плитой Дорваль находит останки узника, томившегося в подземелье двадцать лет. На одеянии трупа кровью выведены слова, сообщающие о начатом подкопе. Дорваль находит в могиле заступ и пытается сделать проход в стене, не зная, что за нею откроется лишь еще одна камера. Эжени, собрав последние силы, помогает Дорвалю — и влюбленные находят друг друга. Кульминация пьесы построена на предромантическом контрасте высшего счастья (герои нашли друг друга) и величайшего горя (оба должны умереть в подземелье). Но в этот момент открываются засовы, и в камеру входит мэр города дворянин Франшевиль (он же дядя Эжени), за ним гвардейцы и толпа народа. Они освобождают Дорваля и Эжени и арестовывают монахов.

Монвель видит в народе ту силу, которая способна противостоять натиску Зла. Злое начало в «Монастырских жертвах» не безлико и всесильно, как в предромантических «готических романах». Не «роковой случай» разрушает счастье героев, а потом его восстанавливает — напротив, в пьесе действует закономерность, ясны истоки, причины событий, естественно возникают из них логические следствия. Все это отделяет «Монастырские жертвы» от предромантизма. Вместе с тем в произведении Монвеля налицо антиклассицистическая тенденция. Основа жизни героев — их чувства, которые подвергаются страшным испытаниям. Если здесь нет исключительных героев «Бури и натиска», то появляются исключительные по драматизму обстоятельства, складывается атмосфера ужаса. Место действия — монастырь — это особое пространство, наполненное воспоминаниями о нераскрытых преступлениях (яркое подтверждение — судьба погибшего в подземелье узника, томившегося здесь многие годы). Отказ от поэтического текста ради естественности и вместе с тем предельной эмоциональности речи, свободное нарушение единства места и времени (события охватывают несколько месяцев), «мелодраматизация», расчет на эмоциональный шок зрителей (афиши сообщали о том, что в театре есть средства от обмороков и припадков и дежурит врач — еще один способ взвинтить психику зрителей) и многие другие особенности пьесы Монвеля обнаруживают ее близость к тому пути, по которому шло развитие предромантической драматургии.

«Преступления дворянства» Вильнев. Драма «Монастырские жертвы» была не единственной. Так, в «драме спасения» писательницы Вильнев (Villeneuve) «Преступления дворянства» («Les Crimes de la noblesse», 1792) герцог де Форсак бросает в темницу замка свою дочь за то, что она хотела выйти замуж за выходца из крестьян Анри. Туда же он бросает Анри вместе с его семьей. Их спасают от гибели восставшие крестьяне, которые захватывают замок и убивают герцога.

Такие произведения, как «Монастырские жертвы» Монвеля, «Преступления дворянства» Вильнев, «Робер, атаман разбойников» Ламартельера (по «Разбойникам» Шиллера), «Замок дьявола» Лоэзель-Треогата наряду с популярной во Франции трагедией Коцебу «Человеконенавистничество и раскаяние», заложили фундамент жанра мелодрамы в современном понимании этого слова.

[ИФЛ]

ДРАМА ЧЕСТИ — один из наиболее популярных жанров испанской литературы «золотого века». Название тогда не употреблялось, произведения для сцены назывались комедиями вне зависимости от присутствия в них комического начала. В драмах чести основной конфликт и движимый им сюжет строится на культе чести, присущему испанскому высшему обществу и сложившемуся в века Реконкисты. Герой такого произведения терпит ущерб своей чести, что бросает тень не только на него, но и на весь его род, на предков и потомков. При этом обвинение его в бесчестье ложно. Целью героя становится восстановление чести, что в развязке всегда происходит в сочетании с посрамлением его противников. Мастерами жанра были Лопе де Вега, Гильен де Кастро, Кальдерон.

[ИИЛ]

ДРЕВНЕГО ВОСТОКА ЛИТЕРАТУРЫ — литературы первых цивилизаций Древнего Востока, которые формируются в конце 4–2 тысячелетиях до н. э. на территории, простирающейся от Египта и государств Междуречья на Западе до Китая на Востоке.

Литература возникает вместе с письменностью (литература самого раннего периода и есть все, что зафиксировано на письме). А письменность — один из признаков становления первых цивилизаций Древнего Востока.

Египетские иероглифы, клинопись Шумера и Вавилонии, значки Харрапы и Мохенджо-Даро (протоиндийской цивилизации), китайские иероглифы, которыми написаны древнейшие тексты, берут начало в первобытном рисунке. Камень, обожженная глина, металл — первоначальные плоскости-носители письма, совпадающие с материалами древнейшей архитектуры, скульптуры, живописи и обычно неотделимые от них. Искусство в этот период синкретично (синкретизм означает первичную нерасчлененность в отличие от синтеза — вторичной нерасчлененности) и неиндивидуально: так, художник рисует картину, но в состоянии экстаза, который создается сопровождающими процесс творчества песнями и плясками с участием всего племени. Однако в этом синкретическом процессе есть две составляющие противоположной природы: часть информа-

ции может передаваться только через человека, от поколения к поколению (песня, танец) и реально существует только в момент творчества, хранясь лишь в человеческой памяти, часть — только через предметы вне человека (изображение, постройка, утварь, оружие), продолжая реально существовать после окончания процесса творчества.

Литература — мост между этими частями, в ней информация первого типа закрепляется средствами второго типа. Вместе с тем литература постепенно утрачивает синкретическую связь с музыкой, танцем, игрой — и таким образом закладываются основания для дифференциации искусств.

Древнейшие тексты представляют собой счетные записи, надписи на печатях, записи мифов, некоторых исторических событий и т. д. При всей важности мнемонической функции письма основная часть текстов связана с фиксацией моментов, в которых отразилось мифологическое сознание древних народов.

[ИЛ]

ДРЕВНЕГО ЕГИПТА ЛИТЕРАТУРА — тексты, относимые к древнеегипетским памятникам литературы с периода формирования древнеегипетской цивилизации до конца римского господства.

«Книги пирамид». К памятникам литературы Древнего Царства относятся «Книги пирамид» (3 тысячелетие до н. э.) — надписи на древнеегипетском языке в погребальных помещениях пирамид, адресованные покойному, сообщающие ему магические формулы и указывающие на те действия, которые он должен совершить в загробном мире. Уже в этих первых текстах обнаруживается главная тема и функция древнеегипетской литературы (и — шире — искусства): культ мертвых, борьба со временем, преодоление смерти и достижение вечной жизни. Анализ текстов обнаруживает в них фольклорные (формульные) художественные средства: повторы, сохранение архаизмов, параллелизм, аллитерации (об ассонансах судить невозможно, так как гласные не записывались, и их звучание неизвестно).

«Книга мертвых». Дидактическая литература. Традиция этих текстов была продолжена в «Книгах саркофагов» (Среднее царство, на древнеегипетском языке) и в «Книге мертвых» (XV в. до н. э., Новое царство, на новеегипетском языке). В последней важное место отводится оправдательным речам умершего перед судом загробного царства во главе с богом Осирисом: обращаясь к 42 богам — членам суда (по количеству грехов), умерший утверждает: «О Усех-немтут, являющийся в Гелиополе, Я не чинил зла! О Хетеп-седежет, являющийся в Хер-аха, я не крал!» (далее: не завидовал, не грабил, не убавлял от меры веса, не лицемерил, не святотатствовал, не лгал, не крал съестного, не ворчал попусту, ничего не нару-

шил, не резал коров и быков, принадлежащих богам, не захватывал хлеб в колосьях, не отбирал печеный хлеб, не подслушивал, не пустословил, не ссорился из-за имущества, не совершал прелюбодеяния, не совершал непристойного, не угрожал, ничего не нарушил, не гневался, не был глух к правой речи, не был несносен, не подавал знаков в суде, не мужеложествовал, «не скрывает ничего мое сердце», не оскорблял другого, не был груб с другим, «не был тороплив в сердце моем», ..., не был болтлив, «нет на мне пятна, я не делал худого», не оскорблял царя, не плавал в воде, не шумел, не кощунствовал, не надменничал, не отличал себя от другого, ..., не оклеветал бога в городе своем). Этот ряд — своего рода ключ к реконструкции идеалов (как мыслеформ должного) и — шире — характеристики тезауруса древних египтян. В предназначенных для произнесения формулах нет последовательного движения от главного к неглавному или наоборот, нет определенной сгруппированности (типологизации) грехов, есть повторы, близкие по смыслу формулы.

Тот же результат дает анализ еще одного типа текстов — надписей на могильных плитах, где от лица покойного сообщалось его имя, титулы, сообщалось о заслугах перед фараоном, благих деяниях (например, надпись на захоронении жреца Шеши: «Я творил истину ради ее владыки, я удовлетворял его тем, что он желает: я говорил истину, поступал правильно, я говорил хорошее и повторял хорошее. Я рассуждал сестру и двух братьев, дабы примирить их. Я спасал несчастного от более сильного... Я давал хлеб голодному, одеяние нагому. Я перевозил на своей лодке не имеющего ее. Я хоронил не имеющего сына своего... Я сделал лодку не имеющему своей лодки. Я уважал отца моего, я был нежен к матери. Я воспитал детей их»). Третий источник для выводов — обширная дидактическая литература, где тот же материал выступает в виде предписаний. Так, в приписываемом жрецу Исеси (одно из первых в мировой литературе писательских имен!) [«Поучении Птахотепа»], относящемся к Древнему Царству, но дошедшем в редакции Среднего царства, отмечается: «Ученостью зря не кичись! Не считай, что один ты всеведущ! Не только у мудрых — у неискушенных совета ищи. Искусство не знает предела. Разве может художник достигнуть вершин мастерства?») и т. д. (в этом тексте, относящемся, видимо, к XXV в. до н. э., впервые в мировой литературе появляется слово «искусство»).

Идентификация и деидентификация. На основании этих и других текстов могут быть выделены две тенденции древнеегипетского сознания: свобода (как отсутствие четкой регламентации) идентификации и свобода деидентификации.

Так, живой фараон отождествляется с богом Гором, а мертвый — с Осирисом. Человек воспринимается как совокупность сах (тела), шуйт

(тени), ах, ба, ка, рен (имени). Ах («блаженный, просветленный») — загробное воплощение человека, в ах превращается фараон после смерти («Книги пирамид»); ах и сах (тело) по сути едины, но ах принадлежит небу, а сах — земле; боги и фараоны имеют по несколько (обычно по семь) ах. Ба («душа») — воплощение силы фараона, может выходить из гробницы, пить, есть, их может быть несколько; ба может быть и у городов. Ка (тоже «душа») — двойник человека, определяющий его судьбу, воплощение жизненной силы богов и фараонов, у которых их может быть несколько (например, у бога Ра их 14); ка может покидать гробницу и путешествовать (этим объясняется необходимость схожих с покойным скульптурных изображений в пирамиде, маски на лице мумии: ка должно не ошибиться при возвращении).

Значение имени. «Прославление писцов». Для достижения вечной жизни важно сберечь сах (отсюда искусство мумификации), не потерять ка, но особенно важно сохранить рен — имя. Чтобы отомстить врагу, египтяне могли, например, стереть его имя со статуи и написать другое — это полностью уничтожало противника. Вот почему труд писцов считался таким почетным. В папирусе Нового царства, относящемся к концу 2 тысячелетия до н. э., содержится знаменитое [«Прославление писцов»], ставшее прообразом оды Горация «*Elegi monumentum*» и, следовательно, стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник воздвиг...»: «Мудрые писцы / Времен преемников самих богов, / Предрекавшие будущее, / Их имена сохранятся навеки. / Они ушли, завершив свое время, / Позабыты все их близкие. / Они не строили себе пирамид из меди / И надгробий из бронзы, / Не оставили после себя наследников, // Детей, сохранивших их имена. / Но они оставили свое наследство в писаниях, / В поучениях, сделанных ими. / Писания становились их жрецами, / А палетка для письма — их сыном. / Их пирамиды — книги поучений, / Их дитя — тростниковое перо, / Их супруга — поверхность камня. / ... / Книга нужнее построенного дома, / Лучше гробниц на Западе, / Лучше роскошного дворца, / Лучше памятника в храме» (перевод Анны Ахматовой). Среди великих писцов в папирусе называется имя Имхотепа (XXVIII в. до н. э.). Имхотеп, создатель первой пирамиды (ступенчатая пирамида фараона Джосера), архитектор, астроном, врач, обожествленный египтянами (его культ переняли греки, сделав его богом врачевания Асклепием), — возможно, первый писатель в мировой литературе, чье имя мы знаем (хотя трудно идентифицировать какие-либо тексты, составленные им).

Миф об Осирисе. Из дошедших до нас памятников нельзя составить ясное представление о мифологии египтян (очевидно, сама эта мифология не сложилась в стройную систему), однако можно выделить центральный миф — миф об Осирисе, умирающем и воскресающем боге. Осирис —

царь Египта, он обучил людей сеять, печь хлеб, делать вино, обрабатывать металлы (медь, золото), лечить, строить храмы, дал людям религию, отучил их от людоедства (характерные черты фольклорного культурного героя). Его брат — злокозненный бог Сет (символизировал чужие страны, пустыню) — во время пира в честь победы Осириса над врагами в Азии вносит саркофаг и обещает подарить его тому, кому он в пору. Он подходит только Осирису (с него тайно была снята мерка), и как только тот ложится в саркофаг, Сет закрывает его и бросает в Нил. Осирис мертв, его тело расчленено на 14 частей и разбросано по всему Египту. Сестра и жена Осириса Исида собирает тело по частям, zaczynaет от него, и рождается бог Гор. Выросши и узнав о том, кто убил его отца, Гор сражается с Сетом, победив, но утратив глаз, отвоевывает свой глаз (символ солнца), дает его проглотить Осирису — тот воскресает (символ оживающей природы), но отдает земное царство Гору, себе оставив царство мертвых, повелителем которого он становится.

В связи с этим мифом ежегодно между зимой и весной игрались мистерии. В папирусе, относящемся к 1970 г. до н. э., мы обнаруживаем первую в мировой литературе запись драматического произведения, в которой реплики персонажей (их изображали жрецы) перемежаются ремарками. Вот пример из 18-го эпизода мистерии об Осирисе: «Действие: [представление] мена-поединка. — Это [означает, что] Гор сражается с Сетом. — Геб [обращается к] Гору и Сету: Речь [Геба]: «Забудь [это]». — Гор, Сет, сражение. — Мена-поединок». (Мена — поединок невооруженных людей.) Осирис в мистерии заменялся статуей, которая использовалась в пантомиме, зато жрецы, игравшие Исиду и Нефтиду (ее сестру и одновременно жену Сета, однако сочувствовавшую Исиде), выступали с достаточно развернутыми монологами, сохранившимися в записи (так называемые «Призывания Исиды и Нефтиды»).

В литературе Древнего Египта можно найти истоки и других жанров — путевых записок («Путешествие Ун-Амуна в Библ», своего рода отчет о путешествии, совершенном около 1066 г. до н. э.), басни (басни о животных, относящиеся к периоду так называемой демотической литературы, VIII в. до н. э. — III в. н. э.) и др. Влияние египетской литературы обнаруживается в текстах Библии, в диалогах Платона (возможно, изложенное им сказание об Атлантиде — египетского происхождения), в произведениях Апулея и т. д.

Гермес Трисмегист. Ко II–IV вв. н. э. относится формирование «Герметического свода» (полностью сохранилось 15 трактатов, из которых последний, как показали исследования, составлен из трех разных текстов), приписываемого египетскому богу мудрости Тоту (или мудрецу, жившему задолго до библейского Моисея), которого по-гречески именовали Гермес

Трисмегист (т. е. трижды величайший). В настоящее время доказано, что эти тексты были созданы в начале нашей эры в Александрии египетской на греческом языке на основе соединения традиций древнегреческой философии, иудаизма, христианского гностицизма, восточных мифологий. Но очевидно также и то, что в герметическом учении большую роль сыграла египетская эзотерическая традиция. В самом известном герметическом тексте — «Изумрудной скрижали» сформулировано положение: «Что внизу, то и сверху» — закон Великой аналогии. Этот закон вплоть до Нового времени определял мировоззрение европейцев.

[ИЛ]

ДРЕВНЕГО КИТАЯ ЛИТЕРАТУРА — тексты на китайском языке с середины II тысячелетия до н. э. по III в. н. э., относимые к древнейшей литературе мира.

Начало письменности. Первые записи китайцев, сделанные иероглифами, относятся к XV в. до н. э. и представляют собой вопросы для выяснения воли богов, сделанные на табличках из кости: «Приказать мальчикам из пленных сеять просо?»; «Принести в жертву тридцать человек, десять быков?»; «Если головы людей принести в жертву, царь получит помощь?»; «Утопить в реке трех баранов, трех быков?» и т. д. Таблички бросались в огонь, и по трещинам на них определялась воля богов.

«И Цзин» («Книга перемен»). С древнейшей гадательной практикой связана книга «И Цзин» (или «Чжоу и»). Она значима для Китая в той же мере, как Библия для Запада. Легенда утверждает, что содержащиеся в книге гексаграммы (рисунки из шести черт, одни из которых непрерывны, другие — с пробелом) были чудесным образом нанесены на панцирь огромной черепахи, всплывшей на поверхности моря. Время возникновения книги исследователи определяют по-разному: с XXI в. до н. э., приписывая ее легендарному императору Фу-си, до VI в. до н. э., считая ее создателем Конфуция. Выдающийся русский исследователь «И Цзин» Ю. К. Щуцкий считал, что она сложилась в VIII–VII вв. до н. э., а в VI–V вв. до н. э. постепенно превратилась из мантического (гадательного) в философский текст. 64 гексаграммы «И Цзин» призваны описать все без исключения ситуации, из которых складывается судьба человека. Таким образом, появляется возможность охарактеризовать тезаурус древних китайцев. Вот названия иероглифов, обозначающих эти гексаграммы: 1. Цянь — творчество; 2. Кунь — исполнение; 3. Чжунь — начальная трудность; 4. Мэн — недоразвитость; 5. Сюй — необходимость ждать; 6. сун — тяжба; 7. Ши — войско; 8. Би — приближение; 9. Сяо чу — воспитание малым; 10. Ли — наступление; 11. Тай — расцвет; 12. Пи — упадок; 13. Тун жень — единомышленники; 14. Да ю — владение многи-

ми (обладание великим); 15. Цянь — смирение; 16. Юй — вольность; 17. Суй — последование; 18. Гу — исправление порчи; 19. Линь — посещение; 20. Гуань — созерцание; 21. Ши хо — стиснутые зубы; 22. Би — убранство; 23. Бо — разорение (разрушение); 24. Фу — возврат; 25. У ван — беспорочность; 26. Да чу — воспитание великим; 27. И — питание; 28. Да го — переразвитие великого; 29. (Си) кань — (двойная) бездна; 30. Ли — сияние; 31. Сянь — взаимодействие (сочетание); 32. Хэн — постоянство; 33. Дунь — бегство; 34. Да чжуан — мощь великого (великая мощь); 35. Цзинь — восход; 36. Мин и — поражение света; 37. Цзя жэнь — домашние; 38. Куй — разлад; 39. Цзянь — препятствие; 40. Цзе — разрешение; 41. Сунь — убыль; 42. И — приумножение; 43. Гуай — выход; 44. Гоу — перечение; 45. Цуй — воссоединение; 46. Шэн — подъем; 47. Кунь — истощение; 48. Цзин — колодец; 49. Гэ — смена; 50. Дин — жертвенник; 51. Чжень — молния (возбуждение); 52. Гэнь — сосредоточенность (хребет); 53. Цзянь — течение; 54. Гуй мэи — невеста; 55. Фэн — изобилие; 56. Люй — странствие; 57. Сюнь — проникновение; 58. Дуй — радость; 59. Хуань — раздробление; 60. Цзе — ограничение; 61. Чжун фу — внутренняя правда; 62. Сяо го — переразвитие малого; 63. Цзи цзи — уже конец; 64. Вэй цзи — еще не конец.

Конфуций, у которого, по преданию, истерлись три кожаных завязки на его экземпляре книги «И цзин», говорил: «Продлись мои лета, (я бы) пятьдесят (из них) отдал изучению «Перемен» и смог бы избежать больших отклонений».

«Ши цзин» («Книга песен»). Древнейшая китайская поэзия (XII–VII вв. до н. э.) вошла в книгу «Ши цзин». В ней представлены различные песенные жанры. Есть единственный пример трудовой песни: «Подорожник рвем да рвем, / Ой-йю! Рвем его! / Подорожник рвем да рвем, / Ой-йю! Соберем его!» и т. д. (очевидно, что работа рассматривается здесь как некий ритуал с четкой последовательностью действий). Есть военные песни: «Мы на службе в Восточных горах, / Давно уж от дома вдали. / С тех пор как пришли на восток, / Надоедливый дождь моросит...» — рефрен одной из них. Есть лирические песни: «Листики-листочки кружатся на ветру, / Милый мой, любимый, спой — я тебе подтяну! / Листики-листочки пляшут на ветру, / Милый мой, любимый, спой — я тебе подпою» (легко заметить характерные для фольклора повторы, параллелизмы, аллитерации и ассонансы). Заметное место занимают песни дидактического содержания, например: «Просила я Джуня: / «Не лазай через мою околицу, / Не обламывай моих ракушек!» / Ну как мне любить его? / Боюсь я отца с матерью. / Мил мне Джун, / Но и отца с матерью / Я тоже боюсь» (и еще два куплета, построенных аналогично с изменением деталей — пример импровизационной техники фольклорного характера). Есть песни тотемные, похоронные, песни-заклинания и т. д.

Очевидно, в исполнении этих песен сохранялся синкретизм первобытного искусства. В первом китайском трактате по поэтике — «Большое предисловие к «Ши цзин» (II в. до н. э.) указывается: «Ши (песни) рождаются душевным волнением. (...) Чувства возникают внутри, а форму обретают в словах. Слов не хватает — вздыхают, вздохов не хватает — произвольно руки начинают делать танцевальные движения, а ноги — притоптывать».

Мифология и культы. В «Ши цзин» и других памятниках отразились мифологические представления древних китайцев. Можно выделить миф о хаосе, миф о потопе и некоторые другие. Однако для китайской мифологии характерна эвгемеризация (представление о мифических событиях как об исторических, датировка их, например, устанавливаются даты жизни мифического царя «золотого века» Яо: в переводе на современное летоисчисление 2357–2256 гг. до н. э., хотя, по мифу, отец его — красный дракон, а мать родилась из камня во время грозы). Собственно, миф занимает подчиненное место, уступая ведущую роль культам: камней, горы, плодородия, дракона (отражено в «Шань хай цзин» — «Книге гор и морей», III–I вв. до н. э., и др.). Из культа горы родилось представление о мире как воплощении равновесия, взаимодействия ян и инь. Ян — первоначально светлый, южный склон горы — символ мужского начала, юга, света, жизни, неба, солнца, нечетных чисел. Инь — первоначально теневой, северный склон горы — символ женского начала, севера, тьмы, смерти, земли, луны, четных чисел. Культы связаны с поклонением природе. Для китайцев нехарактерен антропоцентризм — одна из основных причин отсутствия в китайской литературе эпосов; прекрасное не связано с отдельным человеком, его субъективными чувствами, воспринимается как гармония природы и общества. На этой основе возникли две системы мировоззрения: конфуцианство (с ориентацией на общество) и даосизм (с ориентацией на природу).

Конфуцианский канон. Великий мыслитель древности Кун Фу-цзы (т. е. учитель Кун, латинизир. Конфуций, 552/551–479 г. до н. э.) имел около 3000 учеников (из них 70 — выдающихся). Он обучал их устно. Однако до нас дошел свод сочинений, записанных несколькими поколениями учеников Конфуция, получивший название Конфуцианский канон, или Тринадцатизаконие (Ши сань цзин). В него входят 13 книг, в том числе «Лунь юй» («Изречения»), «Мэнцзы», «Великое учение», «Учение о середине», в которых содержатся записанные учениками мысли Конфуция, а также не созданные, а лишь отредактированные Конфуцием книги: «И цзин», «Ши цзин», «Ли цзи» («Записки о правилах благопристойности») и др.

В книге «Лунь юй» чувствуется, что учитель лишь недавно заменил жреца: в диалоге ученик может лишь спрашивать, а учитель вещает не-

пререкаемые истины. Тем не менее диалог становится первым жанром, в котором развивалась философская мысль, позже разовьется жанр фу — ханьской оды, еще позже — жанр биографии.

Главное понятие учения Конфуция — дао, правильный путь, следуя которому, человек приобретает дэ — добродетель. Конфуций пессимистически замечает: «Мне не приходилось встречать такого, кто любил бы добродетель (дэ), как любят женскую красоту». Сосредоточив внимание на правильном устройстве общества, Конфуций противопоставляет цзюнь-цзы (благородного мужа) и сяо жень (малый люд, чернь). О последнем мыслитель мало заботится («трава клонится, куда дует ветер» — метафорически трактует он ничтожность сяо жень), зато для цзюнь-цзы создает целую систему требований. Цзюнь цзы должен обладать пятью добродетелями: и — долг, справедливость, исполнение обязанностей младшим по отношению к старшему и наоборот; жэнь — гуманность, чувство родства, почтительности; ли — благопристойность, знание ритуала, чувство меры; синь — благонадежность, доблесть, способность защищать добродетель даже ценой жизни; чжи — разумность, знание (но не природы, а только знание пяти добродетелей: «знать — значит знать людей»).

Даосский канон. Конфуцианскому канону противостоит литература даосизма. Произведение, определившее специфику этого учения, ориентирующегося не на общество, а на природу, «Дао дэ цзин» («Книга о дао — пути и дэ — благой силе»), содержащая 5000 иероглифов и 81 главы, приписывается основателю учения Лао-цзы (VI–V вв. до н. э.), хотя, по-видимому, она написана позже. Полный свод даосских канонических текстов «Дао цзан» («Сокровищница даосских писаний») складывался веками и был впервые опубликован в 1019 г. объемом в 4565 томов. В противовес вниманию Конфуция к правильности поступков даосы развивают концепцию недеяния, слияния с природой, однако это не апология лени: «Дао ничего не делает, но нет ничего несделанного».

Лит.: Щуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 1993.

[ИЛ]

ДРЕВНЕЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — памятники древнееврейской литературы XII–II вв. до н. э., дошедшие в составе библейского канона.

Библия (Ветхий завет). Величайший памятник древнееврейской литературы — Библия (первая часть, получившая название Ветхий завет). Тексты Ветхого завета, написанные на древнееврейском и частично арамейском языках, канонизированы иудаизмом и христианством и почитаются как Священное Писание. Они относятся к XII–II вв. до н. э. Древнейшая часть — «Тора», или «Пятикнижие», по преданию, написанное пророком Моисеем (однако повествующее о нем в третьем лице), включает

в себя книги «Бытие», «Исход», «Левит», «Числа», «Второзаконие». Затем следуют древние хроники («Книга Иисуса Навина», «Книга Судей Израилевых», «Книга Руфь», 1–4 «Книги царств», 1–2 «Книги Паралипоменон»), книги Ездры, Неемии, Есфирь, Иова, «Псалтирь», «Книга притчей Соломоновых», «Книга Екклезиаста, или Проповедника», «Книга Песни Песен Соломоновых», книги великих пророков VIII–V вв. до н. э. Исаи, Иеремии (с книгой «Плач Иеремии»), Иезекииля, пророка II в. до н. э. Даниила и книги 12 «малых пророков» (Осии, Иоили, Амоса, Авдия, Ионы, Михея, Наума, Аввакума, Софония, Аггея, Захарии, Малахии).

Книги Ветхого завета сыграли огромную роль в развитии религиозного сознания, мировой культуры, всемирной литературы. Они стали основой для Нового завета, в котором история смерти и воскресения Иисуса Христа, изложение его учения постоянно имеют отсылки к этим текстам. Они не признаются священными, но почитаются мусульманами. Таким образом, миллиарды людей на протяжении трех тысячелетий смотрели на мир сквозь призму этих текстов. Слова Библии заучивались наизусть начиная с младенчества, формируя тем самым характер мышления, способ изложения, образные ассоциации применительно ко всем сторонам жизнедеятельности огромного числа людей, целых народов. Писатели всех континентов вольно или невольно, бессознательно использовали литературные формы, разработанные в библейских текстах (жанры молитвы, притчи, псалма, хроники, пророчества, афоризмы и др., библейские образы — Адама, Евы, Каина, Авеля, Авраама, Исаака, Иосифа, Ноя, Моисея и др., библейские сюжеты — сотворение мира, всемирный потоп, разрушение Содома и Гоморры, исход евреев из Египта и др., библейские метафоры, сравнения, эпитеты — невозможно перечислить все аспекты этого воздействия).

[ИЛ]

ДРЕВНЕЙ ИНДИИ ЛИТЕРАТУРА — тексты различных племен и народов (арийских, дравидийских, мунда, населения долины Инда), возникшие начиная с III тысячелетия до н. э. и относимые к древнеиндийской литературе.

Протоиндийские тексты. Древнейшие тексты, найденные на территории Индии, относятся к протоиндийской цивилизации Хараппы и Мохенджо-Даро (3 тысячелетие до н. э.). Это сотни коротких надписей на печатях, расшифрованные в конце XX в. русским ученым Ю. В. Кнорозовым, такие как: «Превосходного охотника, яростного (печать)», «Небесная единица весеннего урожая храма почитаемой звезды (Юпитера) (печать)», «Время правления того, кто трех звезд (Ориона) царь царей», «Нашего благого героя (печать)». Надписи на печатях позволили установить, что

протоиндийцы выделяли пять первоэлементов: небо, воздух, огонь, воду, землю, соотносили их с другими «пятерками» — сторон горизонта (север, юг, запад, восток, центр), планет, металлов и т. д., что в дальнейшем ляжет в основу миропонимания в индуизме и буддизме.

Веды. После внезапной и загадочной гибели протоиндийской цивилизации на полуостров Индостан пришли индоевропейцы — арии (XV в. до н. э., но по мнению некоторых индийских ученых — XXV в. до н. э.). Важнейший памятник литературы ариев — веды (веда — знание), формирование и запись которых занимает не менее тысячелетия (от XII до II в. до н. э.). Веды включают в себя два типа текстов. Первый тип — «шрути» («услышанное», что указывает на первоначальную устную форму бытования) — это тексты, рассматриваемые как священные. В них входят четыре «самхиты» (т. е. сборники): Ригведа (веда гимнов); Самаведа (веда песнопений); Яджурведа (веда жертвенных изречений); Атхарваведа (веда заклинаний). Каждая из этих самхит играла определенную роль в ритуале жертвоприношения, в котором участвовало четыре жреца: хотар, читавший гимны (должен был знать Ригведу); утгатар, сопровождавший жертвоприношение пением (должен был знать Самаведу); адхварью, непосредственно приносивший жертву (должен был знать Яджурведу); брахман, следивший за правильностью всего ритуала (позже, когда появился текст Атхарваведы, в его обязанности вошло знание магических формул этой самхиты).

Тексты самхит написаны в основном стихами, самый разработанный жанр — гимн (в Ригведе 1028 гимнов богам). В гимне Агни-Вайшванаре, обращенном к богу огня (Вайшванара — ипостась Агни, означает «принадлежащий всем людям») огонь превращается в метафору поэтического вдохновения. Поэт, вышедший на поэтический турнир вместо своего отца, растеряв, не понимая, как импровизируют риши (поэты-импровизаторы). «Только тот и нить понимает, и ткань, / Тот правильно может произносить речи, / Кто ее постиг, как пастырь бессмертия, / Находясь позади, (но) видя лучше другого», — получает он ответ. Чтобы импровизировать, важно правильно подходить с разных сторон к одной мысли, подобно богам. И вот поэтом овладевает вдохновение импровизатора, даруемое пониманием и богом Агни: «Взлетают мои уши, вз(летает) глаз, / Воспаряет моя мысль, устремившаяся далеко. / Что же скажу я? Что же придумаю?» Поэт не знает, что он скажет, священный огонь вдохновения сделает это за него.

В шрути входят также брахманы (теологические тексты, объясняющие содержание ритуала), араньяки («лесные книги» для лесных отшельников), упанишады (название от санскритского «сидеть около», т. е. сидеть около ног учителя, внимая его наставлениям).

Другой тип ведических текстов — «смрити» («запоминаемое») — не носит священного характера. К нему относятся «веданги» («части вед»), состоящие из сутр («сутра» — «нить», «краткое правило»). Сутра — популярный афористический жанр древнеиндийской литературы, в сутрах излагаются вопросы ритуала, а также других областей знания (фонетики, грамматики и т. д.).

«Махабхарата». Вершина древнеиндийской литературы — две поэтических эпопеи, «Махабхарата» и «Рамаяна». Первая из них (название можно перевести «Великое [сказание о потомках] Бхараты») складывалась в X–IV вв. до н. э. и была записана около IV в. н. э. Эта огромная героическая поэма фольклорного происхождения состоит примерно из 200 тыс. строк (в 8 раз больше «Илиады» и «Одиссеи»). В поэме развитой сюжет, в основе которого — противостояние пяти сыновей царя Панду (пандавов) и их двоюродных братьев по отцу — ста сыновей царя Дхритараштры (кауравов). Старший из пандавов, Юдхиштхира, должен стать царем, но благодаря проискам кауравов престол незаконно занимает старший из кауравов — Дурьодхана. Центральный эпизод эпоса — великая битва войск пандавов и кауравов на религиозном поле Курукшетра, длящаяся 18 дней. На стороне пандавов выступает в качестве возничего Арджуны (третьего сына Панды) его двоюродный брат по матери Кришна — воплощение Вишну, одного из трех главных богов индийского пантеона (Брахма — творец мира, Вишну сохраняет вселенную, Шива ее разрушает). Пандавы выигрывают битву, и Юдхиштхира многие годы счастливо правит страной, а перед смертью вместе с братьями и их общей женой Драупади восходит на космическую гору Меру, чтобы вступить в царство богов.

«Бхагават-Гита». Фрагмент «Махабхараты», описывающий беседу Арджуны с Кришной перед битвой, получил название «Бхагават-гита» («Книга о том, кто обладает всеми богатствами»). Эту беседу передает слепому Дхритараштре, беспокоящемуся о судьбе своих сыновей, его секретарь Саньджая, которому боги даровали священную способность мыслью переноситься в любые самые отдаленные уголки, видеть и слышать то, чего не могут видеть и слышать другие (перед нами одно из первых в мировой литературе представление поэта, сказителя как вездесущего демиурга).

Из рассказа Саньджаи выясняется, что перед сражением Арджуной овладели сомнения, которыми он делится с Кришной: «Увы, как странно, что мы готовимся совершить великий грех; движимые желанием насладиться радостями царствования, мы полны решимости убить наших близких. Лучше мне, безоружному, быть убитым сыновьями Дхритараштры, не сопротивляясь». В ответ на это Кришна разворачивает целую систему доказательств правильности участия в битве: «Мудрые не скорбят ни о живых, ни о мертвых. Никогда не было так, чтобы не существовал Я, или

ты, или все эти цари; и никогда не будет так, чтобы кто-то из нас прекратил свое существование. Точно так же, как душа переселяется из детского тела в юношеское и из него в старческое, так и при смерти она переходит в другое тело. (...) Тот, кто рождается, обязательно умрет, и после смерти обязательно вновь родится. Поэтому не следует предаваться скорби, исполняя свой долг. (...) Что же касается твоего долга кшатрии, то знай, что нет лучшего для тебя занятия, чем сражаться во имя религиозных принципов. Поэтому не надо колебаться. (...) Если же ты не исполнишь свой религиозный долг и не будешь сражаться, то совершишь грех пренебрежения долгом и таким образом потеряешь воинскую честь». Кришна призывает Арджуну во всех делах отказаться от выгоды, желаний, любых чувств (так как все это майя — иллюзия, каковой является материальный мир) и исполнять свой долг. Чтобы окончательно убедить Арджуну, Кришна предстает перед ним в своем вселенском форме: «Арджуна увидел в той вселенской форме бесчисленные рты, бесчисленные глаза, бесчисленные удивительные видения. Господь в этой форме был украшен неземными драгоценностями и потрясал божественным оружием. Он был облачен в божественные одеяния и украшен гирляндами. Он благоухал многочисленными ароматическими маслами, покрывающими Его тело. Все это было дивно, сияюще, безгранично, всепокрывающе. (...) Потрясенный и изумленный, со вздыбленными волосами, Арджуна склонил голову, выражая свое почтение, и, сложив руки, начал молить Всевышнего Господа».

Явление Кришны во вселенской форме Арджуне — кульминация повествования. Однако установка создателей текста на логическое, риторическое доказательство правоты Кришны, убедительно выбранная завязка (отказ Арджуны от боя по соображениям гуманности) позволили и до, и после кульминации изложить целую систему религиозно-философских взглядов. Еще в древности эта часть «Махабхараты» была признана священным текстом.

«Рамаяна». Поэма повествует о злоключениях Рамы, отстраненного от престола на 14 лет, о его скитаниях, в которых его сопровождают брат Лакшмана и жена Сита, о победе Рамы над царем ракшасов (демонов) Раваной. Авторство этого героического эпоса, возникшего около II в. до н. э., приписывают мифическому поэту Вальмики, и действительно, в поэме чувствуется присутствие единого создателя в достаточно стройной композиции, детализированных описаниях (впервые встречаются, например, развернутые описания времен года), в единстве настроения (горечь разлуки), разрушении традиционных формул повествования и т. д. (хотя, вероятно, такую форму она приобрела при записи в III–IV вв. н. э.). Так как Рама — одна из аватар (воплощений) бога Вишну, «Рамаяна» почитается как полугероический-полусвященный текст.

Буддийский канон. Литература, связанная с учением Сиддхарты Гаутамы (623–544 г. до н. э.) из царского племени шакьев в Северной Индии, прозванного Буддой (что в переводе означает «просветленный») сложилась в V–II вв. до н. э. в буддийский канон Типитака («три корзины»), состоящий из трех сводов текстов («корзины») — Виная-питака, Сутта-питака, Абхидхамма-питака. Тексты можно разделить на две группы: к одной относятся жанры высокой (ученой) поэзии (например, сутта, или сутра — «нить», повествование о беседах Будды во время странствий, построенное в виде диалога учителя с учениками) и жанры литературы для непосвященных (например, джатака, в основе этого популярного жанра лежит поучительная притча о каком-либо событии, происшедшем с Буддой в одном из его прошлых рождений, с обязательной стихотворной вставкой; 547 джатак вошли в Сутта-питаку). Концептуальной основой текстов стало учение Будды о «четырех благородных истинах»: существуют страдание, его причина, состояние освобождения (нирвана) и путь к нему. Трипитака отражает миропонимание буддизма — одной из мировых религий.

«Панчатантра». Сборник назидательных рассказов и стихов «Панчатантра» («Пятикнижие») был составлен в IV в. Во вступлении рассказано, что «Панчатантру» написал брахман (жрец) Вишнушарман для глупых сыновей царя Амаракашти. Чтобы поучение было для них доступно, он прибег к образам животных — льва, быка, сов и т. д. Сборник делится на пять книг, в каждой есть рассказы и стихи (например, в первой — 17 рассказов и около 180 стихов). Произведение было популярно во многих странах в течение столетий, повлияло на формирование жанров басни, новеллы, рамочной новеллы и т. д. В нем осуществлено одно из самых удачных в мировой литературе соединений дидактического содержания и развлекательной формы.

Калидаса. Первым великим индийским писателем, о творчестве которого можно говорить как об авторском, был драматург и поэт Калидаса (около V в.), который, видимо, жил при дворе правителя Гуптской империи на Севере Индии Чандрагупты II (380–414). Всемирную известность приобрела драма Калидасы «Шакунтала, или Перстень-примета». В ней драматург обращается к мифу, предшествующему событиям «Махабхараты»: апсара (небесная дева) Шакунтала полюбила царя Душьянту и родила ему сына Бхарату — прародителя Пандавов и Кауравов. Драма делится на 7 действий. Завязкой сюжета становится встреча царя Душьянты, охотящегося на лань, с дочерью отшельника Канвы Шакунталой. Между царем и девушкой вспыхивает любовь. Но отшельник Дурвасас, обиженный отсутствием должного к нему почтения со стороны Шакунталы, предрекает ей, что царь ее забудет и вспомнит только по ее перстню. Так и разворачиваются дальнейшие события. Бог Индра уносит Шакун-

талу на небеса, а царь, нашедший оброненный ею перстень и вспомнив возлюбленную, безутешен. Но после того как он, по повелению Индры, разгромил асуров (злых существ — противников богов), он посещает обитель отца Индры и всех богов мудреца Кашьяпу, там встречает своего сына, рожденного Шакунталой, и, наконец, соединяется с возлюбленной. Тонкое описание любовного чувства, сочетание прозаического диалога и стихов, фееричность драмы делают ее привлекательной для театра нашего времени.

Литература Древней Индии оказала огромное влияние на последующее развитие мировой.

[ИЛ]

ДРЕВНЕПЕРСИДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — тексты, относимые к начальному этапу иранской литературы.

«**Авеста**». Ценнейший памятник древнеперсидской литературы — «Авеста» — сложился между IX и VI вв. до н. э. и связан с проповедями пророка Заратуштры, основателя зороастризма — религии древних иранцев. К VII в. до н. э., когда эта религия была упразднена как государственная (хотя до сих пор у нее находятся последователи), текст «Авесты» состоял из 21 книги. В редакцию, дошедшую до нас, входят 4 книги: «Вендидад» (или «Видевдад», т. е. «Кодекс против дэвов»), включающая диалоги Заратуштры с богом Света и Добра Ахурой Маздой; «Висперед» (или «Виспред», «Гении благих существ»), содержащая тексты молитвенных песен; «Ясна» («Моление», «Ритуал»), включающая молитвы и обращения к богам; «Яшт» («Почитание», «Восхваление»), состоящая из гимнов силам Добра. В «Авесте» изложена религиозная концепция двоимирия, согласно которой силам Добра, которыми руководит Ахура Мазда, противостоят силы Зла, которыми предводительствует Ангра Манью. Между ними идет непрерывная борьба, и неизвестно, кто победит. Поэтому каждый последователь зороастризма должен дать клятву верности Ахуре Мазде. В книге «Ясна» (12 глава, содержащая символ веры зороастризма, текст которого составлен достаточно поздно) зафиксированы формулы приобщения к миру Света и Добра: «Проклинаю дайвов (дэвов). Исповедую себя поклонником Мазды, зороастрийцем, врагов дэвов, последователем Ахуры, славословящим амешаспандов (бессмертных небожителей), молящимся амешаспандам. Доброму, исполненному блага Ахура Мазде я приписываю все хорошее, и все лучшее — ему, носителю Арты (дух огня, лучшего распорядка, правды), сияющему, наделенному фарром (благодатью)...»

Первоначально весь текст «Авесты», по-видимому, был ритмизован, впоследствии ритмическая структура текста была во многих местах утра-

чена. «Авеста» предваряет учение гностиков, представителей средневековой альбигойской ереси. Развитие концепции, впервые представленной в Авесте, можно усмотреть и в «готическом романе», и в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова, и в получившем ныне огромную популярность жанре «хоррор» (романы и фильмы ужаса).

Зарождение летописи. Помимо гимнов, молитв, заклинаний, представленных в «Авесте», интерес представляет зарождение древнеперсидской летописи. Самая древняя надпись такого рода была сделана в 530 г. до н. э. на гробнице основателя государства Ахеменидов Кира Великого. Она предельно лаконична: «Я Кир — царь Ахеменид». В надписях его преемников — Дария I, Ксеркса, Артаксеркса II — также содержится сообщение от первого лица о титулах, об одержанных победах, великих деяниях, о верности Ахуре Мазде.

[ИЛ]

ДРЕЙФУС (Dreyfus) **Альфред** (традиционно произносится с ударениями в имени и фамилии на первом слоге, правильное был бы французский вариант произношения, с ударением на последнем слоге; 9.10.1859, Мюлуз, Эльзас, Франция, с 1871 г. Германия — 12.07.1935, Париж, Франция) — офицер французского Генерального штаба, капитан. 15 октября 1894 г. Дрейфус был арестован, ему было предъявлено обвинение в передаче военных секретов Германской империи. Судом, проходившим в Париже в декабре 1894 г., он был приговорен за шпионаж и государственную измену к казни, замененной разжалованием («гражданской казнью, проведенной 5 января 1895 г. во дворе военной школы близ Марсова поля в Париже: с Дрейфуса сорвали погоны и перед ним сломали шпагу при криках многотысячной толпы «Смерть!») и пожизненной ссылкой в Кайену (столица Французской Гвианы), и 13 апреля 1895 г. заключен на Чертовом острове (в 13 км от побережья). Довольно быстро выяснилось, что улики были недостаточно, виновными могли быть другие офицеры, но власти с редким упорством не принимали эти сведения в расчет (позже оказалось, что с согласия военного министра Мерсье следователь сделал фальшивку, призванную представить Дрейфуса немецким агентом). Причиной такого несправедливого отношения к рядовому офицеру было его происхождение (еврей, родившийся в Эльзасе, в то время принадлежавшем Германии), а не какие-то его личные качества (хотя известно, что сослуживцы не любили его, у него не было близких друзей). Все дальнейшие события, связанные с этим делом, не получали особой огласки. В 1896 г. новый начальник разведывательного бюро полковник Жорж Пикар высказал помощнику начальника Генерального штаба генералу Гонзу предположение, что почерк, которым написан документ, на основании которого Дрейфус был осужден,

возможно, не его, Дрейфуса, а другого офицера Генерального штаба, майора Эстергази. Итогом этого обращения стал срочный перевод полковника Пикара в Тунис. Брат Альфреда Дрейфуса, Матье Дрейфус, собрав факты, свидетельствовавшие против Эстергази, в ноябре 1897 г. заявил об этом в судебном порядке. Но после формально проведенного следствия 11 января 1898 г. Эстергази был полностью оправдан военным судом.

Через два дня после этого суда в парижской газете «L'Ауге» («Аврора») на первой странице была опубликована статья Эмиля Золя «Я обвиняю!». В кратчайший срок одно из многочисленных дел, в котором была проявлена несправедливость, формальное отношение, ксенофобия, стало делом №1 во Франции, приобрело международный резонанс. Французы разделились на дрейфуссаров (среди которых были такие разные по своим взглядам люди, как писатели Эдмон Гонкур, Эдмон Ростан, Анатоль Франс, Марсель Пруст, художники Клод Моне, Камилло Писсаро, Поль Синьяк, актриса Сара Бернар) и антидрейфуссаров (среди них — писатели Жюль Верн, Морис Баррес, Леон Доде, художники Эдгар Дега, Поль Сезанн, Анри Матисс, скульптор Ренуар).

Л. Н. Толстой, следивший за этим противостоянием, вполне справедливо писал в знаменитой статье «О Шекспире и о драме»: «...Событию этому, подобные которым повторяются беспрестанно, не обращая ничего внимания и не могущим быть интересными не только всему миру, но даже французским военным, был придан прессой несколько выдающийся интерес... Только после нескольких лет люди стали опоминаться от внушения и понимать, что они никак не могли знать, виновен или невиновен, и что у каждого есть тысячи дел, гораздо более близких и интересных, чем дело Дрейфуса».

Появление статьи Золя пробудило неслыханные страсти, страна оказалась едва ли не на пороге гражданской войны. В 1899 г. Дрейфус был возвращен с Чертова острова во Францию для проведения нового следствия и суда. Этот суд продолжался с 7 августа по 9 сентября 1899 г. и закончился подтверждением виновности Дрейфуса, но «со смягчающими обстоятельствами», его приговорили к 10 годам тюрьмы. Президент Франции Лубе объявил о помиловании Дрейфуса, а в декабре 1900 г. парламент по предложению правительства объявил амнистию по всем делам, возбужденным в связи с делом Дрейфуса. Дрейфуссары были разочарованы этим компромиссом, они настаивали на признании Дрейфуса невинным.

Такое решение было вынесено в 1906 г., Дрейфус был возвращен на военную службу, он получил звание майора, был удостоен ордена Почетного легиона, была проведена церемония по восстановлению его чести и достоинства (на которой присутствовали А. Франс и Ж. Пикар, восстановленный на службе и получивший звание генерала).

Лит.: Zola E. La vérité en marche. P., 1901; Дрейфус А. Пять лет моей жизни (1894–1899) / пер. с франц. под ред. и с предисл. Е. Смирнова. СПб., 1901; Черняк Е. Б. Пять столетий тайной войны. М., 1966; Пузиков А. И. Золя. М., 1968; Прайсман Л. Дело Дрейфуса. Таллинн, 1992; Burns M. France and the Dreyfus Affair: A Documentary History. N. Y. : St. Martin's College Publishing Group, 1999.

[СФЛ]

ДРУЖБА — форма духовной культуры, межличностная коммуникация, основанная на идентификации «Я» и «Другого» по значимым параметрам (общность основных принципов, ценностей, оценок, привычек, интересов, согласованность деятельности) и эмоционально переживаемая как особая близость, доверительность, надежность, прочность отношений. дружба является одной из фундаментальных человеческих ценностей. Теоретически дружба довольно трудно отличима от любви (особенно платонической). Дружба не предполагает создания семьи и продолжения рода. Антоним дружки — не ненависть (это антоним любви), а безразличие. Но есть и другой антоним — одиночество.

Для дружки, как и для любви, характерна идеализация партнера, при разрушении дружки — его обесценивание (процесс, изученный фрейдизмом). И. С. Кон показал, что особая близость дружки и любви характерна для т. н. романтической дружки, особенно распространенной в среде представителей немецкого романтизма (напр., Ф. Шлегель и Ф. Шлейермахер называли свою дружку «браком», как и гейдельбергские романтики Л. Арним и К. Brentano). Однако существует и весьма важное различие: любовь предполагает парные отношения, а дружба нередко выходит за рамки пары.

Так называемая истинная дружба часто связывается с периодом юности. Но романтическая личность склонна к эгоцентризму и предпочитает идеал действительности, а юность быстро проходит, что превращает романтическую дружку в преходящее чувство. Разочарование в друзьях, одиночество — характерный исход романтической дружки. Не случайно этот тип дружки уже в 1830-е годы становится предметом насмешек, в том числе и за неоправданную зависимость одного от другого и невозможность действовать самому по себе. В противопоставлении юношеской подлинная дружба в это время осмысливается как основывающаяся на сходстве характеров и интересов в общем совместном деле, а не на удовольствии, которое получаешь от личности другого.

О дружбе существует немало работ, в том числе обширных эмпирических исследований в психологии и педагогике. В социологии понятие «дружба» рассматривается в относительно узких контекстах. Есть попытки связать тему дружки с социальными структурами. Так, Х. Пер-

кин, изучая старые общества, выделил «вертикальную дружбу» (отношения патрона и клиента). В этом ключе могут рассматриваться также работы А. Сильвера и Н. Тэдмор о доминировании инструментальной природы дружбы и роли в ней отношений обмена в Англии XVIII в., исследования Н. Аннана и П. Тойнби о роли интеллектуальной, артистической и экономической элит в системе властных отношений XX в. (Блумсберийская группа, кембриджская интеллигенция и т. д.), работы Д. Конрада, И. Селенби, работы по социальным сетям и их воздействию на распределение власти и влияния в управлении и бизнесе, где роль дружбы бесспорно признана.

Но в социологической литературе чаще наблюдается преуменьшение значимости исследования дружбы как фактора общественных отношений. П. О. Коннор считает дружбу «остаточной» категорией в современном западном обществе. Согласно Э. Гидденсу, современная дружба является примером «чистого отношения», свободного от социальных связей, что приводит к оттеснению проблематики дружбы на периферию социологических исследований. М. Эв видит причины этого явления в том, что социология как наука сформировалась на материале городского индустриального общества Запада. Сама методика социологического опроса, основанная на анкетировании отдельного индивида, не позволяет привлечь внимания исследователя к значимости дружбы, которая в современной социологии предстает как частный случай коммунальных способов поведения наряду с родством. На новом этапе, когда становится актуальным изучение противопоставленности западного и незападного способов существования, индивидуализации и коммунальности (по терминологии Э. Геллнера), проблематика дружбы вызывает интерес социологов. Она не должна интерпретироваться как форма социальной поддержки — услуг, оказываемых соседями, родственниками, друзьями по заботе о детях и стариках, а также как форма «персональных контактов» при поиске работы, где, как показал Э. Грановеттер, «слабые связи» (отношения, знакомства) более значимы, чем «сильные связи» (дружба и родство). М. Эв критикует стереотипное представление социологов о дружбе как двустороннем отношении, так как в дружеские отношения всегда вовлечены, помимо друзей, другие люди (против которых друзья объединяются или которых они поддерживают); при исследовании ситуаций, в которых складывается дружба, проявляется ее конфигурационная основа и ее роль в формировании окружения и образов жизни индивидов: «Человек движется жизненным курсом в окружении социального конвоя, переходя от одной группы социальных партнеров к другой. Наличие дружеских отношений не распределено в индивидуальной жизни случайным образом, а происходит кластерами или волнами» — этот тезис М. Эва получает поддержку ряда исследователей.

В отечественной социологии молодежи понятию «дружба» уделяется недостаточно внимания, так как в основном исследуются макросоциальные характеристики молодого поколения. По мере развития научного интереса к повседневной жизни молодежи будет возрастать и внимание к фактору дружбы в молодежной среде. В исследованиях молодежи проблематика дружбы приобретает особую актуальность при анализе процесса социализации.

Лит.: Кон И. С. Дружба (этико-психологический очерк). 3-е изд. М., 1989; Луков Вал. А., Агранат Д. Л. Курсанты: Плац. Быт. Секс. М., 2005; Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. М., 1969, т. 2; Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет : в 2 т. М., 1971, т. 2; Соколова М. Тема дружбы в современной социологии: основные подходы // Соц. и гуманитар. науки: Отеч. и заруб. лит. Сер. 11: Социология. 2004, №1; Eve M. Is friendship a sociological topic? // Archives of European sociology. Paris, 2002, vol. 43, no. 3; Pahl R. Towards a more significant sociology of friendship // Ibid.

[Соц. мол.]

ДЮ БЕЛЛЕ (Du Bellay) **Жоашен** (1522, замок Тюрмельер вблизи Лире, Анжу, Франция — 1.01.1560, Париж, Франция) — теоретик «Плеяды». Родился в провинции Анжу, в дворянской семье, рано осиротел. В 1547 г. Дю Белле познакомился с Ронсаром, переехал в Париж. Он получил гуманистическое образование, готовился стать юристом, но развившаяся с 1550 г. глухота заставляет его сосредоточиться на литературном творчестве. В трактате «В защиту и обогащение французского языка» («Défense et illustration de la langue française», 1549) он призывал к развитию французской поэзии в гуманистическом направлении, опираясь на античные образцы, философию Платона и наследие поэтов итальянского Возрождения — Петрарки, Ариосто, Бемпо. Трактат стал манифестом «Плеяды». Дю Белле воплотил свою программу в сборнике сонетов «Олива» («L'Olive», 1549–1550), сборнике од «Лирические стихи» (1549). Пребывание в Риме в качестве секретаря своего брата — кардинала Жана Дю Белле (1553–1557) приводит его в восторг от встречи с памятниками античности, что отразилось в сборнике сонетов «Древности Рима» («Les antiquités de Rome», опублик. в 1558 г.). Но позже произошли конфликты с итальянскими церковными властями, развилась ностальгия по родине, что способствовало отходу Дю Белле от итальянских образцов, обращению к традиции Клемана Маро, формированию собственно французской гуманистической поэзии (сборник сонетов «Сожаления» — «Les Regrets», сборник «Сельские игры» — «Divers jeux rustiques», опублик. в 1558 г.). Дю Белле сыграл большую роль в развитии жанров сонета, элегии.

Среди крупнейших исследователей творчества Дю Белле — Ю. Б. Виппер, А. Д. Михайлов.

Соч.: Œuvres poétiques : Т. 1–7. Р., 1908–1931; в рус. пер. — Сонеты. М., 1992.
Лит.: Виппер Ю. Б. Поэзия Племды: Становление литературной школы. М., 1976; Михайлов А. Д. Поэзия Племды // История всемирной литературы. Т. 3. М., 1985; Chamard Y. Histoire de la Pléiade : Т. 1–4. Р., 1939–1940; Gadoffre G. Du Bellay et le sacré. Р., 1978.

[ИФЛ] [НРЭ]

ДЮАМЕЛЬ (Duhamel) **Жорж** (30.06.1884, Париж, Франция — 13.04.1966, Вальмондуа, Франция) — французский писатель, драматург, член Французской академии (1935). Получил медицинское образование, работал врачом (в том числе военным врачом во время 1-ой мировой войны на фронте). Примкнул к писателям-унанимистам Ж. Ромену, Ш. Вильдраку и др., вместе с которыми основал содружество молодых поэтов и художников «Аббатство» (1906), ставшее центром унанимизма, развивавшего идеи сострадания и всепрощающей любви. Дюамель печатался с 1907 г. (сборник стихов «О легендах, о битвах»). Продолжая развивать традицию П. Клоделя в создании поэзии без поэтических ухищрений, где лиризм представал бы «в чистом виде» (сборники стихов «Спутники», 1912; «Элегии», 1920), Дюамель написал ряд теоретических трудов о поэзии («Критические разговоры», 1912; «Поэты и Поэзия», 1913; «Полю Клодель», 1913; «Заметки о поэтической технике», совм. с Ш. Вильдраком, 1920). В 1911 г. Дюамель начал свою драматургическую деятельность («Свет», 1911, театр «Одеон»; «Под сенью статуй», 1912, театр «Одеон»; «Битва», 1913, «Театр дез Ар»; «День признаний», 1923, театр Елисейских полей). Его пьесы, наполненные символикой, лиризмом, сравнивали с драмами М. Метерлинка, П. Клоделя. Но наибольший успех Дюамель в театре связан с жанром комедии. В сатирической комедии «Общество атлетов» (1920, театр «Вье коломбье») разоблачался декадент в духе Ницше с его претензией спасти человечество и крайней беспринципностью. В работе «Эссе о возрождении драматургии» (1928) Дюамель призывал вернуться к традиции Мольера, к жанрам комедии характеров и комедии нравов в противовес бездумной современной развлекательной драматургии.

Наибольший вклад в литературу Дюамель внес как прозаик. Отправной точкой стали его произведения, в которых Дюамель использовал свои наблюдения и опыт, полученный на фронтах войны («Жизнь мучеников», 1917; «Цивилизация», 1918, Гонкуровская премия; «Семь последних язв», 1928). Значительный успех имели повести о конторщике Луи Салавене — герое, которого сравнивали с «человеком из подполья» Ф. М. Достоевского («Полуночная исповедь», 1920; «Двое», 1924; «Дневник Салавена», 1926; «Клуб на улице де Лионнэ», 1929; «Таков он сам по себе», 1932), а также сборник новелл «Покинутые люди» (1921) и повесть («Утехи

и игры», 1922), которые по манере перекликались с произведениями М. Пруста (не случайно повесть по названию близка первому сборнику новелл Пруста «Утехи и дни»).

Вершиной творчества Дюамеля стал цикл из 10 романов «Хроника семьи Паскье» (1933–1944, наиболее значительные: «Гаврский нотариус», «Наставники», «Битва с теньями»). Это одно из значительных достижений реализма XX в. В цикле создан критический портрет буржуазного общества, в котором нет ни свободы, ни равенства, ни братства, которое враждебно искренним чувствам и искажает добрые начинания, поклоняясь лишь золотому тельцу. Цикл создавался в годы нарастания опасности фашизма, а затем 2-й мировой войны, что нашло отражение как в романах Дюамеля, так и в его публицистике («Дневник белой войны», 1939; «Французские позиции», 1940; «Место убежища», 1940; эти две книги были публично сожжены фашистами, оккупировавшими Францию; очерк «На руинах морали: Орадур-сюр-Глан», 1944).

После войны Дюамель отошел от многотомных циклов. Его повесть «Путешественники на борту “Надежды”» (1953) — своего рода робинзонада атомного века. Герой повести — ученый, который вместе с семьей, спасаясь от атомной войны, поселяется на острове и устраивает там разумную жизнь, отказываясь от контактов с остатками обезумевшего человечества. В романизированной исповеди «Новости из темного царства» (1960), где использован мотив посещения героем загробного мира (у Дюамеля это лишь привиделось больному): загробный мир ничем не отличается от мира живых, погрязшего в страданиях и зле.

В 1927 г. Дюамель побывал в СССР, написал книгу «Путешествие в Москву», где весьма сочувственно отозвался о том, что он увидел, он признал «право русского народа устраивать свою жизнь по своему желанию». В 1920-е годы в русском переводе вышло несколько произведений Дюамеля, его творчество высоко оценил А. В. Луначарский, стихи Дюамеля переводили О. Мандельштам, А. Эфрос. Но в литературной критике о Дюамеле говорили как о «буржуазном пацифисте» (Б. Песис), «писателе современной французской среднебуржуазной интеллигенции» (Я. Фрид).

Соч: Les voyageurs de «L'Espérance», récit de l'âge atomique. P., 1953; Nouvelles du Sombre empire, P., 1960; в рус. пер. — Теория свободного стиха. М., 1920 (совм. с Ш. Вильдраком); Полночная исповедь. М.–Пг., 1923; Цивилизация. М., 1924; Жизнь мучеников. М., 1924; Двое. Л., 1925; Дневник Салавена. М.–Л., 1927; Гаврский нотариус. Наставники. Битва с теньями. М., 1974.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1963. Т. 4; Шкунаева И. Д. Жорж Дюамель о судьбах человечности и искусства // Шкунаева И. Д. Современная французская литература (очерки). М., 1961; Zephir J. Bibliographie duhamélinne. P., 1972.

[НРЭ]

ДЮМА (Dumas) Александр (Дюма-отец; полное имя — маркиз Александр Дюма Дави де Ла Пайетри — Alexandre Davy de La Pailletterie Dumas; 24.07.1802, Вилле-Котре, Эна, Франция — 5.12.1870, Пюи, Франция) — французский драматург, романист, поэт, писатель, сказочник, биограф, журналист, один из самых популярных и плодовитых французских писателей. Он родился в семье дивизионного генерала наполеоновской армии Александра Дюма-Дави де ла Пайетри и обязан фамилией своей бабушке — чернокожей рабыне по фамилии Дюма, под которой его отец в юности записался в драгунский полк.

В 1823 г. Дюма приезжает из провинции в Париж, где включается в литературную жизнь, с упоением читает В. Скотта, Шиллера, Байрона, Ламартина и решает стать писателем. В том же 1823 г. он видел на парижской сцене «Гамлета» Шекспира в исполнении английских актеров, что во многом определило его обращение к драматургии. Первым произведением Дюма (за подписью Дави) стал написанный с двумя соавторами одноактный водевиль «Охота и любовь» («La Chasse et l'amour», 1825). Водевиль был поставлен в Амбигю Комик и имел успех. Но Дюма хотел большего, он решил включиться в борьбу романтиков за освоение сцены театра Комеди Франсез — главного театра страны, оплота классицизма.

«Генрих III и его двор». Горячий сторонник нового направления в искусстве, именно Дюма стал автором первой романтической исторической драмы, с триумфом прошедшей на французской сцене, — «Генрих III и его двор» («Henri III et sa cour», 1829).

Все материальное, зафиксированное в хрониках, составляющее «исторический колорит», Дюма изучает и переносит в мир пьесы. Все неуловимое, движущееся (цели героев, их взаимоотношения, действия, их причуды, страсти и т. д.) оказывается во власти воображения драматурга, который по своей воле наделяет героев страстями и политическим расчетом, неосознанными желаниями и неожиданными поступками.

Дюма не стремится к исторической правде в изображении поступков и действий героев, зато стремится к ней в изображении вещей, реализуя тем самым принцип романтического историзма. Ему важно не определенное действие, а действительность, благодаря которой весь мир исторических реалий задвигается, предстанет как живой. Оживить мгновение исторического прошлого — вот главная задача драматурга. Сюжет естественно укладывается в одни сутки, разворачивается на небольшом пространстве. Все реалии вовлечены в действие: по песочным часам проверяется время, через подземный ход появляется Екатерина Медичи, по платку де Гиз узнает о свидании жены с Сен-Мегреном, которого в конце душат этим же платком, и т. д. Так Дюма осуществляет оживление мира прошлого. Однако историзм Дюма ограничен из-за увлечения мелодраматизацией.

Пьесы Дюма следовали одна за другой: 30 марта 1830 г. — «Кристина» («Christine») — в Одеоне; 3 мая 1831 г. в Порт Сен-Мартене — «Антони» («Antony»), которую считают также первой драмой Франции о современном человеке; 20 октября 1831 г. — «Карл VII у своих вассалов» («Charles VII chez les grands vassaux») — в Одеоне; 10 декабря 1831 г. — «Ричард Дарлингтон» («Richard Darlington», с соавторами) — в Порт Сен-Мартене и др. Драмы Дюма прокладывали путь романтической драме В. Гюго.

Драма «Кин, или Гений и беспутство» (в подлиннике «Kean, ou Désordre et génie», т. е. «Кин, или Беспутство и гений») написана через три года после смерти прообраза главного героя — великого английского актера Эдмунда Кина (1787–1833), прославившегося исполнением ролей в шекспировском репертуаре (в 1814 г. он дебютировал на сцене в роли Шейлока, в 1814–1816 гг. в Лондоне сыграл роли Ричарда III, Гамлета, Отелло, Яго, Макбета, Ричарда II). Кин прожил бурную жизнь, воплотив в себе романтическое представление об актере как человеке крайностей (не случайно он хотел уберечь своего сына Чарлза Джона Кина от актерской профессии и среды, что ему не удалось, и сын, начав с мелодрам, тоже обратился к Шекспиру, поставив 20 шекспировских спектаклей в середине XIX в.). Э. Кину особенно удавались образы шекспировских гениев зла — Ричарда III, Яго, Макбета. В Гамлете и Отелло он, напротив, подчеркивал благородство человека. Романтическая трактовка Шекспира, представленная в творчестве Э. Кина, оказалась очень близка Дюма, в результате появилась одна из его лучших пьес, построенная на реминисценциях из Шекспира, сближающая жизнь его титанические образы и судьбу актера-исполнителя, подтверждающую их жизненность.

В переходе от предромантического и романтического культа Шекспира во Франции (во многом связанному с переделкам и шекспировских произведений, осуществленных в XVIII в. Ж. Дюси) к более адекватному пониманию английского драматурга большую роль сыграла новая французская версия «Гамлета» А. Дюма и П. Мериса 1847 г., по которой в том же году трагедия была поставлена в главном театре страны — Комеди Франсез.

Романы. В номере «Обозрения двух миров» («La Revue de Deux mondes») от 15 декабря 1831 г. Дюма публикует три исторических рассказа, одобрительно встреченных читателями. Этот успех натолкнул его на мысль всерьез заняться исторической прозой. Обратившись к жанру романа, Дюма привнес в него то лучшее, что было свойственно драме (живость диалогов, занимательность сюжета, стройность, четкость композиции). Вместе с этими чертами в романы Дюма перешел и присущий его драме мелодраматизм. Однако писатель не перенимает полностью каноны как предромантической, так и романтической мелодрамы. Его романам чужд мрачный мелодраматический колорит, герои, как правило, деятель-

ны и активны и надеются на себя, а не на помощь свыше. У Дюма не соблюдается присущий мелодраме «квартет» персонажей, определяемых одной чертой: 1) герой (героиня) — воплощение добродетели; 2) тиран — воплощение зла; 3) защитник — воплощение благородства; 4) комический слуга. В основном лишь самые ранние романы Дюма — «Капитан Поль» («Le Capitaine Paul», соавт. Адриен Доза — Dauzats, 1838), например, — соответствуют подобному распределению ролей. В произведениях же более поздних это соответствие распадается. Излюбленные Дюма элементы мелодрамы остаются в большинстве его романов: роковые тайны, аффектация чувств и эмоциональная насыщенность речи персонажей, опасность, на каждом шагу подстерегающие героев.

Один из самых насыщенных мелодраматическими элементами романов Дюма — «Две Дианы» («Les Deux Diane», соавт. Мерис — Meurice, 1846–1847). Здесь есть тайны, невинная героиня — жертва злобных интриг, злодейский «дуэт» — Диана де Пуатье и коннетабль Монморанси, комический слуга Мартен-Герр, благородный и великодушный (не всегда) герцог Гиз. Венчает роман типичная для романтической мелодрамы трагическая развязка. Однако тонкость анализа психологического состояния главного героя, глубина и серьезность основных проблем, поставленных в романе, перерастают рамки обычной мелодрамы.

«Три мушкетера». Элементы мелодраматизации получили свое выражение и в знаменитом романе Дюма «Три мушкетера» («Les Trois Mousquetaires», соавт. О. Маке — Maquet, 1844). Роман «Три мушкетера» воплотил в себе новое видение действительности, истории, характерное для писателя в первой половине 1840-х годов. Во всех эпохах он ищет яркую личность, сохраняющую в любых ситуациях присутствие духа. В «Трех мушкетерах» ряд героев, которые в последующих романах трилогии «Двадцать лет спустя» («Vingt Ans après», соавт. Маке, 1845) и «Виконт де Бражелон» («Le Vicomte de Bragelonne», соавт. Маке 1848) попадут в новую эпоху. Исторические обстоятельства изменятся, но герои сохранятся.

В «Трех мушкетерах» герои на своих местах. Пытаясь влиять на политику, ни Ришелье, ни королева, никто другой не стремится занять место короля, тот же, в свою очередь, не стремится забрать всю власть в свои руки, угроза кардинала оставить пост первого министра повергает его в трепет. Герои в романе принципиально незаменимы даже там, где кажется, что замена произошла. Так, д'Артаньян едет в Англию вместо Бонасье, но это не замена героев, так как Бонасье не мог бы выполнить задание королевы. Мысль о незаменимости героев подтверждает и свободная смена персонажами своих имен. Все мушкетеры взяли себе псевдонимы (например, Атос — на самом деле граф де ла Фер). Настоящее имя миледи

вообще неизвестно, и, произнося над ней приговор, Атос называет ее всеми известными ему именами: Шарлотта Баксон, графиня де ла Фер, леди Винтер. Д'Артаньян дважды пользуется именем графа де Варда. Скрывая свое имя и титулы, в романе действуют кардинал Ришелье, герцог Бекин-гем, госпожа де Шеврез. В большинстве случаев сначала герой вводится без имени, дается его подробное описание, характеристика и лишь затем упоминается имя (это относится к д'Артаньяну, трем мушкетерам, Ришелье, миледи, Рошфору, господину Бонасье и мн. др.).

Дюма подчеркивает ценность личности как таковой, которая не дается благодаря званиям и титулам. Автор останавливает внимание на мысли о призрачности целей, к которым стремится человек — славе, почестям, карьере. Вся жизнь главного героя — д'Артаньяна — ступени к высшим воинским чинам. Не случайно в конце каждой из книг трилогии автор говорит о том, чего добился отважный гасконец на этом этапе. В конце «Трех мушкетеров» он вписывает свое имя в патент на получение лейтенантского чина. «Двадцать лет спустя» заканчиваются сообщением о его назначении капитаном королевских мушкетеров. Последняя книга трилогии завершается известием о его гибели на поле брани уже в чине маршала. Дюма намеренно порывает с героем именно в ту минуту, когда тот становится маршалом. Вручая д'Артаньяну давно заслуженную награду только перед самой кончиной, писатель подчеркивает всю тщетность погони за славой и богатством.

Дюма большое внимание уделяет жизни и поведению героя в определенный промежуток времени. Ему важно мгновение жизни и то, как проявляет себя герой в это мгновение. Герои романа как бы лишаются прошлого и будущего, они живут только здесь и сейчас. Мгновение жизни предельно насыщается, ибо оно представляет высшую ценность. Эстетика мгновения разрушает классическое единство конфликта и даже единство его характера (философский, политический и т. д.). Множественность частных конфликтов создает впечатление напряженности мира.

Мир героев очень тесен: где бы ни оказались мушкетеры, в Париже ли, на севере или на юге Франции, даже в Англии, — везде они встречают то миледи, то кардинала, то короля. Логика момента заставляет Дюма сводить своих героев в разных сочетаниях, разыгрывать разные комбинации и внимательно следить за правдоподобностью развязок с учетом исключительности своих героев.

Мир вещей тоже лишь по видимости пестр. Вещи служат для связи мгновений, их появление часто незаметно предвещает дальнейшие события, реже вещь снова появляется после того, как сыграла свою основную роль. Неоднократно фигурируют перстни, кинжал, письмо кардинала, даже конь д'Артаньяна.

Эстетика мгновения утверждает особый способ бытия человека, особую манеру жить — в постоянном напряжении, в сознании полноты каждого момента жизни. Герои деятельны, от них веет энергией, оптимизмом, избытком сил, праздничностью. Они расценивают каждый момент своей жизни как единственный и живут с такой непередаваемой отдачей, полнотой, что она не может не заразить читателя.

Эта особенность произведений Дюма — естественное продолжение особенностей характера самого писателя. Все современники отмечают его необыкновенное жизнелюбие и жизнерадостность. Человек щедрой души, он всегда любил быть в окружении друзей, для которых умел жертвовать многим. Однако друзья, а точнее те, кого Дюма считал друзьями, умело пользовались его бескорыстием и великодушием. Став одним из популярнейших писателей Франции, Дюма зарабатывал до 200 тыс. франков золотом в год, но из-за собственной расточительности и ловкости «друзей» и «подруг», бессовестно живших за его счет, он закончил жизнь в бедности, получив возможность достойно умереть лишь благодаря сыну — тоже писателю — Александру Дюма-младшему (Alexandre Dumas fils), взявшему на себя заботу об отце.

«Граф Монте-Кристо». Широкую известность и успех у читателей приобрел роман Дюма «Граф Монте-Кристо» («Le Comte Monte-Cristo», соавт. Маке, 1845–1846). Он тоже написан в жанре романа-фельетона, что обусловило насыщенность сюжета и напряженность интриги. Судьба Эдмона Дантеса — героя романа, изломана и исковеркана подлыми, низкими людьми. Заточенный в темнице неприступного замка Иф, Дантес долгие годы томился в одиночестве. Лишь благодаря случайности он знакомится с другим узником — аббатом Фариа. Добрый, мудрый и волевой человек, аббат объясняет Дантесу причину его бедствий, помогает бежать из тюрьмы, завещав ему несметные богатства, спрятанные в тайнике на острове Монте-Кристо. Став богатым и влиятельным человеком, Дантес под именем графа Монте-Кристо появляется в Париже, чтобы отомстить всем, кто повинен в его несчастьях.

Отправной точкой для создания образа Дантеса стала реальная история молодого сапожника Франсуа Пико, правда, практически полностью преображенная. Простой сапожник под пером Дюма превратился в графа Монте-Кристо — волевого, решительного человека. Изменился характер героя — изменились и способы, которые избирает он для наказания порока. Пико просто убивает своих врагов, руководствуясь при этом только неутолимой жадой мести. Пико — пусть не совсем обычный, но все же убийца. Дантес — романтик, благородный герой. Он не просто мстит конкретным людям — в их лице он наказывает порок. Закономерен и финал необыкновенной истории, лежащей в основе сюжета романа, — ос-

лепленный ненавистью Пико, убивающий своих врагов, сам погибает в конце концов от рук мстителя. Иную участь уготовил своему герою Эдмону Дантесу Дюма: осознав безвыходность пути, которым он шел, граф Монте-Кристо удаляется от родных берегов без надежды на счастье и душевный покой. Дюма, выбрав характер — весьма заурядный — реально существовавшего человека, преобразил его до неузнаваемости, наделив возвышенной и мятежной душой, бурными страстями, редкостным благородством. Дантес — отнюдь не обозленный, доведенный до отчаяния человек, которому судьба дала возможность отплатить врагам за причиненные ему несчастья и который использует для этого все средства, не гнушаясь ничем. Годы страданий и лишений привели его к мысли о необходимости очищения мира от ханжества, предательства, подлости. Но, будучи человеком справедливым и мудрым, Монте-Кристо осознает в какой-то момент неправомерность принятого когда-то решения. Дантес видит, каковы его враги, и понимает, что месть ставит его на одну ступень с этими людьми. И, придя к такому выводу, он обретает способность прощать.

В «Графе Монте-Кристо» герои разделились на сильных и слабых. Слабые — это преступники, причем выведен закон: совершив одно преступление, человек неизбежно совершит и другие. Но зато сильный человек может противостоять любым обстоятельствам, он сильнее рока и истории, он сам — рок, сам делает историю. «Так изменение технологической схемы романа приводит к тому, что Дюма выстраивает новую «картину мира», достаточно далекую от реальности и даже от задачи пролить свет на истинное положение вещей. Эта картина фрагментарна, касается лишь аспектов, функционально необходимых для развития сюжета» (Т. Ф. Кузнецова).

Дюма, любивший свои романы не меньше, чем его читатели, всегда мечтал хотя бы немного пожить жизнью лучших своих героев, воплотить в реальность то, что подсказывало ему его воображение. Одной из самых грандиозных и разорительных фантазий писателя стало создание «замка» Монте-Кристо, поглотившего невероятное количество денег. На торжественное открытие «замка» 27 июля 1847 г. было приглашено 600 человек. Но средства иссякли, и дом пришлось продать за бесценок.

Романтик по своему мировосприятию, Дюма, создавший большую часть своих романов в 1840–1860-е годы, не мог не испытывать влияния реалистического метода, как не мог и не замечать, что романтизм оставляет постепенно свои позиции. Это сказалось и в способе отображения реальной действительности, и в трактовке характера. Одиночество — характерная черта романтического героя — за редким исключением не свойственно героям Дюма. Зачастую героям Дюма не свойствен и вну-

тренний разлад с окружающим миром — еще одна из отличительных черт романтического героя. Люди рассудительные, здравомыслящие, они часто либо принимают мир таким, каков он есть: Рауль («Шевалье д'Арманталь»), Каноль («Женская война» — «La Guerre des femmes», соавт. Маке, 1845), мушкетеры; либо идут на компромисс и убеждают себя принять условия этой жизни: Амори («Амори» — «Амаугу», соавт. Мерис, 1844), Роже («Сильвандир»).

Трилогия о религиозных войнах. В числе наиболее популярных произведений Дюма — трилогия, куда входят романы «Королева Марго» («La Reine Margot», 1845), «Графиня де Монсоро» («La Dame de Monsoreau», 1846), «Сорок пять» («Le Quarante-cinq», 1847–1848), написанные в соавторстве с О. Маке. События, изложенные в романах, переносят читателя в эпоху гугенотских войн. Основное место в романах отведено любовной интриге, исторические же события являются фоном, лишь некоторые из них (например, события Варфоломеевской ночи) Дюма освещает достаточно подробно. Дюма, создавая характеры своих героев, сохраняет отмеченные современниками особенности этих людей, делая акцент на наиболее отличительных чертах, иногда даже нарочито усиливая их. Со свойственным ему мастерством Дюма воссоздает атмосферу развращенности, низкопоклонства, бездушия, царящую в королевском дворце, которой он противопоставляет искренность, благородство, умение дружить и любить по-настоящему, присущее положительным героям трилогии. Важное место в романах «Графиня де Монсоро» и «Сорок пять» занимает образ Шико — королевского шута, искренне привязанного к Генриху и пытающегося спасти своего господина от посягательств на его корону. Как и большинство лучших героев Дюма, Шико отличают благородство, великодушие, неумное жизнелюбие, находчивость и остроумие. Хотя судьба сделала его всего лишь шутом августейшей особы, Шико неизмеримо талантливей, мудрее, справедливее, чем все высокородные дворяне, теснящиеся вокруг короля в надежде завоевать его благосклонность, да и чем сам король — его господин. Образы Шико, Реми, Дианы де Меридор, королевских особ, переходя из произведения в произведение, выступают в качестве связующего звена, соединяющего повествование всех трех романов.

Метод работы. Дюма отошел от новаторства романтиков и бросил все свои силы на создание «фабрики романов» со всей технологией «массовой беллетристики». Огромное количество романов (прижизненное собрание сочинений Дюма занимает 301 том, сам же он в письме 1864 г. к Наполеону III насчитал примерно 1200 томов) создано им в соавторстве с целым штатом «литературных негров» — малоизвестных или совсем неизвестных литераторов. В их числе Огюст Маке (Auguste Maquet): трилогия о мушке-

терах, «Женская война», «Граф Монте-Кристо», «Шевалье де Мэзон-Руж» («Le Chevalier de Maison-Rouge», 1845), «Ожерелье королевы» («Le Collier de la reine», 1849), «Черный тюльпан» («La Tulipe noire», 1850); Поль Мерис (Paul Meurice): «Асканио», «Амори», «Две Дианы»; Поль Бокаж (Paul Bocage): «Тысяча и один призрак» («Le Mille et un fantomes», 1849), «Парижские могикане» («Les Mohicans de Paris», 1854), «Сальватор» («Salvator», 1855); Поль Лакруа (Paul Lacroix): «Женщина с бархоткой на шее» («La Femme au collier de velures», 1850) и др. Именно работа с соавторами дала писателю возможность создать такое количество произведений. На процессе 1847 г. было доказано, что за один год Дюма опубликовал под своим именем больше, чем самый проворный переписчик мог бы переписать за год, если бы работал без перерыва днем и ночью. «Фабрика» давала писателю невиданные доходы. На долю соавторов приходились иногда выбор сюжета произведения, иногда разработка того или иного образа или ситуации, чаще — подбор необходимых исторических документов, а то и расстановка знаков препинания, которые Дюма почти никогда не ставил, дабы увеличить скорость письма. Но главный труд — превращение предварительного наброска в настоящее литературное произведение — всегда лежал на плечах Дюма. Все, что выходило из-под его неутомимого пера, отмечает поэтому особый дух, особая атмосфера, то, что Достоевский называл «дюмасовским интересом».

Обращаясь не к авантюрно-историческим, а к собственно историческим романом, Дюма, как правило, писал их без помощи соавторов. Это «Изабелла Баварская» («Isabel de Baviere», 1835), «Капитан Ришар» («Le Capitain Richard», 1855), «Сопатники Иегу» («Les Compagnons de Iehu», 1857), исторические хроники — «Наполеон» («Napoléon», 1840), «Генрих IV» («Henri IV», 1855) и др., что показывает особое отношение к ним самого писателя.

Исторические романы Дюма гораздо меньше известны широкому читателю, чем романы авантюрно-исторического или авантюрно-романтического характера («Три мушкетера», «Королева Марго», «Асканио» и др.). Они нарушают сложившийся стереотип восприятия творчества Дюма как предназначенного для развлекательного чтения. В них нет насыщенности сюжета и головоломной интриги. Любовная линия в этих романах, как правило, отходит на второй план. Так происходит, например, в романе «Капитан Ришар», действие которого охватывает период наполеоновских войн и крушения империи Наполеона. Главный герой повествования — капитан французской армии. Но хотя имени императора нет в названии произведения, постепенно читателю становится ясно, что именно Наполеон занимает центральное место в романе. Дюма стремится показать его не просто героем вымышленной романной истории, а центральной дви-

жущей силой эпохи, подчиняющейся только судьбе и определяющей судьбы всех, кто вступает с ним в соприкосновение. Дюма обращает большое внимание в этом романе на точность исторических фактов. Подлинные черты исторической личности воплощает в себе и Наполеон, образ которого Дюма создает с особой тщательностью.

Ничто не приносило Дюма такого удовлетворения, как работа. Не случайно он с гордостью называл себя тружеником. Главной же целью своего творчества он считал утверждение могущества и величия человеческой личности, прославление жажды жизни, деятельности, радости бытия. Но если утверждение активного бытия человека является главной задачей Дюма, то представление о нем как о развлекательном писателе нужно поставить под сомнение. Хотя литературные приемы Дюма широко использовались и продолжают использоваться в «массовой культуре», имена ремесленников и дельцов от литературы забыты, а имя Дюма — одно из самых знаменитых в истории французской литературы.

В 1858 г. Дюма путешествовал по России, свои впечатления описал в путевых очерках «Из Парижа в Астрахань» (5 т., 1858). Писал мемуары («Мои воспоминания», 22 т., 1852–54), работал в других жанрах.

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–301. Р., [1846–1868]; в рус. пер. — Собр. соч. : в 50 т. М., 1997–2000.

Лит.: Дурылин С. Александр Дюма-отец в России // Лит. наследство. Т. 31–32. М., 1937; Луков Вл. А. Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М., 1984; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Моруа А. Три Дюма. М., 1986; Мишина М., Луков Вл. Дюма // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Charpentier J. A. Dumas. Р., 1947.

[ИФЛ] [МШ] Вл. А. Луков, Н. Е. Ерофеева [НРЭ]

ДЮМА (Dumas) Александр (Дюма-сын, 27.06.1824, Париж, Франция — 27.11.1895, Марли-ле-Руа, Франция) — французский драматург и прозаик, вошедший в литературу как Дюма-сын, был внебрачным сыном Александра Дюма, автора «Трех мушкетеров». Первые стихи, вошедшие в сборник «Грехи молодости» (1845), он публиковал в периодических изданиях с 18 лет. В романах Дюма-сына «Доктор Серван» (2 т., 1849), «Трое сильных мужчин» (4 т., 1850), «Женщина с бархоткой на шее» (1848), драмы «Полусвет» (1855), «Незаконный сын» (1858), «Жена Клода» (1873) одной и сквозных тем стала тема страданий незаконнорожденного ребенка, близкая самому писателю. В 1848 г. он написал роман «Дама с камелиями» («La Dame aux camélias»), а затем перенес сюжет на сцену, создав драму в 5 действиях «Дама с камелиями» (1852). Писатель рассказал историю о том, как дама полусвета Маргарита Готье отказалась от счастья с любимым человеком Арманом Дювалем, чтобы не бросить тень на репутацию его сестры, которой предстоял брак с аристократом.

Психологизм романа и драмы необычайно напряжен, мелодраматический финал, в котором оставленная Маргарита умирает от чахотки, вполне вытекал из борьбы ее чувств и никого не оставлял равнодушным. Пьеса обошла сцены всего мира, в ней блистали великие актрисы Сара Бернар (в том числе во время гастролей в России в 1881, 1892, 1908 гг.), Элеонора Дузе, в России — М. Савина, З. Райх, А. Коонен. Сюжет «Дамы с камелиями» послужил основой для либретто оперы Дж. Верди «Травиата». В кино Маргариту Готье сыграла Грета Гарбо. Образ, созданный Дюма-сыном, стал буквально культовым, в Париже могила, считающаяся ее захоронением, стала местом паломничества. В 1874 г. Дюма-сын был избран членом Французской академии.

Некоторые мотивы романа и драмы — камерный сюжет, описание «ку-ска жизни», психологизм, обращение к маргинальным слоям общества, где неожиданно обнаруживаются живые и глубокие чувства и благородство поступков — сближают писателя с «искренним реализмом», в то же время здесь присутствуют мотивы романтизма и о мотивы бидермейера.

[ИФЛ]

ДЮРРЕНМАТТ (Dürrenmatt) **Фридрих** (5.1.1921, Конольфинген, Берн, Швейцария — 14.12.1990, Невшатель, Швейцария) — швейцарский писатель, драматург. Родился в дер. Конольфинген в семье протестантского пастора. В 1941 г. поступил в Цюрихский, а затем перевелся в Бернский университет, где получил философское, филологическое, искусствоведческое образование. Пробовал себя в качестве художника-графика (впоследствии его работы выставлялись на персональных выставках в 1976 и 1985 г. в Нойнбурге, в 1978 г. в Цюрихе), а также театрального критика. В 1947 г. в цюрихском театре «Шаушпильхаус» с успехом прошла премьера его первой пьесы, «Писание гласит», что привело Дюрренматта к драматургическому творчеству («Ромул Великий», 1949; «Брак госпо-дина Миссисипи», 1952). Постепенно вырабатывается характерный для Дюрренматта стиль: ситуации, близкие к абсурдным, получают острое разрешение, придавая отображаемой реальности эффект очуждения, в чем Дюрренматт сближается с театральной эстетикой Б. Брехта. Наиболее ярко и последовательно стиль Дюрренматта проявился в пьесе «Визит старой дамы» (1956), получившей всемирное признание (пьеса неоднократно ставилась в СССР, продолжает ставиться в России). Здесь в полной мере проявилась драматургическая концепция Дюрренматта: самый акту-альный театральный жанр — комедия, потому что только в комедии может проявиться трагизм современной жизни. Вслед за «Визитом старой дамы» последовали новые блестящие пьесы: «Франк Пятый» (1959), «Физики» (1962), «Метеор» (1966), «Играем Стриндберга» (1969), «Срок» (1977)

и др., подтвердившие международное значение драматургии Дюрренматта. Характерная черта пьес Дюрренматта: они предназначены не для чтения, а для сцены. Так, пьеса «Играем Стриндберга» в чтении представляется текстом, близким к театру абсурда, в то время как на сцене смотрится как весьма реалистичное исследование сложных психологических коллизий.

Одновременно Дюрренматт писал прозу: уже первый его детективный роман «Судья и его палач» (1952) получил широкую известность, был включен в круг чтения в немецких школах, за ним последовали романы «Подозрение» (1953), «Обещание» (1958), «Правосудие» (1985). Дюрренматт обращался к автобиографической прозе, писал радиопьесы, вместе с женой Ш. Керр поставил фильм «Портрет планеты», пьесу «Ролевые игры». Из публицистики Дюрренматта особое внимание привлекли его открытые обращения к К. Гавелу, М. С. Горбачеву, вошедшие в сборник «Надежда Канта» (1990).

Творчество Дюрренматта снискало самое широкое признание. Он был удостоен Мольеровской литературной премии (1957), литературной премии Шиллера (1959), большой литературной премии Шиллера (1960) и медали Бубера-Розенцвейга (1977) во Франкфурте. Ему присвоили степень доктора наук университеты Филадельфии, Ниццы, Иерусалима. Среди его наград — австрийская государственная премия для европейской литературы, премия Георга Бюхнера и др. Вместе с М. Фришем Дюрренматт создал особое явление в литературе XX в.: швейцарскую драматургическую школу.

В СССР, России пьесы Дюрренматта, такие как «Физики», «Играем Стриндберга» и др., ставились неоднократно. Среди экранизаций его произведений особое значение имеет телефильм «Последнее дело комиссара Берлаха» (по повестям Дюрренматта, 1972) с Н. К. Симоновым и А. Д. Поповым в главных ролях, раскрывшими антагонизм гуманистического взгляда на человека и современного антигуманизма. Свои эстетические взгляды Дюрренматт изложил в сборнике «Проблемы театра» (1955).

Соч.: Theaterprobleme. Zürich, 1955; в рус. пер. — Визит пожилой дамы. М., 1959; Собр. соч. Т. 1–5. М., 1997.

Лит.: Павлова Н. С. Ф. Дюрренматт. М., 1967; Bänziger H. Frisch und Dürrenmatt. Bern, 1960; Goertz H. Dürrenmatt. Reinbek, 1987.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

Д'ЮРФЕ (d'Urfè) **Оноре** (маркиз Вальбромэ граф Шатонёф; 11.02.1568, Марсель, Франция — 1.06.1625, Вильфранш-сюр-Мер близ Ниццы, Франция) — французский писатель, во многом определившего облик прециозной литературы. Родился в Марселе, в аристократической семье. Д'Юрфе

потерял отца в 6 лет (отец был отравлен), женился в 1600 г. на бывшей жене своего брата (считается, что по расчету). Учился в Турине. Участвовал в религиозно-политической борьбе в составе Католической Лиги (этот период отразился в его «Нравственных посланиях», 1598), затем отошел от политики и обосновался при дворе герцога Савойского, где и создал свое наиболее известное произведение — пасторальный роман «Астрея» (неоконч., опубл.: 1-я ч. в 1609 г., 2-я ч. в 1610 г., 3-я ч. в 1617 г.; чч. 4–5 опубл. посмертно его секретарем Бальтазаром Баро, которым были, очевидно, отредактированы, в 1627–1628 гг.). Погиб в битве войск герцога Савойского (у которого служил в последний период жизни) с войсками Генуэзской республики.

Уже выход первой части романа «Астрея» сопровождался восторженными отзывами читателей, отметившими изящество слога и тонкость в описании любовного чувства. В 1619 г. эта часть была переведена на немецкий язык, а в 1620 г. — на английский. Действие романа происходит в Галлии в V в. (ни исторические, ни психологические особенности этой эпохи не передаются, не случайно еще при жизни Д'Юрфе делались попытки найти ключ к героям романа, установив, кого из современников запечатлел автор). В довольно простой сюжет о трепетной, безответной любви пастуха Селадона к прекрасной пастушке Астрее (которых в конце Купидон приводит к счастливому браку) Д'Юрфе включил около 80 вставных эпизодов (влюбленный Сильвандр мечтает о Диане, эпикуреец Гилас бравирует своим непостоянством, друид Адамас морализирует и т. д.), а также писем, стихов, придав роману барочную усложненность формы и огромный объем (свыше 6000 страниц). Несмотря на это, классицисты (в том числе такой педант, как Ж. Шаплен) признавали «Астрею» самым правильным романом, поскольку его общая структура была схожа с трагедией (делится на 5 частей, как трагедия на 5 актов, каждая часть делится на главы, как каждый акт трагедии на явления и т. д.). Заповеди любви Селадона, во многом сходные с кодексом любви у трубадуров, стали очень популярными в прециозных салонах. Имя Селадона во многих странах стало нарицательным для обозначения верного возлюбленного. Во Франции становится модным новый оттенок зеленого цвета (*le bleu celadon*) — бледно-зеленый цвет пастушеской одежды. Образцом для «Астреи» был испанский пастушеский роман Хорхе де Монтемайора «Влюбленная Диана» (в свою очередь, подражавший «Аркадии» Саннадзаро). В духе традиции пасторали Д'Юрфе создал искусственный идеализированный мир пастушков и пастушек, говорящих на языке аристократических салонов. Отсюда невероятный успех романа, многократно переиздававшегося как в полном (наиболее значимые — опубл. в 1637 г., Париж; опубл. в 1647 г., Руан), так и в сокращенном (опубл. аббатом Ла Суше в 1733 г.; и др.) виде,

вызвавшего подражания, драматические и прозаические переложения («Мелита» П. Корнеля, «Непостоянство Гиласа» А. Марешаля, «Новая Астрея» аббата Шуази и др.), ставшего «культовым» для аристократической среды (жизнь в салонах выстраивалась по модели, предписываемой романом, аристократы брали себе имена героев романа, строили свои взаимоотношения по образцу сюжетов романа и т. д.). Известен случай: в 1624 г., после выхода первых частей романа, 48 владетельных и знатных особ Германии, взяв имена его героев, основали «Академию истинно влюбленных» и в послании автору пригласили Д'Юрфе присоединиться к ним под именем Селадона.

В среде либертенов роман осуждался за искусственность, что нашло отражение в пародии на «Астрею» в духе «Дон Кихота» Сервантеса — романе Ш. Сореля «Сумасбродный пастух» (1627–1628). Насмешки над прециозным («изысканным») стилем, утвердившимся под влиянием «Астреи», обнаруживаются в комедиях Мольера, особенно в «Смешных жеманницах» (1659). Но среди почитателей романа Д'Юрфе — такие мастера стиля, как мадам де Севинье, Ларошфуко, Буало (правда, осуждавший автора за сосредоточенность исключительно на любовной теме), в XVIII в., когда роман уже утратил актуальность, — Ж.-Ж. Руссо, а на рубеже XIX–XX вв. — Э. Ростан.

Помимо «Астреи» написал еще несколько произведений, среди которых пронизанные философией неоплатонизма «Нравственные послания» («*Epistres morales*»; 3 кн., опублик. в 1598–1608 гг.), пасторальная поэма «Сирена» («*La Sireine*», 1604), героическая эпопея «Савуазиада» («*La Savoysiade*», ок. 1609, неоконч., написано 9 песен). В конце жизни д'Юрфе решил обратиться к одной из вставных новелл «Астреи» и написал пасторальную пьесу «Сильванира, или Живая покойница» («*Sylvanire, ou La Morte-Vive*», 1625). В этой пьесе он использовал белый стих (трудно сказать, был ли он при этом знаком с пьесами К. Марло, введшего белый стих в английскую драматургию, и У. Шекспира, достигшего высшего уровня владения этим стихом, чье творчество предстало в полном виде в первом фолио 1623 г.).

Инсценировка фрагментов «Астреи» стала традицией в прециозной литературе. В театре ставились пьесы по отдельным эпизодам романа: «*Lygdamon et Lidias*» (1629, опублик. в 1631 г.) Жоржа Скюдери (Scudéry), «*Chryséide et Arimant*» (1625, опублик. в 1630 г.) Жана Мере (Mairet), «*La Dorinde*» (1631) Жана Овре (Auvray) и др. Из забвения имя Д'Юрфе вывел в середине XIX в. Н. Бонафу («Этюды об “Астрее” и Оноре д'Юрфе», 1846). В современных исследованиях Д'Юрфе выступает как основоположник французского пасторального романа, отмечается, что он внес весомый вклад в развитие психологизма.

Соч.: L'Astrée d'Honoré d'Urfé / Ed. Vaganée. Lyon–P., 1925–1928; в рус. пер. — Из романа «Астрей» // Западноевропейская литература XVII века : хрестоматия / сост. Б. И. Пуришев. М., 2002; Астрей / пер. Н. Т. Пахсарьян // Новые переводы. М., 2005.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. Т. 1. М., 1946; Потемкина Л. Я. Пути развития французского романа в XVII веке. Днепропетровск, 1971; Женетт Ж. Змей в пастушеском раю // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Т. 1. М., 1998; Чекалов К. А. Оноре д'Юрфе: «Я ничего не представляю глазу, но только лишь уху» // Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001. С. 153–203; Кожанова Т. О. Проблема комического в романе Оноре д'Юрфе «Астрей» : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005; Bonafous N. Études sur l'Astrée et sur Honoré d'Urfé. P., 1846; Rostand E. Deux romanciers de Provence, Honoré d'Urfé et Emile Zola: le roman sentimental et le roman naturaliste. P., 1921; Magendie M. Le roman français au XVIIe siècle: de l'Astrée au Grand Cyrus. P., 1932; Gaume M. Les inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé. Lille, 1980; Gheeraert T. Saturne aux deux visages: Introduction à l'Astrée d'Honoré d'Urfé. P., 2006; Denis D. Lire L'Astrée. P., 2008.

[ИФЛ] [НРЭ]

ДЮСИ (Ducis) **Жан Франсуа** (23.08.1733, Версаль, Франция — 31.03.1816, Версаль, Франция) — французский драматург, член Французской Академии (1778). В России с XVIII в. стало традицией произносить его фамилию как Дюисис.

Родился в незнатной семье выходца из Савойи, получил религиозное образование. В 18 лет стал секретарем маршала де Бель-Иль, которого сопровождал в инспекциях по фортификационным сооружениям. Маршал стал военным министром, и круг обязанностей Дюси расширился, но он мечтал не о военной карьере, а о литературной. Оставив свой пост, он приступил к созданию своей первой трагедии «Амелиза», которую сумел пристроить в главный привилегированный театр страны — Комеди Франсез. Но премьера в 1768 г. не принесла автору успеха. Тогда Дюси нашел оригинальное решение, сделавшее ему имя: он обратился к сюжетам трагедий У. Шекспира, который, благодаря Вольтеру, уже стал достаточно популярным во Франции. Появились собрание сочинений Шекспира в переводе Лапласа (8 т., 1745–1748) и часть томов более совершенного перевода Летурнера (20 т., 1776–1782). Складывался культ Шекспира, и этот феномен был связан с утверждением предромантических тенденций и ослаблением классицистических, что через несколько лет, в 1776 г., вызвало решительные протесты против «варварства» Шекспира со стороны классициста Вольтера, обратившегося с письмом в Академию (публично зачитано 25.08.1776 г.) и крупнейшего теоретика классицизма в эту пору Лагарпа. Но это было позже, и театр Комеди Франсез — цитадель

классицизма во Франции — уже в следующем году после неудачного дебюта Дюси принял от него трагедию «Гамлет» — переделку одноименной трагедии Шекспира. При этом Дюси не знал английского языка и в своих переделках пользовался переводами Лапласа и Летурнера. Успех «Гамлета» Дюси был значительным. За ним последовала перелицовка шекспировский трагедий «Ромео и Джульетта» (1772), в которой признавались замечательными стихи Дюси с сцене свидания у балкона, а почему-то вставленный эпизод с Уголино из «Божественной комедии» Данте не вызвал протестов. Слава Дюси росла, и после смерти Вольтера в 1778 г. на освободившееся кресло во Французской Академии был избран именно Дюси, в своей речи при вступлении в Академию (1779) почтивший его память и выразивший восторги по отношению к его творчеству. Избранию во многом способствовал большой успех другой перелицовки — «Эдип у Адмета» (1778), в которой он, как и в опыте с Шекспиром, вольно соединил мотивы «Алкесты» Еврипида и «Эдипа в Колоне» Софокла. Использование античных образцов примирило наиболее ортодоксальных классицистов с Дюси. Через два десятилетия Дюси, продолжив эту линию, написал трагедию «Эдип в Колоне» по Софоклу (1797), оказавшуюся мало замеченной в новую, послереволюционную эпоху. Но он не оставлял все эти годы и шекспировских сюжетов: «Король Лир» (1783), «Макбет» (1784), «Отелло» (1792).

Дюси осуществил компромисс между строгим классицизмом и предромантически понимаемым Шекспиром. Французский драматург изложил шекспировские сюжеты в александрийских стихах, ввел единство времени, места и действия. Уничтожается фантастический элемент (явление Гамлету призрака Отца, Макбету — ведьм происходит во снах, о которых рассказывают герои), Дюси боится нарушить приличия (так, в «Отелло» мавр вовсе не муж Дездемоны, а она теряет не носовой платок, а аристократическую подвязку). «Король Лир» превращен в сентиментальную мелодраму. О подобных изменениях французский исследователь Л. Левро в свое время справедливо писал: «Мы теперь очень отрицательно отнеслись бы к таким жалким приспособлениям Шекспира; но для XVIII в. они являлись показателем некоторого нового устремления, они приучали к имени Шекспира; и они доказывают, что существовала потребность в новой форме драматического искусства». Именно компромиссность трагедий Дюси (и в жизни, по воспоминаниям современников, человека доброго, компромиссного) открыла им дорогу на сцену цитадели классицизма — театра Комеди Франсез, где в них играл величайший французский актер Ф. Ж. Тальма.

Шли пьесы Дюси и на русской сцене («Лear» в переводе Н. И. Гнедича, 1808; «Отелло» в переводе И. А. Вельяминова, 1808; «Гамлет» в пе-

реводе С. И. Висковатова, 1811) вплоть до конца 1820-х годов с участием А. С. Яковлева, П. С. Мочалова и других видных представителей новой школы актерской игры.

С пьесами Дюси в этих переводах или в подлиннике были знакомы В. А. Озеров, А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, А. А. Шаховской (с 1802 по 1826 г. фактически руководивший театрами Петербурга, в 1821 г. поставивший собственную переделку «Бури» Шекспира) и другие русские драматурги.

Юный Лермонтов упоминает Дюси среди немногих имен французских писателей, но не позитивно, а в резко негативном тоне, отвергая принципы классицистской драматургии, проявившиеся в пьесах-перелицовках Дюси. В 1831 г. он пишет своей тетушке М. А. Шан-Гирей о постановке перевода трагедии Дюси «Гамлет» на русской сцене: «Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перековерканной пьесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменял ход трагедии и выпустил множество характеристических сцен». Как справедливо отмечает Л. И. Вольперт, эти замечания шестнадцатилетнего «критика» свидетельствуют о его немалой эстетической зрелости. Следует учесть, что Лермонтов был вооружен опытом А. С. Пушкина в «Борисе Годунове», М. П. Погодина в исторической трагедии в стихах «Марфа, посадница Новгородская» (1830). Его отрицательный отзыв о Дюси свидетельствует о том, что Лермонтов включился в процесс формирования шекспиризма в русской литературе.

Соч.: Ducis. Œuvres : T. 1–4. Paris, 1827.

Лит.: Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции / 3-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010; Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М., 2008; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Культ Шекспира: Теория и всемирные масштабы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. 2011. № 2. С. 148–154; Левро Л. Драма и трагедия во Франции. Пг.–М., 1919; Лермонтов М. Ю. Сочинения : в 6 т. М.–Л., 1954–1957; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006.

[Лермонтов]

Е

ЕВРИПИД (Εὐριπίδης) (480 или 485/4 г. до н. э., Саламин, Острова, Аттика, Греция — 406 г. до н. э., Пелла, Центральная Македония, Македония — Фракия, Греция) — младший из трех великих греческих трагиков, получивший наибольшее признание в последующие эпохи. Однако современники его ценили значительно меньше, из написанных и поставленных им 22 тетралогий только четыре были удостоены первого места (первая в 455 г. до н. э.). До нас дошла его сатировская драма «Киклоп» и 17 трагедий, из которых наиболее знамениты «Медея» (431 г. до н. э.), «Ипполит увенчанный» (428 г. до н. э.), а также «Гекуба», «Андромаха», «Троянки», «Электра», «Орест», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде» и др. Если Софокл показывал людей, какими они должны быть, то Еврипид — такими, какие они есть, он значительно усилил разработку психологических мотивов, основное внимание уделив психологическим противоречиям, заставляющим героев совершать неправильные поступки, приводящие их к трагической вине и — как следствие — к несчастьям и гибели. Аристотель считал Еврипида «наиболее трагическим поэтом». Действительно, ситуации, в которые попадают его герои, нередко настолько безвыходны, что Еврипиду приходится прибегать к искусственному приему «деус экс машина» (букв. «бог из машины»), когда ситуацию разрешают появившиеся на сцене боги. Герои и сюжеты трагедий Еврипида лишены эсхиловской цельности, софокловской гармоничности, он обращается к маргинальным страстям (любовь Федры к пасынку в «Ипполите увенчанном»), неразрешимым задачам (отец должен принести в жертву свою дочь — «Ифигения в Авлиде»), неоправданно жестоким поступкам (Медея убивает своих детей, чтобы отомстить охладевшему к ней Ясону, — «Медея»). Его герои доходят до иступления. Гекуба, потерявшая детей, опускается на землю и стучит кулаками, чтобы ее услышали боги подземного царства. Тесей, проклиная ни в чем не повинного Ипполита, требует от богов исполнить его желание и убить сына. Несомненно, на представлениях трагедий Еврипида зрители в большей степени, чем на представлениях трагедий его предшественников, должны испытать катарсис.

[МЛ] [ИЛ]

ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ. XVIII в. вошел в историю европейской культуры как эпоха Просвещения. Самое показательное культурное явление XVIII в., давшее название эпохе, —

Просвещение. Этот термин обозначает широкое идеологическое движение. «Просвещение — это выход человека из состояния своего несовершенноголетия, в котором он находится по собственной воле», — писал И. Кант и разъяснял далее: «Несовершеннолетие по собственной воле — это такое, причины которого заключаются не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. *Sapere aude* — имей мужество пользоваться собственным умом! — таков, следовательно, девиз Просвещения».

Просвещение отличается активностью, критическим отношением к действительности в сочетании с позитивной программой переустройства, совершенствования мира на основе культа Разума (представления о разумности мироустройства), что порождает философичность и дидактизм просветительской культуры.

В центре просветительской концепции человека — идея «естественного человека». Огромную роль в ее формировании сыграл роман Даниеля Дефо «Робинзон Крузо» (3 т., 1719–1720). Столь реально представленная Дефо жизнь Робинзона Крузо на необитаемом острове — это одновременно и рассказ о жизни человечества, прошедшего путь от дикости до цивилизации. Именно естественное состояние Робинзона воспитывает его, подчеркивается в романе, породившем многочисленные робинзонады в европейской литературе последующих веков.

Жан Жак Руссо, принимая эстафету от Дефо, в трактате «Рассуждение о науках и искусствах» (1750) изложил просветительскую концепцию человека: «Прекрасное и величественное зрелище являет собою человек, выходящий, если так можно выразиться, из небытия собственными усилиями, светом разума рассеивающий мрак, которым окутала его природа, возвышающийся над самим собою, устремляющийся духом в небеса, с быстротою солнечного луча пробегающий мыслью огромные пространства вселенной, и что еще величественнее и труднее — углубляющийся в самого себя, чтобы изучить человека и познать его природу, его обязанности и его назначение». Этот «естественный человек» просвещен, но не науками и искусствами, которые нужны деспотам, чтобы сломить сопротивление людей, «обвивают гирляндами цветов оковывающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют любить свое рабство и создают так называемые цивилизованные народы». Этим «счастливым рабам», созданным цивилизацией, Руссо противопоставляет дикарей Америки. В чем их неуязвимость перед опасностью тирании? Руссо отвечает так: «Американские дикари, не знающие одежды и промысляющие одной лишь охотой, непобедимы: в самом деле, какое иго можно наложить на людей, у которых нет никаких потребностей?» Концепцию «естествен-

ного человека» Руссо развил в трактатах «О происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1755), «Об общественном договоре» (1762). Критический взгляд на европейскую цивилизацию глазами «естественного человека» — тема повести Вольтера «Простодушный» (1767), ряда других произведений эпохи.

На основе просветительской концепции «естественного человека» возникла теория естественного воспитания, т. е. воспитания, основанного на законах природы. Она была изложена Руссо в педагогическом романе-трактате «Эмиль, или О воспитании» (1762). Руссо выдвинул три важных положения: о целесообразности естественного воспитания, о различиях между детьми и взрослыми, о внутренних различиях между этапами развития детей. Цель воспитания, по Руссо, — приготовить наилучшим образом своего воспитанника к жизни: «Жить — вот ремесло, которому я хочу учить его. Выходя из моих рук, он не будет — соглашаюсь в этом — ни судьей, ни солдатом, ни священником: он будет прежде всего человеком...» Руссо настаивает на том, чтобы ребенок изучал действительность, непосредственно с ней соприкасаясь: «Не нужно иной книги, кроме мира; не нужно иного наставления, кроме фактов. Читающий ребенок не думает, он только и делает, что читает; он не учится, а учит слова». «Вещей, вещей давайте! — пишет Руссо в другом месте. — Я не перестану повторять, что мы слишком много значения придаем словам; своим болтливым воспитанием мы создаем лишь болтунов». Вот почему он считал, что ученики должны довольно поздно знакомиться с книгами. Детям в отроческом возрасте Руссо предлагает читать только «Робинзона Крузо» Дефо. Там ребенок найдет прославление физического труда. Руссо как великий демократ считает, что ремеслу должны учиться все, в том числе и дворяне. Он приводит пример из русской истории: «Царь Петр был плотником на верфи и барабанщиком в своих собственных войсках: уж не думаете ли вы, что этот государь был ниже вас по рождению или заслугам?» Если человек много потерял, перейдя от дикости к цивилизации, то труд и разум могут поднять его над пребывающим в «естественном состоянии» варваром: «чтобы не быть таким лентяем, как дикарь, он должен работать, как крестьянин, и думать, как философ». Девушки, считает Руссо, должны воспитываться иначе, чем юноши, чтобы подготовиться к роли образцовой жены и матери. И это положение вытекает из идеи «естественного воспитания», основанного на следовании законам природы. Руссоистская теория воспитания была блестяще реализована на практике швейцарским педагогом Песталоцци, стала популярной во всей Европе.

Но «естественный человек», как и «естественное воспитание» — это, скорее, некий идеал просветителей. В обыденной жизни ведущее место занимает целая система способов формирования из молодого человека

образованного и порядочного, знающего правила приличий «джентльмена» (англ. первоначально низший дворянский титул, позже — «вполне порядочный человек»). Исключительно важный источник для понимания образа джентльмена — «Письма к сыну» английского графа Честерфилда, которые он писал в 1739–1768 гг. (опубликованы посмертно, в 1774 г., не писались для печати и поэтому представляют особо ценный документ частной жизни и обыденных воззрений эпохи).

Совершенный человек, по Честерфилду, должен разрешить три задачи: «Во-первых, надо исполнять свой долг перед богом и людьми, — без этого все, что бы ты ни делал, теряет свое значение; во-вторых, приобрести большие знания, без чего к тебе будут относиться с большим презрением, даже если ты будешь очень порядочным человеком; и, наконец, быть отлично воспитанным, без чего при всей твоей порядочности и учености ты будешь человеком не только очень неприятным, но просто невыносимым».

Много внимания Честерфилд уделяет образованности: «Подумай только, какой стыд и срам: иметь такие возможности учиться — и остаться невеждой. Человек невежественный ничтожен и достоин презрения; никто не хочет находиться в его обществе, о нем можно только сказать, что он живет, и ничего больше». Очень важно знать историю: «Польза истории заключается главным образом в примерах добродетели и порока людей, которые жили до нас: касательно них нам надлежит сделать собственные выводы. История пробуждает в нас любовь к добру и толкает на благие деяния; она показывает нам, как во все времена чтили и уважали людей великих и добродетельных при жизни, а также какую славою их увенчало потомство, увековечив их имена и донеся память о них до наших дней». Образованный человек должен хорошо знать языки: «Пожалуйста, обрати внимание на свой греческий язык; ибо надо отлично знать греческий, чтобы быть по-настоящему образованным человеком, знать же латынь — не столь уж большая честь, потому что латынь знает всякий, и не знать ее — стыд и срам». Чтобы исподволь заставить сына изучать языки, Честерфилд писал письма не только по-английски, но также по-латыни и по-французски.

Однако особое внимание Честерфилд обращал на воспитание хороших манер. Честерфилд настаивает: «Хоть на первый взгляд вопрос о том, как вести себя в обществе, и может показаться сущим пустяком, он имеет весьма важное значение, когда цель твоя — понравиться кому-нибудь в частной жизни, и в особенности женщинам, которых тебе рано или поздно захочется расположить к себе» (это он пишет 9-летнему мальчику). В одном из более ранних писем он разъяснял: «Хорошие манеры во многих случаях должны диктоваться здравым смыслом; одни и те же действия, вполне корректные при определенных обстоятельствах и в отношении

определенного лица, при других обстоятельствах и в отношении другого лица могут выглядеть совершенно иначе. Но есть некоторые общие правила хорошего воспитания, которые всегда и для всех случаев остаются в силе» — и далее крайне детально излагает подробности этикета вплоть до того, что «да» и «нет» звучат грубо, к ним надо обязательно добавить слова «сэр», «милорд» или «мадам».

Высказывания Честерфилда демонстрируют, что не только в вопросе о манерах, но даже и в вопросе о долге он как бы стоит перед строгими судьями, которые выносят приговор. «Стыд и срам» — любит повторять он. В Европе сосуществуют «культура вины» (человек судит себя сам, в соответствии с внутренним законом) и «культура стыда» (человек жаждет одобрения и боится осуждения окружающих). Честерфилд, несомненно, представитель «культуры стыда», его воззрения восходят к образу «порядочного человека» XVII в. и, выродившись, станут одним из источников лицемерной морали викторианской Англии (не случайно Ч. Диккенс в романе «Барнеби Радж» создаст его карикатурный образ под именем сэра Джона Честера).

Просветительская концепция человека находится в самой тесной связи с представлениями просветителей о природе и обществе, которые требуют самого детального изучения, чтобы понять законы Разума и на их основании исправить нарушения этих законов. Представления европейцев о вселенной радикально обновляются после того, как стали известны открытия Исаака Ньютона. Свои труды по гравитации Ньютон опубликовал в 1684 г., через три года — «Принципы натуральной философии», заложившие основы современной математики, в 1704 г. — «Оптику», исследование природы света. Вселенная предстала как необычайно стройная система, управляемая немногими законами. Возникал образ бесконечно большого пространства-времени, некоего пустого вместилища, в котором расположена материя. Блистательным подтверждением правильности научного взгляда на вселенную и ее законы стал сделанный в 1705 г. и подтвердившийся впоследствии вывод английского астронома Эдмунда Галлея о возвращении в 1758 г. к Земле кометы, наблюдавшейся в 1682 г. (комета получила имя Галлея). Ньютон продемонстрировал величие человеческого разума, способного постигнуть законы мироздания.

Европейцы пытаются увидеть в многообразии природы определенную систему. В 1735 г. швед Карл Линней опубликовал свой труд «Система природы», в котором дал классификацию растительного и животного мира, пользуясь так называемой бинарной номенклатурой (каждый вид обозначается двумя латинскими названиями — родовым и видовым). Линней опирался на многочисленные труды своих предшественников, давших материал для обобщений. Строя систему, он отдавал себе отчет в ее искус-

ственности и исходил из идеи постоянства и неизменности видов с момента их сотворения богом. Однако если бы он исходил из идеи эволюции, он не смог бы сформулировать свою классификацию. Система Линнея позволила упорядочить, рационализировать работу естествоиспытателей. Сам Линней благодаря системности мировосприятия смог выделить и описать свыше 1500 новых видов растений. Он первым выделил высший класс животных — млекопитающие, отнеся к нему и человека, включенного в отряд приматов.

Весь век химики пытаются определить элементы, из которых состоит мир (в 1803 г. англичанин Джон Далтон обобщил их открытия в таблице элементов, где впервые были употреблены латинские буквы для их обозначения). Астрономы считают звезды (итоги опубликованы французом Жозефом Лаландом в 1801 г., в каталоге числилось 47390 звезд). Вся вселенная инвентаризуется и классифицируется. Во все вносится определенный порядок.

Крупнейшее событие эпохи — выход в 1751 г. во Франции первого тома «Энциклопедии» под редакцией Дени Дидро и Жака Лерона д'Аламбера, собравших вместе коллектив авторов-просветителей, получивших название «энциклопедисты». Полное название этого труда — «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел». Издание основного состава «Энциклопедии» (17 томов текста и 11 томов гравюр-иллюстраций) было завершено в 1772 г. Затем появилось несколько томов дополнений и указателей, и к 1780 г. «Энциклопедия» состояла уже из 35 т. В ней содержался полный свод знаний и просветительских представлений о природе, обществе, науке и искусстве, который сложился к XVIII в. От разрозненных попыток утвердить просветительские идеи — к объединению сил просветителей, от идеи «просвещенной монархии» и увлечения английским государственным устройством — к утверждению идеи республики и принципа равенства — таков путь французского Просвещения, отразившего общеевропейские тенденции.

В XVIII в. складывается само понятие «цивилизация». Оно встречается во французских текстах с 1734 г. Философы осмысливают современное им общество как цивилизованное, противопоставленное варварству прошлых эпох. В этом понятии воплощен культ просвещенного Разума, зафиксировано представление о рациональном постижении и переустройстве мира.

В XVIII в. стремительно нарастают цивилизационные процессы: жизнь людей, благодаря достижениям науки, техники, общей рационализации сознания, становится все более комфортной.

В области денежной системы следует отметить опыт англичан. В 1670 г. был основан Английский банк (Bank of England). Взгляды Локка и Ньютона были положены в основу реорганизации английских денег

в 1696 г. Появляются бумажные деньги, старейшая сохранившаяся банкнота датируется 1699 г. Но денежная система не гарантия от кризисов. Так, в 1720 г. разразился финансовый кризис в Англии и Франции из-за банкротства South Sea Company и Mississippi Companie, в результате французское правительство обанкротилось.

Начинается революция в промышленности, сельском хозяйстве. Лидер здесь — Англия. В 1709 г. Абрахам Дарби строит коксовую печь, в 1712 г. Томас Ньюмен — первую паровую машину с использованием поршня. Около этого времени возникает повышенный научный интерес к сельскому хозяйству — к растениям, сельскохозяйственным процессам, инструментам. Томас Кук начинает проводить в своем поместье под Лестером ежегодные международные ассамблеи по применению новых методов ведения сельского хозяйства.

Новость в военном деле — изобретение лондонцем Джеймсом Паклом первого автоматического ружья (1718). Новость мирного быта — создание шведом Мартином Тривалдом первой системы центрального отопления с помощью горячей воды (1716). Новости научной жизни — изобретение англичанином Исааком Ньютоном отражательного телескопа (1668), изобретение немцем Габриелем Даниелем Фаренгейтом ртутного термометра с особой шкалой («шкала Фаренгейта», 1716). Новости культурной жизни — создание итальянцем Бартоломео Кристофи первого пианино (1709), открытие в Берлине первой абонементной библиотеки (1704).

В XVIII в. происходит быстрый рост населения Европы, к 1750 г. насчитывающего 140 млн человек. Ученые, изобретатели задумываются над тем, как рационально использовать пищу, чтобы прокормить столько людей, как уберечь их здоровье от болезней. 1731 г. англичанин Джон Арбатнот издал первую книгу о диете. В 1780 г. француз Николя Аппер обнаружил, что если нагревать пищу в закупоренной посуде, она не портится, это открытие вскоре привело к изобретению консервов как способа сохранять пищу в течение продолжительного времени. Из крупных событий в медицине можно отметить первую успешную операцию аппендицита (1736, Франция), использование гипноза для лечения пациентов (Ф. Месмер, 1774, Австрия). Задумываются и о том, как помочь людям, обездоленным природой: появляется язык знаков для глухих (Г. Перейре, 1749, Португалия). Не всегда новое могло пробиться сквозь стену предрассудков. Так, в 1717 г. леди Мэри Вортли Монтегю ввела в Англии опыт вакцинации от оспы, заимствованный у турок. То, что это предложение внесла женщина, было воспринято отрицательно, и медики не признали ее достижений, хотя они были очень актуальными: в 1719 г. от оспы умерло 14 тыс. парижан, а в 1740 г. оказались беззащитными перед грандиозной эпидемией оспы жители Британских островов.

Войны — неотъемлемая часть становления цивилизаций. Не исключение и рассматриваемый период. Наиболее крупное противостояние европейских народов на рубеже веков — война за испанское наследство (1701–1713 гг.), в которой против Франции выступили Англия, Голландия, Священная Римская империя. Франция войну проиграла, и после заключения Утрехтского мира закончилась французская гегемония в европейской политике.

Культурная жизнь Европы остается в эту эпоху региональной, связи с другими континентами незначительны. В некоторых странах существовали законы, ограничивающие проникновение европейского влияния. На рубеже веков, в переходный период, когда «культурная география» вступает в фазу расширения, эти барьеры начинают ослабевать. Так, в 1720 г. Япония отменяет запрет на ввоз европейских книг, хотя христианство все еще остается под запретом. Развитие транспорта сближает континенты. В 1721 г. устанавливается регулярное почтовое сообщение между Англией и Северной Америкой. Мир становится теснее, но до преодоления региональности культуры еще далеко.

Искусство XVIII в. отражает системно-логическую, рационалистическую доминанту в европейской культуре и одновременно призвано ее уравновесить за счет образного освоения мира. Искусство Просвещения отражает тенденции, связанные с развитием просветительской философии и науки. Соединение научного мышления и художественного творчества — характерная черта культуры эпохи, присущая Дефо и Поупу, Монтескье и Вольтеру, Дидро и Руссо, Лессингу и Гёте, создавшим целую систему жанров, реализующих эту особенность: роман-трактат, философская повесть, философская поэма и т. д.

В первой половине века крупные достижения в искусстве связаны с просветительским классицизмом, прежде всего — с жанром трагедии, которой отдали дань Вольтер, Аддисон, Клопшток. Просветительский классицизм сохраняет антропоцентрическое отношение к миру, но оно сосредоточено уже не на личности, а на коллективе. Наряду с этим просветители отвергают принцип трагического, ставя на его место оптимистический принцип, в основе которого лежит просветительская идея прогресса — поступательного движения от низших к высшим формам в природе и обществе, ко все более разумному и гармоничному мироустройству. В трагедии под влиянием возрождающегося интереса к Шекспиру шире используется прямой показ действия, она становится более живописной, действие часто переносится на Восток, полный незнакомых для европейцев красок. Восток привлекает не только своей экзотикой, но и возможностью особо ярко на материале восточного деспотизма и религиозного фанатизма раскрыть основные просветительские идеи.

Трагедия становится более философской. Это отражается на ее структуре: место и время действия становятся совершенно условными. Известен такой факт: один из последователей Вольтера написал трагедию «Мензиков» из русской жизни. Русский посол выразил протест по поводу содержащихся в пьесе оценок. Тогда автор за три дня переделал трагедию, перенес действие в древнюю Ассирию, причем потребовалось изменить лишь имена и несколько строчек текста.

Главное для авторов новых трагедий — развить определенный философский тезис, а не создать характер или обрисовать какую-то конкретную эпоху. Поэтому широко применялся принцип модернизации используемого материала.

Обогащается шедеврами комедия (Гольдони, Гоцци, Бомарше), получает развитие и ее новый тип — «слезная комедия», отличающаяся повышенной чувствительностью героев, за которой последовало создание жанра драмы (Дидро, Лессинг) — «среднего» жанра между трагедией и комедией.

Грандиозным культурным событием эпохи стало развитие жанра романа, разорвавшего путы классицистической эстетики. Самые передовые позиции здесь заняли английские писатели — Дефо, Свифт, Филдинг, Стерн. Рационалистичный Джонатан Свифт в «Путешествиях Гулливера» точно высчитывает высоту каблук лилипута, приняв уменьшение в 12 раз, и размеры пор кожи у великана, приняв увеличение в 12 раз. Его задача — сделать наглядной и убедительной свою критику Англии и свой проект будущего общества, в котором писатель по мере создания романа сам начал разубверяться.

Установление гармонии в культуре Европы возможно было лишь при развитии параллельно с культом Разума некой альтернативы, проявившейся в формировании культа Чувства. Возникают условия для формирования сентиментализма. «Сентиментальное путешествие» Лоренса Стерна дает название всему художественному явлению. Сентименталисты развивали концепцию Чувства, просвещенного Разумом. Чувства в сентиментализме описываются как «естественные чувства» «естественного человека», страсти облагораживаются разумом.

Величайшими достижениями в области искусства отмечена музыка XVIII в., давшая миру Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена. Поворотным пунктом в истории европейской музыки XVIII в. стали 1750–1760-е годы, которые ознаменованы такими событиями, как переход от полифонизма Баха и Генделя к гомофонно-гармоническому стилю, утверждение оперы-буфф, развитие теории музыкальных стилей и теории аффектов и, наконец, оперная реформа Глюка, заложившая основы венской классической школы.

Характерное явление века — эфемерный расцвет рококо в архитектуре и живописи, театре и музыке, прикладном искусстве и литературе. Классицистической идее долга рококо противопоставило беззаботность, галантность, игривость, фривольность. Излюбленные жанры рококо — интимный портрет, пастораль, стихотворная новелла-сказка, галантный роман, легкая поэзия, камерная музыка, романс, балет камерной формы. Мариво и Фрагонар, Казанова и Парни замечательно вписались в этот иллюзорный мир.

Стиль рококо из искусства перешел непосредственно в аристократический быт. Если раньше главными помещениями дворца были парадные залы, то теперь центр перемещается в будуар, очаровательную хозяйку которого окружают изысканные безделушки. Она нередко принимает гостей в постели. В будуаре появляется разнообразная мебель новых образцов: туалетный столик, ночные столики, дамский стол-бюро. Мебель теряет отчетливые углы, прямые линии, строгие силуэты, царят элегантные S-образные линии, золоченая резьба в виде ракушек и картушей (эта мода пришла из Италии), из которых к середине века сложился рокайль (*rocaille* — фр. раковина, отсюда и название «рококо»). Из гостиных исчезают сундуки и шкафы, которые становятся признаком мещанского быта. Зато в чести комоды. Самые изящные комоды создавал француз Шарль Крессан, основоположник рокайльной мебели, за которым следовали крупнейшие европейские мебельщики М. Карлен, А. Рентген, Б. ван Рисенбург, Ф. Эбен, Й. Эффнер и др. Франция задает тон («стиль Людовика XV», «стиль Людовика XVI»). Немцы Абрагам и Давид Рентгены, развивая французский опыт, достигают такой известности, что поставляют мебель всем европейским дворам. В Англии появляется свой великий мастер мебели — Томас Чиппендейл. Используя экзотическое красное дерево, он создавал шедевры, добавляя к элементам рококо и классицизма мотивы готики (предромантическое влияние).

Ценится все редкое (что является ступенью к индивидуализации быта последующих эпох) и вместе с тем хрупкое, эфемерное, как сама жизнь аристократии в преддверии революционных потрясений. Идеальное сочетание редкого и хрупкого дает фарфор. После основания в 1710 г. Мейсенской мануфактуры появляются мануфактуры в Вене (1718), в Венеции (1720), а в середине века твердый фарфор производят в Берлине и Севре, Неаполе и Ворчестере (в 1744 г. по приглашению Елизаветы Петровны такую мануфактуру создает в Петербурге швед И. К. Гунгер). Первоначальное подражание дальневосточным образцам сменяется разработкой европейских стилей фарфоровых изделий, гармонирующих с другими предметами быта, восточные же стили все чаще представлены подлинными предметами, произведенными в Китае и Японии. Ценится и стекло, также редкое и хрупкое, например, хрусталь из Богемии, силезское стекло.

Значительное место в культуре аристократического быта начинают занимать зеркала. В самом конце XVII в. Франция, благодаря изобретению Бернаром Перро способа производства литого стекла, нарушает монополию Венеции на производство зеркал. В покоях дворца XVIII в. зеркала повсюду: они вделаны в обивку стен, в столы-бюро, в туалетные столики, в книжные шкафы. Исчезает черная рама, фривольный дух рококо отражается на форме, рисунке, расцветке рам. Зеркала нередко занимают место картин, традиционно размещавшихся над каминными досками (так, например, проектировали интерьер крупнейшие декораторы Робер де Котт и Никола Пино).

Не менее показательны для бытовой культуры часы. В 1676 г. Барлов создал первые часы с боем, а еще раньше, с 1600 г., существовали часы с музыкой (напомним также о маятнике и пружине Гюйгенса). Таким образом, XVII в. подготовил базу для расцвета часового дела в XVIII в. Крупнейшие декораторы (Кювийе, Пино) размещали часы в интерьере с необычайной щедростью — на комодах и туалетных столиках, каминных досках и в прихожих. Весь век одним из господствующих остается «стиль Буля». Необычайно ценятся «астрономические часы», показывавшие не только время дня, но и число, месяц, время года, положение солнца и т. д. Производство таких часов было освоено в Париже и Вене, Праге и Нюрнберге, Аугсбурге и Гейдельберге. Часы среди изящных ракушек, украшавших интерьер, хрупкого фарфора и стекла, бесчисленных зеркал, может быть, более всего говорили о мимолетности жизни и призывали не пропустить прекрасное мгновение, за которым уже маячила бездна небытия.

Современный общенаучный тезаурусный подход позволяет из множества деталей быта, духовной жизни, цивилизационных процессов реконструировать общие параметры тезауруса (субъективного структурированного мировосприятия, системы культурных представлений и предпочтений) европейцев XVIII в., понять отличительные особенности просветительской картины мира.

Мыслители XVIII в. создают цельную картину мира, отмеченную стремлением к непротиворечивости, неизменности, систематизации при согласованности всех частей. В ее основе — идея всемирности. Иоганн Готфрид Гердер, развивая это положение, утверждает равенство культур различных народов и эпох. Одновременно появляется почва для развития европоцентризма. Если на протяжении длительного времени европейцы просто не знали чужих культур, а покоряя народы Америки, Азии, Австралии, исходили из логики завоевателей, всегда пренебрегающих культурой врагов, то с развитием идеи всемирности неизбежно возникает потребность сопоставить культуры как равные, но «свое» в культурном тезаурусе неизбежно важнее «чужого». Европоцентризм, возникающий в этих усло-

виях, свидетельствует о более высокой стадии осмысления мира, требующей как знания культур других народов, так и признания их сопоставимости с европейской культурой, соединенности с ней в рамках всемирности.

Специфика картины мира в XVIII в. связана и с тем, что она постигается коллективно (энциклопедисты), однако это не приводит к ее дроблению. Она обладает и чувственным измерением, порождая оптимизм, который связан с утверждающейся идеей прогресса.

Это лишь генеральная линия, которую мы сейчас связываем с культурой Европы XVIII в., зная дальнейшие пути развития данной культуры. Существовали и иные представления о мироустройстве, в том числе и очень влиятельные, в которых рационализму противопоставлялась иррациональность, мистика, оптимизму — пессимизм.

Попытка увязать все многообразные представления о мире и человеке в единую картину в наибольшей степени удалась философам-поэтам. Английский поэт и мыслитель Александр Поуп в поэме «Опыт о человеке» (1734) возрождает ренессансное представление о Единой Цепи Бытия, связывающей весь мир воедино. Человек у Поупа предстает сотканным из противоречий. Найти истину и путь к счастью он может на путях просвещения. Поуп заканчивает произведение утверждением гармонии в человеке в духе просветительской картины мира.

Европейская культура рубежа XVIII–XIX вв. Тезаурусный анализ европейской культуры позволяет выявить достаточный объем данных для создания образа развития культуры как последовательной смены стабильных и переходных периодов.

Для периодов стабилизации (которые можно определять термином «эпоха») характерна устремленность к системе и систематизации, поляризация культурных тенденций, известная замкнутость границ в сформировавшихся системах, выдвижение какой-либо культурной тенденции на центральные позиции, что нередко отмечено в названии периода (таковой была, например, эпоха Просвещения).

Для переходных периодов свойственны необычайная пестрота культурных явлений, многообразие направлений развития без видимого предпочтения какого-либо одного из них, известная открытость границ систем, экспериментирование, приводящее к рождению новых культурных явлений, возникновение пред- и постсистем (предромантизм, неоклассицизм и т. д.), отличающихся от систем высокой степенью неопределенности и фрагментарности, быстрые изменения «географии культуры». Переходность — главное отличительное качество таких периодов, причем лишь последующее развитие культуры позволяет ответить на вопрос, «от чего к чему» произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большого

числа явлений. Каждый тип культуры (стабильный или переходный) порождает и свой тип человека и его мировосприятия, а также утверждает свой специфический образ человека в сознании людей. Стабильные и переходные периоды чередуются. В последние столетия переходные периоды в основном совпадают с рубежами веков.

Европейская культура рубежа XVIII–XIX вв. — яркий пример культуры переходного периода. Самое яркое событие этого времени — Великая французская революция (1789–1794), идеологически подготовленная Просвещением. Эта революция потому и называется великой (как позже Великая октябрьская социалистическая революция в России), что носила не региональный, а всемирно-исторический характер, повлияла на все стороны жизни не только во Франции, но и на разных континентах, создала образ нового мира. Начинается экспансия этого образа, как мирная (посредством пропаганды новых идей, через искусство), так и военная (наполеоновские войны). Это одно из проявлений характерной черты переходных периодов — расширения «географии культуры».

Наглядно расширение круга европейской культуры обнаруживается в поиске новых территорий. Типична в этом отношении история освоения Австралии англичанами. В 1768–1779 гг. Джеймс Кук изучает Австралию, Новую Зеландию, острова в Тихом океане. С 1788 г. Англия ссылает в Австралию каторжников (они вывозились туда вплоть до 1868 г.), с 1793 г. там появляются первые свободные переселенцы, а в 1797 г. туда завозятся овцы, что позволило Австралии с 1803 г. приступить к экспорту шерсти в Европу.

Принципиально новым по сравнению с прошлыми веками становится стремление европейцев качественно изменить процесс освоения земных пространств, создав новые средства передвижения. В середине XVIII в. дорога в карете от Лондона до Шотландии, полная опасностей и тягот, занимала десять дней. И вот в 1795 г. в Англии строится первая железная дорога на конной тяге (в 1804 г. там же появляется первый паровоз, созданный Ричардом Тревиком, в 1814 г. — паровоз Томаса Стефенсона). Европейцы стремятся покорить с помощью новых средств водное и воздушное пространство. Только в течение одного 1783 г. во Франции появился первый пароход, Луи Ленорман совершил первый успешный прыжок с парашютом, братья Монгольфье пролетели 9 км на воздушном шаре в окрестностях Парижа, а в 1785 г. состоялся первый перелет на воздушном шаре, наполненном горячим воздухом, через Ла Манш. Покоряются и самые высокие горы: в 1787 г. швейцарские альпинисты смогли подняться на высшую точку Европы — гору Монблан в Альпах.

Духовную и интеллектуальную культуру, пришедшую после Великой французской революции к определенному кризису, потесняет «цивилиза-

ция», справедливо ассоциирующаяся с жизненным комфортом, появлением множества мелочей, без которых жили тысячи лет, но после изобретения которых их отсутствие кажется странным, неудобным. В 1792 г. в Англии впервые использован газ для освещения помещений. В 1795 г. француз Аппер нашел способ стерилизовать и запечатывать стеклянные банки, что породило целую отрасль пищевой промышленности — консервирование (в 1811 г. в Англии был уже открыт первый консервный завод, обслуживавший прежде всего нужды армии).

Но все больше сказывается и обратная сторона цивилизации, связанная с громадным ущербом, наносимым природе и человеку. Достаточно такого примера: некоторые восточноафриканские государства сказочно разбогатели за счет продажи европейцам бивней слонов, которые шли на производство клавиш для фортепиано и бильiardных шаров. Мрачно выглядят некоторые «усовершенствования», считающиеся цивилизованными, например, изобретение врачом Гильотеном нового орудия для быстрого осуществления смертной казни — гильотины, под ножом которой по приговору революционного трибунала в годы якобинского террора (1793–1794) пали головы 14 тыс. человек. Армии европейских государств приобретают невиданные размеры. Только во Франции после введения робеспьеровского декрета о всеобщей воинской обязанности к 1799 г. под ружьем было 750 тыс. солдат (а при Наполеоне с 1803 по 1815 гг. воевали уже 2 млн французов).

Французская революция проходила под лозунгом «Свобода, равенство, братство». Однако европейские государства продолжают свою колониальную политику (так, в 1795 г. Англия захватывает Цейлон, вторгается в голландскую колонию на мысе Доброй Надежды). Англия, Франция, Испания продолжают богатеть на работорговле. За раба в XVIII в. платили 4 ружья, или 100 патронов, или 100 литров спиртных напитков, или 12 пачек писчей бумаги. Рабов переправляли из Африки в Америку на маленьких судах, размещаая по определенной схеме, позволявшей максимально использовать площади: «Сваленные в трюм невольники напоминали муравейник живых тел, они жадно принимали к железным решеткам люка в поисках глотка свежего воздуха», — писал португальский историк О. Мартинш. За четыре века европейцы так перевезли 20 млн африканцев, а потеряли умершими еще 40 млн.

Развитие французскими революционерами идей Руссо, защита прав человека Томасом Пейном («Права человека», 1791), прав женщины англичанкой Мэри Уоллстоункрафт (в книге «Отстаивание прав женщин», 1792) и другие факты свидетельствуют о новом отношении к человеку, которое должно было сказаться прежде всего в подходе к проблеме рабства, противоречившего принципам «свободы, равенства, братства». Дания

стала первой страной, запретившей рабство (1792), в 1794 г. его запретила Франция во всех своих колониях, но после подавления в 1802 г. восстания рабов в Санто-Доминго, в котором приняло участие 100 тыс. рабов, расправившихся с плантаторами, снова на время легализовала рабство. В 1807 г. рабство было отменено в Британской империи. Лозунг «свобода, равенство, братство» наполнялся реальным содержанием.

Однако идея свободы получала и иную трактовку. Маркиз де Сад в «Философии в будуаре» и других своих произведениях вывел персонажей, воплощающих в своей разнузданной сексуальности принцип абсолютной свободы. Анализ его произведений показывает, что свобода в ее крайнем выражении не менее опасна для культуры, чем абсолютная несвобода, ибо и та и другая возвращают человека, по существу, в звериное состояние.

Просветительские черты художественной культуры предыдущего стабильного периода все менее определены. И тут становится заметно, что параллельно с развитием просветительского искусства на протяжении всего века, подобно «тени», существовал его антипод — совокупность различных художественных явлений, ныне определяемая термином «предромантизм». Если по отношению к искусству начала столетия можно говорить только об отдельных предромантических тенденциях, то во второй его половине и особенно в конце предромантизм выливается в очень влиятельное движение. Подобно другим переходным художественным явлениям, он не складывается в законченную систему, но вносит свой особый оттенок во многие произведения разных жанров и видов искусства.

Предромантическая концепция мира и человека — это как бы экстраполяция глубокого общественного разлада, отмечаемого предромантиками, на общую картину бытия. Действительность представляется неблагополучной, порой ужасной. Это совсем не то неблагополучие, которое исправляется разумом, как думали просветители, не тот ужас, от которого один шаг до рая, как это прежде представлялось художникам барокко. Если классицисты XVII в. утвердили в искусстве концепцию мира, соразмерного герою, мира как огромного отражения героического сознания в героическом бытии (и здесь они опирались на античный и ренессансный миф о человеке как мере всех вещей), то в произведениях предромантиков мир несоразмерен человеку, чужд ему, это мир незнакомый, далекий, живущий своей космической, архаической или экзотической жизнью, он полон тревог, опасностей, неожиданностей. Важной в художественной концепции предромантизма была мысль о существовании потусторонних сил. У предромантиков эти силы скорее порождение фантазии, не управляемой просветительским Разумом. Фантазия и притягивает художников, и пугает их. «Сон разума рождает чудовищ» — тема, проходящая через творчество великого испанского художника Франсиско Гойи.

Сходную характеристику можно дать и Ж. Ж. Руссо, раньше Гойи подошедшего к предромантическому переосмыслению мира, человека и искусства в своей «Исповеди». Более того, кое-что в ней применимо и к авторам, работавшим в новом (по существу, предромантическом) жанре мелодрамы, к создателям «готических романов», к представителям низовой ветви предромантического искусства.

Предромантики внесли в художественный процесс (а также в повседневный быт высших слоев общества) много нового. С их творчеством связано утверждение принципов «поэтического историзма» (поэтического истолкования истории), «ориентализма» и «экзотизма» (обращения к восточной и иной неевропейской образности), «готицизма» (обращения к средневековой и раннеренессансной культуре), «живописного» (усиления роли визуального компонента и конкретно-исторической образности в искусстве), «шекспиризации» (замены античных образцов ориентацией на творчество Шекспира), «мелодраматизации» (использования в различных видах искусства принципов, на которых основан жанр мелодрамы), «народности» (обращения к национальному фольклору, народным истокам культуры европейских стран) и др.

Одно из крупнейших достижений предромантизма — создание Джеймсом Макферсоном «Поэм Оссиана», первое полное издание которых вышло в 1765 г. Стремясь к возрождению древней шотландской культуры, он использовал литературную мистификацию, приписав свои произведения, написанные в духе шотландских народных баллад, легендарному барду Оссиану, якобы жившему в III — начале IV в. Недостаточно представляя законы фольклора, Макферсон делает Оссиана не только автором, но и одним из основных героев своих поэм. Он создает образ поэта-мифа — в молодости воина с копьем, мечом и щитом, на склоне лет седовласого старца с лирой, оплакивающего свое одиночество и вспоминающего сражения и героев прошлых времен («Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» — эту фразу из Оссиана А. С. Пушкин поместил в начало первой песни «Руслана и Людмилы»). Макферсон окружает барда несколькими сотнями персонажей, так или иначе фигурирующих в песнях Оссиана — его родичей, друзей и врагов, воинов и бардов. Макферсон создает весь окружающий Оссиана мир: его географию, шотландские и ирландские горы и реки, лунные пейзажи, туман и клубящиеся облака, в которых обитают духи предков. Подобного воссоздания поэта-мифа, всего его творчества, даже последующей оссиановской поэтической традиции, раскрываемой в комментариях Макферсона, литература еще не знала. Вскоре нечто подобное повторил предромантик Томас Чаттертон, создав образ и творчество еще одного поэта-мифа — монаха XV в. Томаса Роули. «Оссианизм» получил широчайшее международное признание, вызвал массу подражаний.

Философская картина мира, сложившаяся в европейской культуре рубежа XVIII–XIX вв., развивается в работах «критического периода» Иммануила Канта («Критика чистого разума», 1781; «Критика практического разума», 1788; «Критика способности суждения», 1790). Кант основное внимание уделил месту человека в мире и его способности познания всеобщей, противопоставив «вещи в себе» и явления.

Наиболее значительным памятником культуры рубежа веков, в котором возникает картина мира, можно признать трагедию Иоганна Вольфганга Гёте «Фауст», над которой он работал с 1771 по 1832 г. Сам Гёте поражает универсальностью своего гения. Он, несомненно, величайший поэт эпохи, но в то же время один из выдающихся естествоиспытателей, изучавший природу света и цвета, минералы, исследователь культуры античности, средневековья, Возрождения, философ, «гражданин мира».

В «Фаусте» соединены мир земной и потусторонний, представлены все классы существ, растения, животные, человек, сатанинские и ангельские существа, Бог, искусственные организмы (гомункулус), разные страны и эпохи, силы добра и зла. Герой произведения — ученый и мечтатель Фауст, в котором воплощена концепция Человека, названы присущие ему черты: «Он рвется в бой, он любит брать преграды, / Он видит цель, манящую вдаль, / И требует у неба звезд в награду / И лучших наслаждений у земли. / И ввек ему с душой не будет сладу, / Куда бы поиски ни привели» (пер. Б. Л. Пастернака).

Грандиозная картина Вселенной напоминает Единую Цепь Бытия в «Опыте о человеке» А. Поупа. Но есть и принципиальные отличия, показывающие, что картина мира в новую эпоху изменилась. Поуп выстраивал ее как всеобщую иерархию, где каждое звено должно навечно занять свое и только свое место, всякое перемещение даже мельчайшего элемента приведет к разрушению мира. У Гёте иерархия рушится, каждое звено перемещается и сливается с другими, трансформируется. Появляется мотив метаморфозы (омоложение Фауста), время движется в любом направлении, пространство становится пронизываемым, и Фауст, ведомый Мефистофелем, может оказаться в любой точке пространства и времени. Главная же мысль, которая положена в основу произведения, — это стремление к изменению, к тому, чтобы мгновение, как бы оно ни было прекрасно, не останавливалось. В остановке — смерть, в движении, борьбе, ошибках, падении, взлете, познании — жизнь. Однако чисто рационалистического познание схоластического толка для Гёте мертво, ему противопоставляется погруженность в чувственный мир: «Теория, мой друг, суха, но древо жизни вечно зеленеет».

Европейская культура XIX в. XIX в. — очередной период стабилизации в истории европейской культуры. Сложные процессы рубежа веков

сделали для европейцев малозаметными те изменения, которые отличали представителей нового поколения от людей эпохи Просвещения. Но эти изменения были принципиальными. Если человек XVIII в., как правило, ощущал единым не только окружающий мир, но и себя самого, то в XIX в. картина мира множится, дробится, и человек начинает ощущать себя как сложное существо, живущее несколькими жизнями.

Современный общенаучный тезаурусный подход, выявляющий строение культурного тезауруса (субъективного структурированного мировосприятия, системы культурных представлений и предпочтений), позволяет отчетливо показать, что это новое мироощущение нашло отражение не только в философии, науке, искусстве, но и в повседневной жизни, в быту, внешнем облике, чувствах людей, живших в рассматриваемую эпоху.

Общая идея внешнего облика европейцев XIX в. — показное принятие правил светской и деловой жизни и нежелание допускать даже близких людей, своих родственников, детей, друзей, а тем более чужих, слуг и т. д., в свой внутренний мир. При этом используются естественные средства: мужчины все чаще носят усы, бакенбарды, сначала короткие («фавори»), потом густые, соединяющие виски с усами, модной становится и борода (в чем есть и другое значение — подчеркивание мужественности в противоположность женственному элементу в облике мужчин XVIII в.).

Женские платья с кринолином, чепцы, шляпки со страусовыми перьями, вуали, веера, зонтики и другие аксессуары также позволяют, когда это необходимо, отгородиться от окружающих, сохранив свою тайну, не позволив разглядеть выражение глаз, улыбку или слезы. В чем идея кринолина? Женщина сама устанавливает дистанцию, на которую к ней можно подойти. Платье ограждает ее со всех сторон. Если оно с декольте, она как бы позволяет увидеть часть ее тела, но только верхнюю, нижняя же целомудренно прикрыта. В английской моде, в протестантских странах, в мещанском быту, во всех сферах, где нравы были более пуританскими, закрыта была и верхняя часть тела, нередко глухим воротником. «Нагота несовременна», — отмечал Теофиль Готье. Но это скорее не недоступность тела, а недоступность души.

Боясь затеряться в толпе, люди начинают ценить одиночество и одновременно бояться его. Это нашло отражение в искусстве: одиночный портрет, одинокая фигура на фоне дикой природы (Давид, Рихтер), темы одиночества в музыке Шуберта, Шумана, Шопена, образы одиноких мечтателей в романтической поэзии. Так, в «Поэтических раздумьях» (1820) Альфонса де Ламартина одинокий герой ощущает себя песчинкой в бесконечности мироздания, готов раствориться в природе, но теряется перед открывающимся ему в природе лицом вечности и бесконечности. Его охватывает глубокая меланхолия.

Облик европейца XIX в. демонстрирует его скромность. Белый цвет, царивший в ампире, используется редко, когда надо подчеркнуть целомудрие. Темные цвета доминируют. В быту все меньше различий во внешности знати и простых людей. Мода для состоятельных людей постепенно демократизируется, что отражает дух эпохи.

Характерный пример — появление сыгравшего заметную роль в европейской культуре типа денди. Dandy — англ. щеголь, фат, новое значение этого слова — безупречно одетый человек. Первым образцовым денди считают англичанина Джорджа Брайана Браммела. Он воплощал тип человека, одетого скромно, но с безупречным вкусом и обычно очень дорого. Браммел прославился особым искусством: никто не мог так завязать галстук, как он. Денди шили у персональных портных множество вещей на каждый день. Один из денди, немецкий писатель Г. Пюклер-Мускау сообщал, что каждую неделю мужчине, желающему прослыть элегантным, требуется 20 рубашек, 24 носовых платка, 10 видов брюк, 30 шейных платков, дюжина жилетов и носков.

Однако дендизм почти не касался внутреннего мира человека и даже его поведения. Так, Бальзак, желая прослыть денди, ходил на приемы и балы пешком, брал карету перед самым дворцом, в карете чистил ботинки и выходил из нее так, как будто бы всю дорогу в ней ехал, демонстрируя окружающим дорожную трость с золотым набалдашником. Следовательно, всем этим мелочам он придавал значение. Но он совершенно свободно мог в ходе великосветской беседы хвалиться высокими гонорарами, очевидно, не боясь этим разрушить образ денди. Другой французский англоман, П. Мериме, создал из своего лица бесстрастную маску. Но, как писал о нем И. С. Тургенев, «под наружным равнодушием и холодом он скрывал самое любящее сердце; друзьям своим он был неизменно предан до конца; в несчастье он еще сильнее прилеплялся к ним, даже когда это несчастье было не совсем незаслуженное». Один из апологетов дендизма Ш. Бодлер вел божественный образ жизни. Дендизм, таким образом, не ограничивал возможности жить двойной жизнью, свободы внутреннего мира человека, но и не слишком способствовал его развитию.

Мыслители XIX в., представители романтизма противопоставили толпе образ свободной личности, наделенной исключительностью. Одним из первых этот образ воплотил Джордж Гордон Байрон в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812–1818), в так называемых восточных повестях (поэмах «Гяур», 1813; «Корсар», 1814; и др.). Поэтому он получил название «байронический герой». Каковы его черты? Раннее пресыщение жизнью, болезнь ума. Утрата связи с окружающим миром. Страшное чувство одиночества. Эгоцентризм (герой не испытывает укоров совести от собственных поступков, никогда не осуждает себя, всегда считает себя

правым). Таким образом, свободный от общества герой несчастен, но независимость для него дороже покоя, уюта, даже счастья. Байронический герой бескомпромиссен, в нем нет лицемерия, так как связи с обществом, в котором лицемерие является способом жизни, разрушены. Лишь одну человеческую связь признает поэт возможной для своего свободного и одинокого героя — чувство большой любви, перерастающее во всепоглощающую страсть. «Байронический герой» встречался и в жизни. Прежде всего им был сам Байрон. Но, подобно Наполеону, ставшему настоящим мифом для людей XIX в., или итальянскому революционеру Джузеппе Гарибальди, личность байроновского типа — редкая фигура в обществе, это скорее характеристика идеала, чем повседневной реальности.

А в реальности все более массовым становится порожденный новыми социальными отношениями тип делового человека. Английское слово «бизнес» начало проникать в другие языки только в конце XIX в., слово «бизнесмен» — еще позже. Но тип делового человека — один из характерных для всего века. Брошенный Ф. Гизо призыв «Обогащайтесь!» был услышан повсеместно. Формируется класс предпринимателей, дельцов, нередко выступающих в роли буржуазных хищников. Их портреты воссоздали Оноре Бальзак («Гобсек»), целая галерея стяжателей, выведенных в других произведениях «Человеческой комедии»), Чарлз Диккенс («Домби и сын» и другие романы), Оноре Домье (карикатуры). Этот тип — обратная сторона «байронического героя»: эгоисты с охлажденным умом, охваченные одной целью и одной страстью, наделенные незаурядным талантом. Но эта цель — богатство и власть, эта страсть — деньги, это талант — умение делать карьеру и деньги, подавляя в себе всякое сострадание.

Вместе с тем это нередко крупные организаторы, стратеги (Бисмарк), ученые (Тьер), выдающиеся практики, умеющие реализовать свои цели. Без людей этого типа невозможно было бы развить промышленность Европы, расширить торговлю, усилить дипломатические контакты (в середине века почти полтора десятилетия Европа жила практически без войн).

Образ делового человека становится притягательным и для женщин, борющихся за свои права. Они стараются ни в чем не отставать от мужчин, несмотря на правовые ограничения, устремляются в сферы науки, образования, здравоохранения, искусства. Подчас женщинам приходится брать мужские псевдонимы, чтобы о них говорили наравне с мужчинами (Жорж Санд во Франции, Джордж Элиот в Англии). В деловой женщине XIX в. нет и тени стяжательства, тем не менее, она шокировала публику самым фактом участия в общественной жизни, а также иногда и экстравагантностью поведения.

Не редкость в женской среде и своего рода «хищницы», утратившие иллюзии и пускающие в ход любые уловки для того, чтобы занять в об-

ществе более высокое положение, жить с комфортом, подобно Ребекке Шарп, образ которой создал английский писатель Уильям Мейкпис Текерей в романе «Ярмарка тщеславия» (1847–1848).

Демократизация общества приводит к возникновению неподдельного интереса к обыкновенному человеку, его мыслям и чувствам, непростой судьбе. Уже в «Исповеди» Руссо обнаруживается этот подход к человеку, но массовым он становится в XIX в. Бальзак и Флобер, Диккенс и сестры Бронте, Домье и Курбе отдали дань привлекательному образу человека из народа, не претендующего на исключительность, но обладающего не меньшим богатством чувств, а нередко и большей добротой, нравственностью, чем люди знатные, состоятельные, образованные. Выпуская в 1864 г. роман «Жермини Ласерте» о трагической судьбе простой служанки, братья Эдмон и Жюль де Гонкур писали в предисловии: «Живя в XIX веке, в эпоху всеобщего голосования, демократии, либерализма, мы задали себе вопрос: неужели так называемые «низкие классы» не имеют право на роман, неужели этот низший «свет» — народ — должен оставаться под литературным запрещением и пользоваться презрением авторов, обходивших до сих пор молчанием душу и сердце, которые у него могут оказаться?»

Образ обыкновенного человека был не лишен налета сентиментальности, и понятны предостережения Джордж Элиот, считавшей, что жизнь простых людей надо изображать без идеализации.

Совсем иначе интеллигентное общество относилось к филистерам. Это слово, в 1830-е годы перекочевавшее из немецкого в другие европейские языки (нем. *Philister*, англ. *Philistine*, фр. *philistin*, т. е. «филистимлянин»), первоначально бытовало в студенческом жаргоне, обозначая тех, кто часто прогуливает лекции в университете. Новое его значение — обыватель, придерживающийся вульгарных взглядов, лицемерной нравственности, бездарный и самодовольный. Филистер воплощал качества, наиболее ненавидимые создателями европейской культуры XIX в. Разбойник мог предстать благородным («Жан Сбогар» Ш. Нодье), убийца — достойным сострадания («Кармен» П. Мериме), падшая женщина — жертвой или даже героиней («Марьон Делорм» и «Отверженные» В. Гюго, «Дама с камелиями» А. Дюма-сына), но филистер был предметом только сатиры и презрения.

Крупнейший немецкий романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман со свойственной ему иронией провел разделение общества на «музыкантов» и «просто хороших людей». «Музыканты» — это романтики, идеалисты, творческие люди, гении, «просто хорошие люди» — это филистеры. В Англии в годы правления королевы Виктории (1837–1901) характерный уклад жизни — «викторианство» — был понизан филистерским началом, что дало пищу для развития английской сатиры.

У французского реалиста Гюстава Флобера филистер обрел вид некоего буржуа, записавшего для себя в алфавитном порядке около 700 изречений — банальностей и стереотипов, которыми можно руководствоваться в жизни («Лексикон прописных истин», 1872, опубл. в 1910 г.). Вот некоторые из них: «Англичане. — Все богаты»; «Библиотека. — Необходимо иметь у себя дома, особенно когда живешь в деревне»; «Гений. — Не следует им восторгаться, это — невроз»; «Дворянство. — Презирать его и завидовать ему»; «Дети. — При гостях проявлять к ним лирическую нежность»; «Должность. — Должности надо всегда просить»; «Думать. — Мучительно; обычно приходится думать о покинутом»; «Жалость. — Воздерживаться»; «Змеи. — Ядовиты»; «Знаменитость. — Интересоваться малейшими подробностями частной жизни знаменитых людей, чтобы потом иметь возможность их поносить»; «Идеал. — Совершенно бесполезен»; «Кружок. — Надо всегда состоять членом кружка»; «Литература. — Занятие праздных»; «Лоб. — Широкий и лысый — признак гениальности»; «Макиавелли. — Не читая, считать его злодеем»; «Оригинальное. — Смеяться над всем оригинальным, ненавидеть, ругать и, если можно, истреблять»; «Поэзия. — Совершенно не нужна, вышла из моды»; «Поэт. — Благородный синоним бездельника, мечтателя»; «Ученые. — Издеваться над ними»; «Эпоха (современная). — Ругать. — Жаловаться на отсутствие в ней поэзии. — Называть ее переходной, эпохой декаданса». Флобер, создавая своего рода энциклопедию филистерства, отразил существенную сторону культурной жизни Европы, которая получит развитие и в XX в.

Разновидность филистера — английский сноб (англ. snob — выскочка, мещанин). В Англии выходил журнал «Сноб», в котором, еще учась в Кембридже, сотрудничал У. М. Теккерей. Позже в «Книге снобов» (1846–1847) он обстоятельно раскрыл понятия «сноб» и «снобизм». «Сноб — это лягушка, которая стремится раздуться до уровня быка», тот, «кто подло преклоняется перед подлым явлением». Снобов можно найти и среди мелких торговцев, и среди военных, и в университетах, и в аристократических салонах, и в королевском дворце (очерк «Царственный сноб»). Сноб раболепствует перед вышестоящими и презирает тех, кто стоит ниже его по общественной лестнице. Он претендует на избранность, оставаясь ничтожеством.

Значимость фигуры филистера подтверждается курьезным фактом: один из наиболее популярных стилей эпохи (прежде всего в области быта, но также и искусства) впоследствии получил название, связанное именно с этим образом. Это стиль бидермейер. Biedermeier (нем. «бравый господин Мейер», филистер) — фамилия вымышленного персонажа из поэтического сборника немецкого поэта Людвига Эйхродта «Biedermeiers Liederlust» («Бидермейеровское песенное сладострастие», опубл. в 1870 г.)

Бидермейер — последний крупный стиль европейского быта, сменивший себя безудержной эклектикой вплоть до модерна конца XIX в. Ручной труд вытесняется машинным производством, новые хозяева жизни — разбогатевшие буржуа («нувориши» — фр. *nouveau riche* — «новый богач») подменяют требования художественного вкуса требованием комфорта, что и нашло отражение в бидермейере. Центр бидермейера — Австрия (1815–1848 гг.), затем Германия, Швейцария, откуда он распространяется по всей Европе. Во внешнем облике новых вещей отразилось техническое открытие, сделанное около 1830 г. австрийским промышленником Михелем Тонетом: он научился гнуть в водяном пару клееную дубовую фанеру (позже — и трубчатые деревянные детали), что позволило изготавливать легкую и изящную мебель (например, знаменитые «венские стулья»), в которой на смену классицистической строгости и величественности приходит естественность изогнутых форм, говорящих об интимности, комфорте и практичности. Венгерский исследователь стилей мебели Дюла Кес так охарактеризовал новый стиль: «Стиль бидермейер очень поучителен. Он может служить, в частности, примером тому, как определенная эпоха при помощи относительно скромных средств решает проблему жилого интерьера, гармонизирующего со всем укладом жизни данного класса, как унаследованные традиции перерабатываются в соответствии с требованиями и вкусами времени и т. д. (...) Никогда еще мебель не была столь «мебельной» по характеру, т. е. свободной от архитектурных форм и чужеродного декора. Критерием качества мебели теперь считаются удобство форм и безукоризненная столярная работа. (...) Никогда еще в жилых помещениях не хранилось столько сентиментальных, наивных сувениров и украшений, музыкальных часов и вышивок, как в этих дышащих романтикой комнатах, в которых под аккомпанемент спинетов распевали трогательные песни Шуберта». Один из признаков бидермейера — появление в буржуазном доме «чистой комнаты» (нем. *Gute Stube*). «Обставленные с особой заботой, эти «воскресные» комнаты, возникшие в подражание аристократическим салонам, предназначались для приема гостей, для целей «репрезентации». Позднее обычай содержать «чистую комнату» перешел и в крестьянский быт, где продержался до самого последнего времени» (Д. Кес).

Но это все же был стиль. Вскоре в него вклинились элементы неоготики, затем (во второй половине века) «второго рококо», неоампира, неоренессанса. Мир вещей, окружающих человека XIX в., мебель, архитектура, улицы, парки, кареты, книги, газеты, безделушки, — все несет на себе печать эклектики.

На этом фоне исключительным явлением выглядит деятельность английского писателя и художника Уильяма Морриса, который, опираясь

на труды Джона Рескина и опыт художников-префафаэлитов, в 1861 г. создал предприятие по изготовлению предметов быта (мебели, ковров, обоев, витражей, книг), где обезличенному машинному производству был противопоставлен ручной труд художников-дизайнеров, опиравшихся на традиции средневековых цехов. Эстетическое движение «Arts and Crafts» («Искусства и ремесла»), выросшее из этого начинания (с 1888 г.), отстаивало «новый английский стиль» (или «стиль Студио» — по названию выпускавшегося художниками журнала «The Studio»), в котором широко использовались мотивы средневекового искусства. У. Моррис обосновывал свой подход к быту не только в статьях, но и получившем широкую известность утопическом романе «Вести ниоткуда» (1891). Его девиз «Красота и удобство» свидетельствует о том, что он не отвергал практичности бидермейера, но на первое место ставил эстетический принцип.

Достижение XIX в. — формирование особого «детского мира». Еще на рубеже XVIII–XIX вв. в домах аристократов появляются детские комнаты. Педагогика вслед за Руссо развивала мысль о том, что нельзя считать ребенка просто маленьким, недоразвившимся взрослым, детство и юность имеют свою собственную ценность. Появляются специальная детская одежда, книги для детского чтения, игрушки. К сожалению, на протяжении всего века в семьях и школах сохраняются и такие предметы «детского мира», как розги, линейки, используемые для битья и т. д. (их применения не исключали даже крупнейшие педагоги, например, И. Ф. Герbart, несмотря на испытанное им влияние трудов Руссо и Песталоцци). Создание предметов «детского мира» постепенно превращается в настоящую индустрию.

В XIX в. все более очевидно стремление европейцев к индивидуализму как стилю жизни. «Ты ничего не должен мне, но зато и я ничего не должен тебе» — так можно сформулировать жизненный уклад и в элите, и в других слоях общества. Капиталистическая конкуренция усиливает эту тенденцию. Однако на фоне укрепления индивидуалистических позиций сохраняются тенденции к объединению, развиваются новые его формы, меняют содержание старые. Так, сохраняется форма салонов как центров общения. Но теперь наряду с традиционными аристократическими салонами все большую роль играют салоны, в которых посетители знакомятся с произведениями живописи, музыки, литературы, техническими новинками.

Романтизм ввел моду на объединение в кружки. Их участники, в большинстве своем молодые люди, были в них связаны как общими интересами, так и дружескими отношениями. Собираясь обычно в определенный день недели в доме или на квартире у лидера, члены кружков обсуждали волнующие их проблемы, проверяли впечатление от новых произведений,

создавали совместные манифесты. Таковы парижские кружки Нодье, Делеклюза, Гюго.

В Англии в 1848 г. возникло братство прерафаэлитов — художников, взявших за образец средневековое искусство (до Рафаэля). Братство — тоже своего рода кружок, но отмеченный еще более сплоченной общностью, напоминающей о коммунах утопистов.

В XIX в. формой объединения, нередко стихийного, были народные, рабочие движения — движение луддитов в Англии (1811), греческое освободительное движение (1821–1829), английский чартизм, выдвинувший требование всеобщего избирательного права (начало — 1836, высшая точка — 1848), революционные движения народов Европы в 1848–1849 гг. и др.

Культура XIX в. в наибольшей степени, по сравнению с культурой предыдущих эпох, отмечена ростом цивилизационных процессов, которые становятся доминирующими. Прежде всего, заметна тенденция к обеспечению коммуникации людей. Так, в 1820 г. не было железных дорог, а к концу века они были построены во всех крупных европейских государствах. В начале века для передачи сообщений на большие расстояния требовались недели, в 1837 г. англичане Чарлз Уитстоун и Уильям Кук запатентовали новое изобретение — электрический телеграф (в том же году американец Сэмюэль Морзе предложил телеграфный код — «азбуку Морзе») — и через некоторое время для передачи информации по телеграфу требовались секунды. В 1838 г. организуется регулярное пароходное сообщение через Атлантический океан. В 1840 г. в Англии вводятся почтовые марки (до этого письма оплачивались адресатом), это новшество сказалось на росте корреспонденции. В 1841 г. англичанин Томас Кук открыл первое агентство путешествий (travel agency). В 1871 г. через Альпы был проложен первый большой железнодорожный туннель. Развитие возможностей общения можно увидеть и в распространении дагерротипов (ранней разновидности фотографии), изобретение которых принадлежит Луи Дагерру (1838).

Техника меняет условия труда. Среди изобретений, улучшивших положение огромного отряда рабочих, создание англичанином Хамфри Дейви в 1815 г. шахтерской лампы с закрытым огнем. Одни технические новшества порождают другие. Создание М. Фарадеем динамомшины в 1831 г. заложило основы практического использования электричества. Изобретение шведом Й. Эрикссоном винта для корабля в 1836 г. продвинуло вперед кораблестроение. Создание в Англии Генри Бессемером «бессемеровского» способа получения стали (1856) сказалось на многих областях европейской жизни от производства оружия до архитектуры и быта. В том же году английский химик Уильям Перкин изобрел первую искусственную

краску — начинается новая эпоха в текстильном деле и других областях, связанных с красителями.

Изобретения касаются и сферы художественной культуры (примеры многочисленны, от усовершенствования метронома венским мастером И. Н. Мельцелем в 1816 г. до появления саксофона, созданного в 1841 г. бельгийцем Адольфом Саксом).

Европа гордится своими техническими достижениями, любуется ими на всемирных выставках (Лондон, 1851; Париж, 1869). Лондонская экспозиция развернута в специально построенном Хрустальном дворце из стекла и стали — прообразе новой архитектуры и строительства.

Успехи техники приводят к тому, что европейцы живут все более комфортно — и во все более искусственной среде. Своего рода символ расширения этого «искусственного мира» — изобретение в 1869 г. во Франции маргарина.

На территории Европы устанавливаются цивилизованные межгосударственные отношения. Войны в период с 1815 г. (разгром наполеоновской Франции коалицией европейских государств) до последней трети века (австро-прусская война 1866 г., франко-прусская война 1870 г.) не характерны, за исключением юга, где разворачивается борьба за независимость в Греции и Италии (Россия при этом еще не включается в полной мере в европейское пространство, и в середине века Англия и Франция вступают в Крымскую войну 1853–1856 гг.). На смену великим полководцам — Наполеону, Веллингтону, Нельсону — приходят выдающиеся дипломаты — Талейран, Меттерних, Пальмерстон. Образование новых государств (Бельгии в 1830 г., Италии и Румынии в 1861 г., Австро-Венгерской империи в 1867 г., даже созданной «железом и кровью» Германской империи в 1871 г.) было связано не с общеевропейскими, а с локальными конфликтами (революциями, войнами), немалую роль в этом процессе играла интенсивная дипломатическая деятельность. Революции 1830, 1832 и особенно 1848 г. (восстания в Париже, Берлине, Будапеште, Праге, Вене, Каталонии, Валахии, Польше, пик чартистского движения в Англии) подавляются в основном внутренними силами, общеевропейское революционное движение, таким образом, удается расчленить и погасить. В течение века во многих странах идет разработка и переработка конституций, регламентирующих жизнь государств (пример — нидерландская конституция 1848 г.). Под напором буржуазно-демократических, народных движений расширяются права граждан. Так, в 1832 г. в Англии право голоса получает большинство представителей среднего класса. Ограничивается эксплуатация. В Англии в 1819 г. труд несовершеннолетних был ограничен 12 часами в день, в 1842 г. был запрещен женский труд под землей. Шаги в этом направлении ослабляли напряжение в обществе, что способствовало его стабилизации, уменьшению стихийности.

Цивилизация обретает в межличностных отношениях форму стабильного правопорядка. В 1829 г. сэр Роберт Пил основывает в Лондоне Metropolitan Police Force (британскую полицию).

Судьи, прокуроры, адвокаты, стряпчие, судебные исполнители — характерные фигуры европейской жизни XIX в. Полицейский и чиновник — символы порядка, европейской цивилизованности. Агрессивность вводится в определенные рамки, избыток энергии находит разрядку в цивилизованных формах, например, в спорте (так, в 1867 г. маркиз де Квинсберри в Англии разрабатывает правила бокса).

Идея всемирности, развивавшаяся крупными мыслителями предшествующего периода, оборачивается идеей всемирного господства. Впереди здесь United Kindom — возникшее в соответствии с актом 1801 г. об объединении Великобритании и Ирландии государство, распространившее свое влияние практически на все континенты. Продолжается колонизация внеевропейских стран: в 1840 г. Новой Зеландии, в 1841 г. Гонконга, в 1851 г. Лагоса (в Нигерии), в 1855 г. Бирмы. Не отстает и Франция (1830 г. — Алжир, 1839 г. — Габон, 1842 г. — Гаити). Англичане ведут войну с сикхами в Индии (1845–1849 гг.), с маори в Новой Зеландии (1845–1875 гг.), с персами в Афганистане (1856–1857 гг.), нередко столкновения европейских держав между собой на территориях вне Европы. Отношение к неевропейским народам насквозь европоцентрично. На них почти не распространяются достижения европейской цивилизации. Законы других государств бесстыдно нарушаются. Так, поощряемая англичанами контрабандная торговля опиумом в Китае приводит сначала к первой опиумной войне между Англией и Китаем (1839–1842 гг.), а затем и ко второй опиумной войне (1856–1860 гг.). Позже в киплинговской формуле «Запад есть Запад, Восток есть Восток» отразится это характерное для XIX в. противопоставление европейской цивилизации внеевропейскому миру.

XIX в. — век науки, торжества научного анализа (синтез научных знаний — скорее характерная черта европейской культуры рубежа XIX–XX вв.). Мир воспринимается европейцами не столько в целом, сколько раздробленным на множество явлений, требующих изучения с помощью научных методов (прежде всего — наблюдения и эксперимента). В XVIII в. наука — интеллектуальное занятие, а нередко и модное развлечение (достаточно сказать, что в домах великосветских дам, законодательниц салонов появились специальные комнаты, оборудованные ретортами и другими приборами для проведения химических опытов). В XIX в. наука под влиянием промышленной революции приобретает ярко выраженный практический характер, имеет прямой выход в технику. Так, фундаментальные открытия в области электромагнетизма, сделанные М. Фараде-ем, Д. Максвеллом, Г. Герцем, приводят к возникновению новой отрас-

ли — электротехники (а в конце века — и радиотехники). Практическое значение имело и открытие закона сохранения и превращения энергии (Р. Майер, Г. Гельмгольц, Д. Джоуль и др.). В свою очередь, новые технические изобретения позволяют значительно продвинуть научные исследования. Так, немецкий химик Роберт Вильгельм Бунзен в 1841 г. изобрел угольно-цинковый гальванический элемент, с помощью которого получил в 1852–1855 гг. при электролизе хлоридов металлические магний, литий, кальций, стронций и барий. В 1854 г. он вместе с Р. Кирхгорфом начал изучать спектры пламени, окрашенного парами различных солей, в результате возникает новый раздел химии — спектральный анализ, применение которого позволяет его основателям открыть новые элементы — цезий (1860) и рубидий (1861). Химики XIX в. исследуют вещество поэлементно, что дает материал для величайшего открытия в области химии — периодического закона химических элементов Д. И. Менделеева (1869).

Наука разрабатывает частные законы, вытекающие из общих, в свою очередь, установленные в XIX в. частные законы в дальнейшем рассматриваются как общие. Таковы первое и второе начала термодинамики, впервые установленные французом Никола Карно в работе «Размышление о движущей силе огня и о машинах, способных развивать эту силу» (1824). Первое начало термодинамики, к формулировке которого он подошел, — частный случай закона сохранения энергии. Напротив, второе начало, окончательно сформулированное немецким ученым Рудольфом Клаузиусом в 1850 г. (тепло не может самопроизвольно переходить от более холодного тела к более горячему так, чтобы ни в каких других телах не произошло никаких изменений), в дальнейшем, после того как Клаузиус в 1865 г. ввел понятие «энтропия» (тепловое состояние тела, затем — мера внутренней неупорядоченности системы), приобрело общеполитическое значение: энтропия (неупорядоченность) в замкнутых системах возрастает (или — в обратимых процессах — не изменяется).

В ученых политического склада есть что-то от чиновников и юристов. После открытия закона сохранения энергии заглож интерес к созданию *perpetuum mobile* («вечного двигателя»). «Бурным гениям» в прикладной науке нечего делать, и они устремляются в область наиболее абстрактного научного знания — в математику. Гениальный юноша норвежец Нильс Генрик Абель, в 22 года доказавший, что уравнения выше 4-ой степени неразрешимы в радикалах (1824), исследовавший так называемые абелевы интегралы, жил в нужде и умер непризнанный на 27-м году жизни. Француз Эварист Галуа, независимо от Абеля доказавший то же положение об уравнениях выше 4-й степени, создавший общую теорию решения алгебраических уравнений («теорию Галуа»), умер в 20 лет. Математики направляют основные усилия на точность и доказательность своей науки.

Математики XIX в. не верят в очевидность ряда положений, стремятся каждое из них строго доказать, что потребовало создания новых теорий, в частности теории иррациональных чисел.

Совершается прорыв и в области геометрии. Вслед за Н. И. Лобачевским, создателем неевклидовой геометрии (1826), немец Георг Фридрих Бернхард Риман в лекции «О гипотезах, лежащих в основании геометрии» (1854, опублик. в 1867 г.) рассмотрел геометрию как учение о многообразиях n -го порядка. Идея «риманова пространства», вытекающая из такого подхода, сыграла огромную роль в науке XX в.

Математика при всей своей абстрактности привлекает ученых, стоящих перед конкретными техническими, научными задачами. Торжеством прикладной математики стало открытие 23 сентября 1846 г. немецким астрономом Иоганном Готфридом Галле планеты Нептун в соответствии с расчетами, выполненными французом У. Леверье, использовавшим данные о неправильностях орбиты Урана (до него эти расчеты сделал англичанин Д. Адамс, но не доказал их наблюдением). Впервые планета была открыта «на кончике пера», а не в результате наблюдения.

В XIX в. дальнейшее развитие получают географические исследования. Путешественники, мореплаватели оставляют все меньше белых пятен на карте мира. После открытия Антарктиды 16 января 1820 г. русской экспедицией Ф. Ф. Беллинсгаузена и М. П. Лазарева к ней устремились многочисленные исследователи, и в течение века контуры последнего неизвестного континента были нанесены на географические карты. Развитие в XIX в. географии свидетельствует о специализации знания, формировании из разделов единой науки новых наук. Выдающуюся роль здесь сыграли труды немецкого ученого и путешественника Александра Гумбольдта. Его труды начала века заложили основы ландшафтоведения, определили самостоятельность географии растений (берущей начало в трудах К. Линнея), климатологии (в 1817 г. ввел понятие об изотермах и т. д.). В середине века возникают океанография, зоогеография и другие частные географические науки.

Наиболее значительные успехи в XIX в. были достигнуты биологами. Выдающееся событие — рождение теории клетки. В 1825 г. чешский ученый Ян Эвангелиста Пуркине (известный как создатель термина «протоплазма», 1839) открыл ядро яйцевой клетки, а в 1837 г. близко подошел к формулировке клеточной теории, изучая клеточную («зернистую») структуру тканей животных. В 1839 г. эту теорию выдвинул немецкий биолог Теодор Шванн в своем труде «Микроскопические исследования о соответствии в структуре и росте животных и растений». Хотя он не избежал ошибок (например, считал, что клетки образуются путем кристаллизации из аморфной цитоплазмы, а не путем деления), но главное, что ему

удалось доказать, — единство живых организмов на клеточном уровне, и это открытие сыграло огромную роль в дальнейшем развитии естественных наук, отразилось и в гуманитарных областях культуры XIX в. Естественно, оно не могло бы быть сделано без технического усовершенствования научных приборов, прежде всего микроскопов.

Биология обретает исторический аспект с началом всестороннего исследования ископаемых растений и животных. Для обозначения этого направления в науке в 1825 г. французский ученый Дюкроте де Бленвиль ввел термин «палеонтология». Еще ученик Аристотеля Теофраст обратил внимание на ископаемые останки растений, Леонардо да Винчи высказал гениальное предположение о том, что это не «игра природы», а остатки когда-то живших растений, на рубеже XVIII–XIX вв. англичанин У. Смит, французы Ж. Ламарк, Ж. Кювье и другие ученые изучают ископаемые растения и останки доисторических животных, что и приводит к осознанию существования доисторической жизни и необходимости особой науки, ее изучающей, — палеонтологии. Жорж Кювье установил, что в каждом организме между твердыми и мягкими тканями выдерживается определенное соотношение («корреляция частей организма», раскрытая им в многотомных «Уроках сравнительной анатомии»). Современники говорили об ученом, что он может «по когтю восстановить льва». Это открытие позволило Кювье восстановить по скелетам облик древних обитателей земли — огромных пресмыкающихся, вымерших много миллионов лет назад.

Важная особенность научной культуры XIX в. — установление специфического типа взаимосвязей: не синтез знаний, а использование данных одной науки для развития другой. Так, открытие Ж. Кювье сыграло огромную роль в развитии геологии. В начале века У. Смит, Ж. Кювье, А. Броньяр показали, что по ископаемым останкам можно датировать геологические слои, в которых они обнаружены. В результате родился палеонтологический метод, на основе которого в первой половине XIX в. была создана геохронологическая таблица слоев земной коры. В 1835 г. английский геолог Адам Седжвик в Уэльсе выделил слой, возраст которого составляет 430–510 млн лет, и назвал его «кембрий» (Cambria — лат. название Уэльса). Этот слой — древнейший в палеозойской эре, длившейся 325 млн лет (палеозой — «древняя жизнь»). Были выделены более молодые мезозойская эра (длилась 115 млн лет), кайнозойская эра (длится 70 млн лет), более древний докембрий (протерозойская эра, длившаяся 700 млн лет, самая древняя — архейская эра, остатки организмов которой не найдены и ее длительность не определена), в каждой эре были выделены периоды. Так, в четвертичном периоде кайнозойской эры, длящемся и сейчас, появляется человек.

Метод, открытый Ж. Кювье, позволил восстановить облик древнейших людей, останки которых были найдены в середине века (в 1856 г. под Неандерталем в Германии — неандертальца, в 1868 г. в Кро-Маньоне во Франции — кроманьонского человека, к которому возводится *homo sapiens* — современный человек).

Все эти открытия теснейшим образом связаны с развитием эволюционной теории. Уже в XVIII в. господствовавшему в науке креационизму (утверждению неизменности природы, созданной Творцом) был противопоставлен трансформизм, признававший изменчивость природы (П. Гольбах, К. Гельвеций, Д. Дидро, Ж. Ламетри). Выдвинутая И. Кантом теория формирования Солнечной системы из газовой туманности, впервые поставившая проблему исторического развития небесных тел, подвигла Ж. Л. Бюффона связать историю развития жизни с историей Земли. Работы К. М. Бэра, Э. Жоффруа Сент-Илера, а также Ж. Кювье (хотя он стоял на позициях креационизма) создали основу для формулирования эволюционной теории. Ее первое изложение принадлежит французу Жану Батисту Ламарку (1809). Однако потребовалось провести огромную работу от создания гибридов (начатого еще в 1717 г. англичанином Т. Фейрчайлдом) до получения данных палеонтологии и антропологии, чтобы учение об эволюции сложилось окончательно.

Это произошло в 1859 г., когда был опубликован главный труд Чарлза Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора» (первый набросок его учения относится к 1842 г., первое сообщение в печати — к 1858 г.). Дарвин обобщил огромное количество известных науке фактов, собственные наблюдения, сделанные в ходе кругосветного путешествия на корабле «Бигл» (1831–1836) и в последующие годы. По Дарвину, в основе эволюции лежат три неразрывно связанных фактора — изменчивость, наследственность и естественный отбор. Изменчивость обеспечивает приспособление организмов к меняющимся внешним условиям, наследственность закрепляет приобретенные особенности, естественный отбор вытекает из борьбы за существование (дарвиновское выражение «struggle for life» — «борьба за жизнь»). Дарвин установил взаимозависимость между онтогенезом (индивидуальным развитием особи) и филогенезом (развитием ее предков). В 1866 г. немецкий ученый Эрнст Геккель сформулировал эту зависимость в виде биогенетического закона, утверждающего, что онтогенез (особенно в зародышевой форме) повторяет филогенез. Теория Дарвина имела огромное значение не только для частных наук, но и для нового философского взгляда на действительность: она отвергала телеологические воззрения (представление о движении мира к некой цели), определявшие мировоззрение предшествовавших эпох, устанавливала примат причинно-следственных отношений — принцип детерминизма.

Становление эволюционизма совпало с появлением нового обширного материала по истории культуры. В 1822 г. француз Жан Франсуа Шамполион расшифровал первые иероглифы древнеегипетского текста на «розетском камне», найденном в 1799 г. саперами Наполеона близ г. Розетты в Египте. Два первых прочтенных им слова — «Птолемей» и «Клеопатра» — стали отправной точкой в знакомстве с письменными памятниками Древнего Египта. Перед европейцами открылся новый мир — намного более древний, чем античный, а ретроспектива истории человечества увеличилась на много столетий. Найденный археологический материал позволил представить не только жизнь древних цивилизаций (египетской, месопотамской, а в конце века — минойской), но и первобытных людей. Еще Лукреций разделил историю на каменный, бронзовый и железный века. В 1836 г. датский археолог Х. Томсен, сохранив эти названия, подтвердил это разделение данными археологии. В 1865 г. английский археолог Д. Леббок предложил разделить каменный век на палеолит и неолит (позже появился и термин «мезолит» для обозначения промежуточного периода). Французский археолог Г. Мортилье, последователь эволюционной теории Дарвина, в 1869–1883 гг. выделил эпохи палеолита (шелль, ашель, мустье и др.), в результате всех этих усилий сложилась близкая к современной хронология истории и культуры человечества, дополнявшая биологическую и геологическую хронологию Земли.

Частным случаем эволюционного подхода можно считать сравнительно-исторический метод, сложившийся в языкознании XIX в. У его истоков стояли братья А. В. и Ф. Шлегели, В. Гумбольдт, Я. Гримм. Появляется представление не только о языковых семьях, но и о едином предке большинства европейских языков и об их генетическом сходстве с языками Индии, незадолго до середины века возникает и термин «индоевропейские языки». Немецкий лингвист Август Шлейхер, автор двухтомного «Компендия сравнительной грамматики индогерманских языков» (1861–1862), подобно Кювье, предпринял попытку реконструкции праязыка по материалам, которые дают родственные языки (на гипотетическом индогерманском, т. е. индоевропейском языке он написал басню). Ему же принадлежит труд «Теория Дарвина в применении к науке о языке» (1863), раскрывающая тесную связь сравнительно-исторического метода с эволюционным учением.

Дарвинизм повлиял и на исследование общественных процессов (социал-дарвинизм, переносивший идею борьбы за существование на общественные отношения). Но наибольшее значение в этой сфере науки имели труды французских историков Франсуа Гизо, Огюстена Тьерри, Адольфа Тьера, которые начиная с 1820-х годов. разработали учение о классах общества и классовой борьбе; возникновение социологии как науки об

обществе (термин предложен О. Контом); возникновение и развитие исторического материализма Карла Маркса и Фридриха Энгельса — марксистской теории общественного развития. Основоположники марксизма стремились преодолеть в своей философии идеализм немецкой классической философии, метафизичность и механицизм просветителей, утопизм создателей утопического социализма (Оуэн, Фурье, Сен-Симон). В этих намерениях прослеживаются общие предпочтения европейской научной мысли середины и второй половины века.

Так, в частности, переход от отдельной личности к общественным движениям и тенденциям характерен для культурно-исторической школы в литературоведении и искусствознании. Один из ее основоположников, француз Ипполит Тэн, во введении к 1-му тому «Истории английской литературы» (1863) изложил учение о трех факторах, определяющих жизнь человека, — «раса, среда и момент» (это положение впоследствии станет краеугольным камнем натурализма). Если один из создателей литературоведения как науки Шарль Огюстен Сент-Бёв в соответствии с выдвинутым им биографическим методом основное внимание уделял личности писателя, Тэн и его последователи (Г. Геттнер в Германии, Г. Брандес в Дании) описывали направления и течения, в которых отдельному художнику, его жизни, внутреннему миру не придавалось уже такого большого значения. Даже в психологии, только еще формирующейся, уже в 1859 г. складывается особая область — социальная психология, также переносящая акцент с отдельной личности на общественные группы.

Наука XIX в. открыла европейцам целый новый мир, подобно тому как великие географические открытия эпохи Возрождения изменили их представления о Земле. Однако в какой мере средний европеец был знаком с грандиозными достижениями науки? Очевидно, в самой малой. В сфере образования царила классическая гимназия по образцу той, какую еще в 1538 г. открыл в Страсбурге И. Штурм. Доступ простым людям к науке был закрыт. Женщины, даже из знатных и состоятельных семей, получали доступ к знаниям с большим трудом, ибо их удел был определен обществом однозначно: «Kinder, Küche, Kleider, Kirche» («Дети, кухня, платья, церковь», или «четыре К» — печально известная формула немецкого кайзера Вильгельма II). В низовой среде сохраняется и нередко усиливается религиозность. Откликом на нее можно считать признание в 1870 г. папы римского непогрешимым. Церковь самым решительным образом осудила теорию Дарвина о происхождении человека из обезьяны (только в наши дни, в 1996 г., папа римский признал правоту этой теории, однако применительно к телу человека, душа по-прежнему рассматривается созданием Бога). Благодаря успехам техники в XIX в. значительно расширяется книгопечатание, появляется множество газет и журналов, но научные идеи не

слишком интересуют ни издателей, ни читателей (за исключением скандалов). Сами ученые не имеют достаточно информации о том, что делают их коллеги. Австриец Грегор Иоганн Мендель, августинский монах, выявил закономерности в наследовании родительских признаков, положившие начало науке генетике, опубликовал итоги исследований в 1866 г., а обратили на них внимание только через 35 лет. Французский философ Огюст Конт начал публиковать свой «Курс позитивной философии» в 1830 г., а был признан только во второй половине века. Поэтому нередко ученые параллельно работали над одними и теми же проблемами, как Абель и Галуа в математике, Лавуазье и Адамс в астрономии. Осложняла положение и борьба школ в науке. Так, спор Ж. Кювье и Э. Жоффруа Сент-Илера в 1830 г., формально выигранный Кювье, надолго остановил разработку эволюционной теории. Однако главные достижения науки в итоге не только получили признание, но и развитие в научной мысли конца XIX и XX вв., оказали влияние на философию и художественную культуру, технику и быт европейцев и других народов планеты.

Наиболее значительные достижения в области искусства связаны с литературой, музыкой, живописью, оперой, балетом, популярен цирк (первое цирковое здание было построено в Лондоне Филиппом Эстли в 1768 г., и с этого времени в Европе начинается возрождение забытого искусства). Заметно скромнее по сравнению с XVII–XVIII вв. достижения архитектуры, в которой доминирует эклектика художественных форм, скульптуры, в известной степени драматического театра, где царят мелодрама и водевиль.

Широкое развитие получает «низовое» искусство — «бульварный роман», роман-фельетон, мелодрама, водевиль, пантомима, кафешантан, ревю и т. д. Дитя века — новый вид развлекательного искусства, оперетта. Создание слова оперетта (*operetta* — итал. «маленькая опера») приписывается Моцарту (нем. *Operette*), но ее возникновение относится к 1850-м годам и связано прежде всего с именем Жака Оффенбаха. Одна из оперетт Оффенбаха называется «Парижская жизнь» (1866). «*La vie parisienne*» — особое направление, появившееся в искусстве французской столицы, создававшее стиль жизни, полной безудержного веселья, беззаботности, богемности, быстрых ритмов, неглубоких чувств — и ощущения пьянящего дыхания большого города, полного неожиданностей, странностей и очарования, столицы художников и авантюристов — Парижа. Этот стиль оказал несомненное влияние на европейцев. Так, жители Будапешта (возникшего в 1872 г. из имевших многовековую историю Буды, Пешта и Обуды) называли свой город «вторым Парижем», воспроизводя некоторые приметы «*la vie parisienne*».

Главные художественные системы, получившие развитие в искусстве XIX в., — романтизм и реализм.

Романтизм складывается около 1795 г. практически одновременно в Германии, Англии, Франции, к этому же году относится и появление термина (в трудах Ф. Шлегеля) для обозначения нового художественного направления, ориентирующегося на литературу христианской Европы (Данте, Шекспир, Кальдерон, Гёте), а не на античные образцы. В 1810–1820-е годы возникает мощное романтическое движение в литературе (Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне в Германии, Д. Г. Байрон, П. Б. Шелли, Д. Китс, В. Скотт в Англии, А. Ламартин, А. де Виньи, В. Гюго во Франции, А. Мандзони, Д. Леопарди в Италии, А. Мицкевич в Польше), музыке (Ф. Шуберт в Австрии, Н. Паганини в Италии, К. М. фон Вебер в Германии), живописи (Т. Жерико, Э. Делакруа во Франции, Д. Констебл в Англии, К. Д. Фридрих в Германии). В 1830–1840-е годы романтизм достигает зрелости, в искусство входят Жорж Санд, А. де Мюссе, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Г. Доницетти, В. Беллини, Ф. Шопен, Ф. Лист, У. Тернер и другие выдающиеся представители этого направления. Во второй половине века романтизм вступает в позднюю стадию своего развития, однако «Отверженные» В. Гюго (1862) и оперы Р. Вагнера показывают его огромные возможности и в это неблагоприятное для него время.

В основе художественного метода романтизма лежит двоемирие — представление о противоположности идеала и действительности. Сами эти понятия не новы для искусства. Но романтики по-новому понимают и идеал, и действительность, и их противоположность. Они отрицают классицистическое представление о том, что идеал постижим, конкретен, достижим и уже был достигнут в античном искусстве, из чего вытекал способ его воплощения через подражание античным образцам. Для романтиков идеал — это нечто также нечто прекрасное, совершенное, но абсолютное, таинственное, туманное, непостижимое разумом и недостижимое. Напротив, действительность конкретна, низка, безобразна и преходяща, она достойна только отрицания. Противоречие между идеалом и действительностью абсолютизируется, это непреодолимая пропасть. Отсюда понимание цели искусства: «Искусство не есть изображение реальной действительности, а искание идеальной правды» (Жорж Санд). Приблизиться к постижению идеала нельзя с помощью разума и науки, он доступен только интуиции и искусству. Из этого представления вытекает особая миссия художника — нового вождя человечества — и особый способ его существования и творческой деятельности: художник не подчиняется никаким правилам, он свободен, главное — это талант и вдохновение. Абсолютность идеала приводит к абсолютизации моральных категорий (добра и зла), титанизму романтических образов в противовес ничтожности толпы. Романтизм типизирует через исключительное, через неповторимую индивидуальность (что приводит к развитию романтиче-

ского психологизма, позволяющего раскрывать внутренний мир человека с невиданной степени индивидуализации, но человека романтического, исключительного). Виктор Гюго, в «Предисловии к “Кромвелю”» (1827) изложивший программу французского романтизма, говорил об искусстве как зеркале, но не простом, а концентрирующем. Этот образ хорошо передает принцип типизации через исключительное.

Действительность относительна и преходяща — и романтики выдвигают необычайно важное положение для всей культуры XIX в.: «Прекрасно то, что ново». Не случайно один из основоположников немецкого романтизма Фридрих фон Гарденберг взял себе псевдоним Новалис (*novalis* — лат. «целина, новь»).

Другое следствие — развитие принципа историзма. Романтический историзм (в произведениях Вальтера Скотта и несколько иначе у французов Виньи и Гюго) порывает с представлением об истории как источнике примеров, образцов, уроков для современности; возникает интерес к историческим эпохам как таковым, прежде всего переломным, когда становится очевидным действие законов развития общества, значение народных движений — притом что темную, аморфную массу должен направлять романтический герой — вождь; для романтиков характерен показ иного, чуждого, не совпадающего с современным миром и людей в их обыденной жизни («исторический колорит», «местный колорит», ориентализм и т. д.). Но действительность также низка, консервативна, поэтому для романтиков прекрасно то, что не соответствует действительности, — фантастическое.

Яркий пример воплощения в искусстве идеи романтического двоемрия — балет Адольфа Адана «Жизель», поставленный в парижской Королевской академии музыки 28 июня 1841 г. Основной автор либретто Теофиль Готье разделил балет на два акта, в первом события разворачиваются в реальном плане, во втором — в фантастическом (душа Жизель, умершей от несчастной любви к Альберу, спасает возлюбленного, пришедшего к ее могиле и попавшего во власть безжалостных виллис — душ таких же в прошлом несчастных девушек). Чтобы подчеркнуть различие двух миров, балетмейстеры Ж. Коралли и Ж. Перро поставили во втором акте исполнительницу партии Жизель К. Гризи на пуанты, позволяющие танцевать на кончиках пальцев, в то время как в первом акте она танцевала на полупальцах. Переход от полупальцев к пальцам — это переход из земного мира в потусторонний, призрачный, нематериальный, фантастический.

Романтики разрушают не только чистоту жанров, но и чистоту видов искусства, как бы доказывая, что содержание, передача которого доступна какому-либо виду, может быть передано средствами других искусств. Г. Э. Лессинг в просветительском трактате «Лаокоон, или о границах жи-

вописи и поэзии» (1766) утверждал, что живопись не может передать то, что дано литературе, и наоборот. Романтики спорят с таким подходом. Они пишут программную музыку, т. е. музыку, использующую средства литературы: персонажи, сюжет и т. д. Такова, например, «Фантастическая симфония» Гектора Берлиоза (1830). Поэты утверждают принцип живописности (Байрон, Гюго), художники ищут средства передать движение на полотне (Делакруа, Тернер).

Складывается романтический стиль, коснувшийся не только искусства, но даже и манеры мыслить и чувствовать, его черты обнаруживаются в социальных утопиях и в экономических теориях, в истории и в палеонтологии, в революционных движениях и государственной политике.

Реализм (позже названный критическим реализмом) — вторая ведущая художественная система в искусстве XIX в. Он развивается параллельно с романтизмом и во взаимодействии с ним, в 1820-е гг. реалисты включаются в романтическое движение. В 1830–1840-е гг. реализм окончательно обретает свое лицо, но плодотворно взаимодействует с романтизмом. Их противостояние возникает в середине века.

Наиболее значительны достижения реализма в литературе, прежде всего в прозе (Ф. Стендаль, О. Бальзак, П. Мериме во Франции, Ч. Диккенс, У. М. Теккерея в Англии), в живописи (французские художники О. Домье, Г. Курбе), реалистическими тенденциями отмечена музыка Джузеппе Верди (опера «Травиата»). Во второй половине века наряду с продолжающими писать Диккенсом и Теккереем выдвигается новый лидер реалистической литературы — французский писатель Гюстав Флобер. Реалистические очерки, рассеянные по многочисленным газетам и журналам Европы, сатирические карикатуры, песни, драмы реалистического толка и т. д. создают фон для этих классиков реализма.

Характерная особенность: романтизм начинается с формулирования теории, создания термина для определения возникающего направления, реализм же, напротив, с художественного творчества. Классики реализма первой половины века не называют себя реалистами. Так, Стендаль считал себя романтиком, Бальзак относил свое творчество к эклектическому направлению (в которое включал и Жорж Санд). Даже и в конце века такой авторитетный литературовед, как Эмиль Фаге, относил Стендаля к классицизму, неизбежно признавая его второстепенным автором, и резко критиковал эклектический стиль Бальзака, не осознавая специфики реалистического искусства. Термин «реализм» появился в 1856–1857 гг., когда во Франции Шанфлери (псевдоним Жюль Юссона) выпустил сборник статей «Реализм», а его соратник Луи Эмиль Эдмон Дюранти вместе с критиком А. Ассеза выпустил 6 номеров журнала под тем же названием. Тогда же Жорж Санд опубликовала статью «Реализм» (1857),

в которой со всей определенностью обозначилась противоположность позиций романтиков и реалистов.

Огромную роль в развитии нового художественного метода сыграли достижения науки XIX в., что подчеркивает культурные взаимосвязи различных сфер духовной жизни европейцев. Сравнивая отношение романтика и реалиста к какому-либо факту социальной несправедливости, можно заметить, что романтик выразил бы свое возмущение, а реалист прежде всего попытался бы раскрыть причины, породившие этот факт, т. е. подошел бы к нему с позиций науки. Отсюда критический характер реалистического искусства, нередкое обращение к сатире, столь ярко проявившееся в «Ярмарке тщеславия» У. М. Теккерея (с подзаголовком «Роман без героя»), в романах Ч. Диккенса, карикатурах О. Домье, песнях П. Ж. Беранже, стихах и поэмах Г. Гейне.

Значительный след в сознании реалистов оставил метод Кювье. Так, П. Мериме писал И. С. Тургеневу (10.XII.1868): «Для меня нет задачи интереснее, чем обстоятельнейший анализ исторического персонажа. Мне кажется, можно добиться воссоздания человека минувших эпох способом, аналогичным тому, каким воспользовался Кювье для восстановления мегатерия и многих вымерших животных. Законы аналогии так же непререкаемы для внутреннего облика, как и для внешнего». Возможность «по когтю восстановить льва» лежит в основе принципа реалистической типизации (через частное давать общее), определяет значимость реалистической детали.

Учение об эволюции видов, развивавшееся в первой половине века Жоффруа Сент-Илером, координируется с реалистической идеей развития, а также с идеей видов (социальных типов). Не случайно самое крупное достижение европейского реализма — «Человеческая комедия» Оноре Бальзака, включающая в себя 95 произведений, была посвящена Жоффруа Сент-Илеру. В манифесте реалистического искусства — «Предисловии к «Человеческой комедии» (1841) Бальзак писал: «Живое существо — это основа, получающая свою внешнюю форму, или, если говорить более точно, отличительные признаки своей формы в той среде, где ему назначено развиваться. Животные виды определяются этими различиями. Распространение и защита данной системы, согласованной, впрочем, с теми представлениями, которые мы создаем себе о божественной власти, будет вечной заслугой Жоффруа Сент-Илера... Проникнувшись этой системой, еще до возникновения тех споров, которые она возбудила, я понял, что в этом отношении общество подобно природе. Не создает ли общество из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире? Различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государ-

ственным деятелем, коммерсантом, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительно, хотя несколько труднее уловимо, как то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворона, акулу, тюленя, овцу и т. д. Стало быть, существуют и всегда будут существовать виды в человеческом обществе, так же как существуют они в животном царстве».

Велико и влияние истории, трудов Гизо, Тьерри, Тьера, сформулировавших представление о классах и их борьбе. Реалисты развивают новый тип историзма, опираясь на эти открытия.

Диалектика Гегеля координируется с диалектическим изображением жизни в борьбе противоречий у писателей-реалистов. Не прошли они и мимо философии позитивизма. «Искренний реализм» 1850-х годов (Г. Курбе, Шанфлеры, Дюранти) в духе философии О. Конта отрицал право художника на выход за пределы собственного опыта, главным принципом искусства объявляя «искренность», достоверность воспроизводимого куска жизни.

Зерно реалистического метода и главное открытие реалистов точно определил Ф. Энгельс в письме к английской писательнице Маргарет Гаркнесс (апрель 1888 г.): «...Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». Как это ни парадоксально, самое значимое слово в этой фразе — «в». И типические характеры, и типические обстоятельства в искусстве уже встречались. Реалисты установили закон, согласно которому типические (а не всякие) характеры формируются в типических (а не всяких) обстоятельствах, под их влиянием. Типическими реалисты считали социальные обстоятельства (в отличие от провозвестника натурализма И. Тэна, введшего понятие «среды», т. е. всех обстоятельств, влияющих на человека, и несколько меланхолически замечавшего: «Влияет также и климат»).

В произведениях реалистов второй половины века можно обнаружить зародыши художественных направлений рубежа XIX–XX вв. — натурализма и импрессионизма у Флобера и Гонкуров, неоромантизма в поздних романах Диккенса. Испытавший влияние романтизма и реализма Шарль Бодлер стоял у истоков символизма.

В XIX в. бурно развиваются широкодоступные средства массовой информации — газеты, журналы. К журналистике обращаются крупнейшие писатели, как романтики, так и реалисты (Гейне, Сент-Бёв, Готье, Бальзак, Диккенс, Теккерей и др.). Некоторые писатели остались в истории культуры прежде всего как журналисты, например, французский романтик Жюль Жанен, создавший особый сенсационный стиль журналистских материалов. Бальзак предрекал в романе «Утраченные иллюзии»: «Журналистика станет страстью нашего века!». Уже в начале периода тиражи журналов

довольно внушительны. Так, в Англии в 1810–1820-е годы тираж ежеквартального журнала «Эдинбург ревью» достигал 13 000 экз., а «Квортэрли ревью» — 14000 экз. Тираж газеты «Таймс», основанной в 1785 г., после того как она первой в мире сообщила о разгроме Наполеона при Ватерлоо, с 1815 по 1854 г. вырос в 10 раз (с 5000 экз. до 50000 экз. ежедневно). Классики марксизма проводили многие свои идеи через прессу. Так, в «Новой рейнской газете», руководимой К. Марксом, были опубликованы «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.» К. Маркса и «Крестьянская война в Германии» Ф. Энгельса. Через прессу же формировалось представление европейцев о самых обыденных вещах, диктовались тенденции моды. В 1829 г. Эмиль де Жирарден начал выпускать в Париже еженедельную газету «Мода» (где писали свои статьи А. Дюма, Э. Сю, Ж. Санд, О. Бальзак и другие видные литераторы). А приступая в 1836 г. к изданию дешевой ежедневной газеты «Пресс», Жирарден сформулировал цель, которая раскрывает особое место журналистики в культуре XIX в.: «Моя цель — возвысить периодическую печать до уровня общественного Пресса становится мощным фактором влияния на культурный тезаурус европейцев.

Одно из наиболее целостных выражений сущности культуры — картина мира. В XIX в. идея Единой Цепи Бытия, еще актуальная в предыдущем столетии, уже не может удовлетворить европейских мыслителей, так как она не содержит в себе представления о движении, развитии. Наиболее общие системы, отражающие новые культурные тенденции, нашли воплощение в идеалистической философии Гегеля и материалистической философии Маркса и Энгельса: и в той и в другой присутствует диалектика, реализующая это представление.

Однако мысль о развитии на протяжении XIX в. породила и другие воззрения под влиянием научных открытий. Так, в 1812 г. Кювье, пораженный видом восстановленных им ископаемых животных, которых не с чем было сравнить в современной природе, выдвинул теорию катастроф, согласно которой мир периодически приходит к катастрофе, уничтожающей все живое, и требуется новый акт творения, чтобы снова появились живые организмы. На другом полюсе была эволюционная теория Э. Жоффруа Сент-Илера («Анатомическая философия», 1818–1822; «Принципы зоологической философии», 1830), предполагавшая развитие медленное, без скачков (позже Дарвин более определенно подчеркнет скачкообразный переход количества в качество при образовании новых видов).

XIX в. — столетие науки, которая оказала всестороннее воздействие на культуру Европы. В особо влиятельной с середины века философии позитивизма Огюста Конта и его последователей (Э. Литтре, И. Тэн, Э. Ренан во Франции, Д. С. Милль, Г. Спенсер в Англии) содержалась мысль, что

подлинное знание — совокупный результат специальных наук, которые не нуждаются в общей философии. Картина мира перестает быть универсальной, выделяется представление о естественнонаучной картине мира (опыт ее построения представлен в труде Александра Гумбольдта «Космос. Эскиз физической картины мира», 4 т., 1845–1858), которая, в свою очередь, дробится на собственно физическую, биологическую, химическую и т. д. картины мира.

В искусстве, воплощающем художественную картину мира, эта тенденция тоже прослеживается. Романтическое двоемирие — концепция глобальная, но не детализированная, что связано с представлением об абсолютности и недостижимости идеала и отрицанием действительности. Реализм здесь более независим от концепции. Самый цельный взгляд на мир принадлежит, очевидно, Бальзаку, который в «Человеческой комедии» попытался соединить достижения современной науки с мистическими взглядами Сведенборга, коснуться всех уровней жизни от быта до философии и религии. В «Предисловии к «Человеческой комедии» он писал: «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, свое дворянство и буржуазию, своих ремесленников и крестьян, политиков и денди, свою армию — словом, весь мир». Но не случайно, разделив «Человеческую комедию» на три части, подобно «Божественной комедии» Данте, писатель все же не сделал их равными, в «Аналитических этюдах» он написал только 2 из 5 задуманных произведений, в «Философских этюдах» — 22 из 27, зато в «Этюдах нравов» — 71 из 111. Таким образом, и художественная картина мира, более полная у Бальзака, чем у кого-либо из современников, как бы специализируется в создании социального портрета современного общества.

Распад целостной картины мира обнаруживается в теории малых причин. Она нашла яркое выражение в школе французского драматурга Эжена Скриба, создателя «хорошо сделанной пьесы». В наиболее известном его произведении — пьесе «Стакан воды, или Причины и следствия» (1840) устами героя — знаменитого английского мыслителя и политического деятеля XVIII в. Болингброка излагается эта теория: «Никогда не надо пренебрегать маленькими величинами, потому что через них мы приходим к большим. Вы полагаете, вероятно, как, впрочем, и большинство людей, что политические катастрофы, революции, падения империй вызываются серьезными, глубокими и важным причинами... Ошибка! Герои, великие люди покоряют государства и руководят ими; но сами они, эти великие люди, находятся во власти своих страстей, своих прихотей, своего тщеславия, т. е. самых мелких и самых жалких человеческих чувств. (...) Великие следствия малых причин!.. Вот моя система!..»

Однако именно в искусстве можно обнаружить предвестие нового синтеза в представлениях о картине мира. Яркий пример — стихотворение Шарля Бодлера «Соответствия», вошедшее в сборник «Цветы зла» (1857), в котором, возрождая древнюю концепцию Великой Аналогии («Что вверху, то и внизу» из «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста), Бодлер развивает современную концепцию соответствий:

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.
Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретение в слиянье.
Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад,
Как плоть ребенка, свеж, как зов свирели нежен.
Другие — царственны, в них роскошь и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен, —
Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.

(Пер. В. Левика)

Европейская культура конца XIX — начала XX в. Конец XIX — начало XX в. составляет отдельную эпоху в истории культуры. В этот период происходит тотальная переоценка ценностей, смена способа мышления о мире, отмеченная отказом от традиции, идет ли речь об устоях общественной и частной жизни, этических и эстетических нормах или литературном каноне.

В XIX в. современность начинает восприниматься как резко отличающаяся от уже завершившихся, прошедших эпох и обладающая особой ценностью. На рубеже веков эта тенденция резко усиливается, культурное сознание сосредоточивается на сегодняшнем, незавершенном, актуальном, новом. Так проявляет себя культурное сознание вполне сложившегося модернизированного, т. е. ориентированного на перемены, общества.

Применительно к эстетике понятие «современность» на пороге новой эпохи осмыслил Ш. Бодлер. К середине XIX в. современность была постоянным объектом изображения в искусстве. Но прекрасное по-прежнему ассоциировалось с вечным идеалом красоты, представленным в античном искусстве. В цикле эссе «Художник современной жизни» («Le Peintre de la vie moderne», 1863) Бодлер высказывает новаторскую мысль о «вечном и неподвижном» как об одной из двух равных по значению частей искусства: «...Любя красоту обобщенную, выраженную поэтами и художниками классической эпохи, вовсе не следует пренебрегать красотой

частной, красотой нынешних времен и теперешних нравов». Современность Бодлер определяет как другую часть искусства, его «скоропреходящий, ускользающий элемент», обращенный к красоте «быстротечного, случайного».

Развивая мысль Бодлера, Э. Золя в цикле статей «Мой Салон» («Mon Salon», 1866), посвященном современной живописи, высказал сомнения в самом существовании «единой и вечной» эстетической истины, «совершенного идеала», явленного в классическом (греческом) искусстве. Фраза Золя «Мы производим каждое утро новую истину, которая изнашивается к вечеру» несколько утрированно передает основной пафос того, что он называет «современной эстетикой». Пятью годами позже английский теоретик и историк искусства У. Пейтер в книге «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» («The Renaissance. Studies in Art and Poetry», 1871) сместил акцент с созидания красоты на ее восприятие и таким образом сделал прекрасное целиком и полностью достоянием переживаемого времени. В эстетическом впечатлении, «коротком моменте, убежавшем прежде, чем мы его успели поймать», «этом дрожащем следе, трепещущем на поверхности потока», по Пейтеру, заключается смысл искусства, ценность прекрасного. Так в эстетике рубежа веков осуществляется движение к XX в. — эпохе, мгновенно перестраивающей канон, воспринимающей современность как необходимое условие прекрасного.

Интернационализация духовной жизни и технологическая революция (или второй промышленный переворот) — факторы глобального характера, предопределившие особенности культурного развития рубежа веков. В истории это время известно как «прекрасная эпоха» (*belle époque*). В этом именовании соединены его характерные черты: возросший уровень жизни, расцвет искусств, отсутствие войн в центральной и северной Европе. Хронологические границы эпохи приблизительно совпадают с 1870–1914 гг., периодом между франко-прусской и 1-ой мировой войнами, отмеченном, с одной стороны, относительной политической стабильностью, а с другой стороны, нарастанием националистических настроений, ожесточенной борьбой европейских государств за мировое господство.

Однако основные процессы культурной жизни эпохи выходят на поверхность уже во второй половине 1860-х годов. В то же время, нельзя сказать, что культурный мир мгновенно становится другим в июле 1914 г., с началом мировой войны. Смена ориентиров происходит несколько раньше. Английская писательница Виржиния Вулф, размышляя в 1923 г. над вопросом о том, когда именно «человеческая раса изменилась», назвала 1910 г.

Перемены, произошедшие в эти сорок лет, несложно себе представить. В середине XIX в. строили из камня, дороги мостили булыжниками, передвигались на лошадях, источником искусственного света были свечи

и сальные доски, полы в домах делались из дерева. К началу XX в. дороги покрывают асфальтом, появляются первые линии метро и первые автомобили, электрическое освещение приходит на улицы и в дома, распространенным строительным материалом становится железобетон, полы застилают линолеумом. В период между 1860-ми годами и 1910 г. обнаруживают себя последствия технологической революции 1850-х годов, изменившие привычный облик мира.

К 1870-м годам развитие промышленности становится неотделимо от развития науки, научные открытия тут же реализуются в производстве, так же как в массовом производстве потребительских товаров в скором времени начали использоваться художественные идеи. Начиная с 1870 г., когда была усовершенствована динамомашинa (генератор постоянного тока), в промышленности, а затем и в быту начинается эра электричества. Символическим выражением атмосферы времени может служить популярность в эту эпоху цвета «электрик». Это французское слово в начале 1880-х годов вошло в словари разных стран Европы как обозначение цвета, очень похожего на тот, который дает свечение ионизированного воздуха во время электрического разряда. Полученный на волне бума синтетических красителей в конце 1850-х годов, он увлекал воображение и был моден вплоть до конца 1900-х годов.

Электричество, дешевая сталь, новые средства коммуникации (телеграф, телефон), двигатель внутреннего сгорания на глазах меняют человеческую жизнь. Она становится значительно более комфортной, но не только. Технологическая революция приводит к изменению социальной структуры: появлению развитого среднего класса, изменениям социальных характеристик пролетариата. Как следствие, достижения цивилизации сочетаются в истории индустриального общества с обострением противоречий труда и капитала, выходом на историческую арену прежде бесправных и необразованных слоев общества. Одним из знаковых событий эпохи стала публикация в 1867 г. первого тома «Капитала» («Das Kapital») Карла Маркса (1818–1883). Социалистические движения распространяются по всей Европе. Отчасти этому содействует либерализация общественной мысли, означающая разрушение традиционных социальных границ, рост грамотности, расширение избирательного права.

Трансформация социальной структуры вызывает к жизни массовое общество, которое французский социолог и мыслитель Д. Э. Дюркгейм в 1893 г. определял как неразличимую массу множества отдельных индивидуумов. В формировании массового общества важную роль играют средства массовой информации, пока только печатные. На рубеже веков успехи образования приводят к качественному и количественному скачку в формировании читательской аудитории, однако именно в этот период

читать начинают в основном газеты. Информационная цивилизация делает свои первые шаги.

Массовое общество порождает один из основных феноменов эпохи — массовую культуру, консьюмеристскую (т. е. связанную с потреблением, коммерциализированную) по своей природе. Потребительские запросы человека массовой культуры в значительной мере определяются модой, которая к концу века начинает меняться каждый год.

Мода объединяет культурное пространство Европы, так же как объединяют его достижения промышленной цивилизации (сеть железных дорог, телеграф, телефон), унификация жизненных стандартов. Интернационализация жизни — заметное явление рубежа веков, когда становятся прозрачными границы, сближаются законодательства, появляются первые международные общественные и коммерческие организации, в том числе те, которые устанавливают общие правила для всех стран-участников: Международный Телеграфный Союз (1875), Всемирный Почтовый Союз (1878). Важную роль в этом процессе играет формирование мирового рынка, благодаря которому мир стал казаться единым целым с экономической точки зрения.

Объединение мира и его раздел — две противоположных тенденции, проявившихся с развитием индустриального общества. Интернационализации культуры способствовала колониальная экспансия, означавшая распространение ценностей Западного мира и модели модернизированного общества на традиционные культуры других регионов планеты. Однако для западных стран и Японии колониальная экспансия означала раздел мира, борьбу за мировое господство. Изменение геополитической картины мира было сопряжено с образованием колониальных империй (империализмом). В последней трети XIX века расширяется Британская империя, завершается создание Французской колониальной империи, осуществляют колониальную экспансию Германия, Италия, США, Япония.

Наука. Борьба за мировое господство, конкуренция наций в культурном сознании западного человека того времени была вариантом дарвинистской борьбы за существование, в которой выживает сильнейший. В целом, влияние дарвинистских идей было так велико, что в этот исторический период трудно найти независимую от них область мысли. Представление о прогрессе, об устройстве общества, о природе человека, о Боге, расовые теории, — все это в той или иной мере изменилось после выхода в свет «главной книги столетия», научного труда Чарльза Дарвина (1809–1882) «О происхождении видов путем естественного отбора, или Сохранение благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь» («On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life», 1859).

Дарвина сравнивали с Ньютоном, поскольку, подобно силе всемирного тяготения, теория эволюции как будто указывала на основной закон мироустройства, который организует жизнь природы и человека, равно подчиняющихся движущим силам эволюции. Изменчивость (разнообразие признаков и свойств у особей и групп особей любой степени родства) дает возможность видам и популяциям приспосабливаться к условиям окружающей среды, наследственность закрепляет образовавшиеся признаки. В ходе борьбы за существование происходит естественный отбор (аналог искусственного отбора, например, в процессе селекции домашних животных), когда выживают «наиболее приспособленные» организмы. Дарвиновская теория погружает мир в бесконечное движение, ибо организмы непрерывно совершенствуются в процессе естественного отбора, следовательно, устройство вселенной постоянно меняется без всякой определенной цели и высшего смысла. Это заставляет усомниться сразу в двух важнейших положениях христианства: креационизм как представление о сотворении Богом мира готовых форм и эсхатология как учение о конечных целях христианской истории — о конце света, искуплении и загробной жизни.

Книга Дарвина была невероятно популярна, но своей влиятельностью за пределами биологии дарвинизм в значительной мере обязан деятельности Герберта Спенсера (1820–1903). Спенсер был не только автором термина «выживание сильнейшего» (так традиционно переводят фразу «survival of the fittest»), в котором он обобщил свой опыт чтения Дарвина, но и мыслителем, выстроившим «универсальный Закон природы» на основе учения об эволюции. В стремлении увидеть все сущее, от звезд и галактик до биологических организмов и человеческого разума, подчиненным одним и тем же законам природы Спенсер следовал за французским философом науки, основателем позитивизма Огюстом Контom (1798–1857). Конт считал, что для науки существуют только фактические данные. Позитивное (т. е. достоверное, точное) знание столь же важно для общественных наук, как и для естественных, изучать общество необходимо так же, как явления живой и неживой природы — исследуя и систематизируя фактические данные. Спенсер мыслил в том же направлении, когда предложил рассматривать общество как подобие эволюционирующего животного организма (социал-дарвинизм).

Уже в 1855 г. Спенсер указал на физиологические основы человеческой психологии, подчеркивая, что человеческий разум функционирует по биологическим законам. Эта идея была вполне принята европейским культурным сообществом только после выхода работы Дарвина, когда начала бурно обсуждаться идея о происхождении человека от «низших форм» жизни. Биологическую природу человека, его подчиненность фи-

зико-химическим законам стало невозможно отрицать. Увлечение этим новым образом «подлинного», по слову Э. Золя, человека зашло так далеко, что возникло и широко распространилось представление о физиологической природе сознания. Наиболее последовательно отождествляли сознание с материей голландский физиолог Я. Молешотт, немецкий естествоиспытатель Л. Бюхнер и зоолог К. Фохт, известный формулой «Мозг выделяет мысль, как печень выделяет желчь и почки урину».

Вульгарный материализм, как назвал это направление мысли Ф. Энгельс, заходит слишком далеко, но сам факт его популярности свидетельствует о необычайно высоком авторитете науки, внушавшем уверенность, что самые сложные явления человеческой психики возможно объяснить материалистическими причинами. Отвращение к этому повороту мысли выражает в романе Достоевского «Братья Карамазовы» (1880) Дмитрий Карамазов: «... Там в нервах, в голове, т. е. там в мозгу эти нервы <...>... есть такие этакie хвостики, у нервов этих хвостики, ну, и как только они там задрожат... т. е. видишь, я посмотрю на что-нибудь глазами, вот так, и они задрожат, хвостики-то... а как задрожат, то и является образ <...> вот почему я и созерцаю, а потом мыслю... потому что хвостики. А вовсе не потому, что у меня душа и что я там какой-то образ и подобие...».

Важную роль в распространении материалистических представлений сыграла экспериментальная медицина. Французский физиолог Клод Бернар (1813–1878) описал ее принципы в трактате «Введение к изучению экспериментальной медицины» («Introduction à l'étude de la médecine expérimentale», 1865). Одним из методов экспериментальной медицины была вивисекция, известное с древности хирургическое исследование живого организма животного. Вивисекция стала символом строго материалистического подхода, новообретенной научности мышления.

Культурная ситуация второй половины XIX в. складывалась под знаком духовного диктата науки, которую позитивисты считали высшей формой знания. Наука претендовала на полное объяснение реальности, не оставляя ничего неясного, неопределенного. Детерминизм, согласно которому явления обусловлены обязательной причинной связью, был свойственен суждениям о настоящем и будущем, всему неизвестному предстояло быть открытым наукой.

Религия. Влияние позитивизма способствовало широкой популярности книги Эрнеста Ренана (1823–1892) «Жизнь Иисуса» («Vie de Jésus», 1860). Эта книга представляла Христа как фигуру историческую, а библейский текст — как объект научного интереса, своего рода исторический документ, позволяющий анализировать истоки христианства. Ренана воодушевляла деятельность немецкой Тюбингенской школы, положившей начало изучению Библии с исторической точки зрения, в особенности по-

трясшая Европу двадцатью годами ранее «Жизнь Иисуса» («Das Leben Jesu», 1840) Давида Фридриха Штрауса (1808—1874). Однако книга Ренана выражала умонастроения позитивистской эпохи и, в свою очередь, сделалась источником вдохновения для Штрауса, который под ее влиянием в 1864 г. переработал свой труд. В первом варианте своей книги немецкий ученый доказывал, что фигура Христа обросла мифологическими деталями, когда история, рассказанная в Евангелиях, передавалась из уст в уста в качестве предания. Ренан делает следующий шаг, в его книге Христос, по слову религиозного мыслителя А. Меня, «такой же человек, как мы — не более». Тем не менее, подобно многим своим современникам, Ренан не имел в виду подменить религию наукой. По замечанию американского мыслителя рубежа веков И. Бэббита, он «позолотил позитивизм религиозностью и распылил вокруг операций, производимых научным интеллектом, аромат бесконечного».

В книге Ренана выразилось стремление модернизировать религию, приспособить христианство к обусловленной научными открытиями современной картине мира, которое в 1860-х годах привело к формированию религиозного модернизма. Его сторонники исходили из убеждения, что вера должна основываться на индивидуальном человеческом опыте, а христианская доктрина учитывать достижения науки. В римско-католической церкви модернизм был осужден папской энцикликой в 1907 г. как «соединение всех ересей». Ему противостояла неосхоластика, сторонники которой выступали за возврат к более строгому христианству, всячески подчеркивали роль догматики и указывали на то, что наука отнюдь не всемогуща: причины бытия, смысл человеческого существования — вопросы, лежащие вне ее компетенции.

Однако основная тенденция эпохи все же была другой. На рубеже веков рождается «постхристианский человек». Герой «Братьев Карамазовых», завершая свою речь о «нервах», называет его «новым человеком». «Новый человек пойдет, это-то я понимаю... А все-таки Бога жалко!» — говорит он. В последней трети XIX в. — впервые в истории Запада — появилось множество образованных людей, не скрывавших своего неверия. Хотя к концу века образовавшаяся пустота порождает своеобразную жажду веры, и многие «грешники» этой эпохи (английский художник и писатель О. Бердсли, французские писатели Ж.-К. Гюисманс, А. Жид, Э. Золя) приходят к разным вариантам религиозности, новое обретение Бога происходит «на заведомо личных основаниях». На рубеже веков картина мира утрачивает центр, а онтология (общее описание универсума) — замкнутую целостность, философская мысль обнаруживает тяготение к конструированию множества отдельных подвижных систем. С этого момента начинается атомизация культурного сознания, фрагментация

картины мира отражается во всем, не исключая литературу. Кризис христианской веры, столь выразительно запечатленный в русской литературе Достоевским, — важнейшее явление рубежа веков, предопределившее особенности духовной жизни человека в эту эпоху.

Философия. Неприятие «материализма», как называли тогда пронаучную направленность мысли, несогласие с претензией науки на полноту знания о мире в эпоху кризиса веры выражалось в тяготении к иррационалистической философии. Размышления о воздействии искусства, красоте природы, нравственности, смерти приводили к убеждению, что есть вещи, которые не могут иметь простого и внятного естественнонаучного объяснения. Утрата веры в Бога делала их таинственными, само существование вселенной стало неразрешимой загадкой. Иррациональную природу вселенной постулировал немецкий философ Артур Шопенгауэр (1788–1880), чье представление об устройстве мира исключает фигуру Бога. Основопологающим принципом бытия он считал волю к жизни (*Wille zum Leben*) — бесконечную, бесцельную, непознаваемую и не управляемую разумом, «нелепую» энергию вне пространства и времени, «вызывающую к бытию» силу сродни эволюции, которая правит всем.

Воля понимается как «внутренняя сущность» мира, мир, как он существует вне человеческого сознания, в том числе в самом человеке. Мир как воля неразделим, он вне предписаний добра и зла, вне всякого смысла. Человеческий взгляд, идеи о мире создают мир как представление. Эта «как бы внешняя сторона мира» видится в пространстве и времени, на нее распространяются причинно-следственные отношения, принцип множественности явлений и объектов, именно она познается наукой.

Философский трактат «Мир как воля и представление» («*Die Welt als Wille und Vorstellung*», 1819) получил известность в середине 1850-х годов. К 1890-м годам Шопенгауэр — широко читаемый и популярный в самых разных кругах философ. Особое значение для культуры рубежа веков имел его взгляд на будничныи, каждодневный мир как на распяленное в пространстве и времени, калейдоскопичное проявление платоновского эйдоса, царства идей (идеальных сущностей), понимаемого как непосредственная объективация воли, как формы, в которых «она является самой себе». Таким образом человеческое бытие получало метафизическое истолкование, которое не отменяло эволюционизма и позволяло оставаться в рамках современной картины мира.

В целом, противоположность рационалистической и иррационалистической позиций в эту эпоху лишь кажущаяся. Немецкий философ мыслит в одном направлении с Дарвином, эволюционизм лежит в основе его учения. Мировая воля реализует свою мощь в борьбе за существование, в инстинктах, в аффектах людей. Применительно к человеку Шопенгауэр

говорит о «тождестве воли и тела». Сознание рассматривается им как продукт деятельности мозга и, следовательно, как результат биологического процесса эволюции, любовь — как «ловушка» природы, обеспечивающая продолжение рода.

Еще большее влияние имели идеи Шопенгауэра о роли искусства. Именно и только искусство обладает способностью проникать в царство идей, через искусство человек соприкасается с непосредственной объективацией мировой воли. Художественно одаренный гений способен к незаинтересованному созерцанию «чистых понятий» и созданию произведений искусства, в которых платоновские идеи запечатлены в более ясной форме. Созерцая произведение искусства, человек через частный объект, существующий в пространстве и времени, воспринимает универсальное «чистое понятие», прикасается к «устойчивому, непреходящему, чье отражение дробится в воде, разбегается в текущих волнах», как поэтически выразил эту мысль А. Жид. Эстетическое восприятие свободно от всякой полезности, от всякого обыденного применения, от эгоистической заинтересованности, оно поднимает ко всеобщему, освобождает человека от бессмысленного и бесконечного стремления, в котором обнаруживает себя власть мировой воли. Особое место среди видов искусства принадлежит музыке, которая являет «истинную природу всех вещей», мистически выражает мировую волю.

Учение Шопенгауэра легло в основу философии немецкого философа Эдуарда фон Гартмана (1842–1906). Гартман развивает те его стороны, которые обозначаются понятием «пессимизм». Шопенгауэр видел источник неискоренимого зла в разладе мировой воли с самой собой, ее «раздвоении в самой себе», которое проявляется в человеческих страданиях, неизбежном повторении трагических состояний. Гартман, в свою очередь, писал об иллюзорности человеческого стремления к счастью. Мода на пессимизм, появившаяся в 1960-е годы, способствовала популярности его книги «Философия бессознательного» (1869).

В ней философ разрабатывает понятие бессознательного, изначально сформулированное Шопенгауэром. Соединяя идеи Шеллинга, Гегеля и Шопенгауэра, Гартман описывает бессознательное как таинственную силу, которая является универсальным принципом и основой всякого бытия. Актуальным для рубежа веков оказалось представление о роли бессознательного в работе человеческой психики, которое нашло развитие в трудах австрийского психиатра З. Фрейда. По Гартману, бессознательное проявляет себя как интуитивное прозрение истины. Мистический и — шире — религиозный опыт он считал откровениями бессознательного.

Другим продолжателем идей Шопенгауэра на рубеже веков был Фридрих Ницше. Его первая книга «Рождение трагедии из духа музыки» («Die

Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1872) была направлена против представления о древнегреческом искусстве как о воплощении вечного идеала красоты и гармонии. Ницше увидел в искусстве досократовской Греции проявление дисгармоничной, инстинктивной и внеморальной жизненной энергии, творящая сила которой высвобождается под знаком бога Диониса. Наряду с «дионисийским началом» (темным, дисгармоничным, иррациональным, экстатическим, оргиастическим, жизненным) Ницше выделил «аполлоновское начало» (светлое, гармоничное, интеллектуальное, членящее-разумное). В культуре два начала должны пребывать в равновесии. Но со времен Сократа европейская культура пренебрегала дионисийством, предпочитая аполлоновскую «красоту иллюзии», и это привело к кризису. «Аполлоновское начало» предполагает «непоколебимое доверие» к «миру как представлению» с его внятными разуму характеристиками. Выход из кризиса Ницше видит в возрождении через трагедию «дионисийского начала», соприкасающегося с мировой волей.

Позже Ницше уточняет свои позиции относительно философии Шопенгауэра. Волю к жизни сменяет воля к власти (*der Wille zur Macht*), побуждающая все живое к борьбе за существование, обеспечивающая выживание сильнейших. С позиций доверия к инстинкту Ницше призывал к переоценке всех ценностей. Мораль, с его точки зрения, «отрицает жизнь» («Казус Вагнера», 1888), она направлена «против инстинктов жизни» и потому «противоестественна» («Сумерки идолов», 1888). В отличие от своего предшественника Макса Штирнера, автора философского сочинения «Единственный и его собственность» (1845), в котором оправдывался эгоизм, не знающий границ, Ницше исходил из социал-дарвинистской концепции, в которой идея «борьбы видов», «естественного отбора» переносилась на общество. Для Ницше борьба каждого против всех за выживание и возвышение стала не правом эгоистической личности, а священной обязанностью: чтобы выжило человечество, в нем должны остаться лишь сильные личности, которые руководствуются идеалом сверхчеловека (*Übermensch*). В сверхчеловеке, стоящем «по ту сторону добра и зла», восстанавливается безошибочность инстинкта, преодолевается «слишком человеческое». Так устанавливается новая шкала ценностей.

С точки зрения Ницше, современный мир болен нигилизмом — «радикальным отклонением ценности, смысла, желательности» («Воля к власти», 1886–1888). Но последовательное отрицание существующих ценностей является необходимой стадией развития европейской культуры. Нигилизм как отрицание христианской идеи Бога, освобождение ума от иллюзий одряхлевшей культуры должен дойти до своего предела, должен быть «пережит» ради обретения новых ценностей.

Ницше не раз писал о себе как о «сыне этого времени». В своих работах он осознал и показал явления и процессы духовной жизни рубежа веков так полно, как никто другой. Выражая субъективистские устремления эпохи, Ницше порывает с конструированием абстрактных философских систем, рациональным осмыслением основ бытия и создает философию жизни, основанную на интуитивном постижении жизни в ее неделимой целостности.

Искусство. Наряду с Шопенгуэром вдохновителем Ницше был композитор, писатель, теоретик искусства Рихард Вагнер. Вагнер — одна из центральных фигур в культуре этой эпохи. Ницше писал, что на рубеже веков «Вагнер резюмирует современность», обнажая в своем творчестве ее сильные и слабые стороны, с необычайно силой выражая тягу современного искусства к обновлению.

Страстное увлечение Вагнером, его музыкой и идеями об искусстве было заметным культурным явлением эпохи, получившим название вагнеризм. В 1885 г. в Париже начал выходить специальный журнал, название которого «Ревю вагнерьен» («La Revue wagnérienne») в переводе значит «Вагнеровское обозрение». Его редактор Эдуард Дюжарден писал о Вагнере как о «создателе новой формы искусства». В ее основе лежала идея синтеза искусств, в первую очередь, поэзии и музыки, «гармонически слитых» в жанре музыкальной драмы. Идеальным воплощением синтеза искусств Вагнер видел «произведение искусства будущего» — Gesamtkunstwerk («тотальное произведение»), в котором возрождается универсальность искусства, достигающего вершины своих возможностей.

Синтез искусств был понят как путь к «высшему миру», музыкальные драмы Вагнера открывали современникам «религиозную основу всякого искусства», как выразился в 1912 г. русский критик Эллис. Мифологические сюжеты его музыкальных драм позволяли «тотальному произведению искусства» прикоснуться к основам бытия, поскольку в мифе, по слову Вагнера, «сверхчеловеческое и сверхчувственное» становится «доступно чувству» («Опера и драма», 1851). Театр он уподоблял храму, называя музыкальную драму «Парсифаль» (1882) «торжественной сценической мистерией, предназначенной для исполнения не в церкви, а в театре». В эпоху кризиса христианской веры представление Вагнера о сакральной функции искусства вызвало живой отклик. В конце века его драмы воспринимались в качестве своего рода мистических ритуальных действ, призванных освободить человека от призрачности материального мира, от «чувственных видимостей» (А. Жид), устремить к миру сущностному.

Вагнеризм сыграл важную роль в формировании символизма как направления в искусстве, включавшего в себя литературу, театр, музыку, живопись, скульптуру, танец. Те, кого называли символистами, были

очень разными по технике письма, но их объединяло шопенгауэровское представление о художнике как о «человеке, умеющем смотреть», «не доверяющем чувственным видимостям», «возвещающем» о скрытых в них истинах «в полный голос» (А. Жид). Увлечение Вагнером укрепило символистов в их стремлении к интуитивному обнаружению «чистого понятия», «осязаемому отражению перво-Идей» (Ж. Мореас) в произведении искусства.

Представление о символизме было сформулировано применительно к литературе, и лишь затем осознаются символистские явления в других видах искусства. О «переводе идей» на язык звука, цвета, мелодии, перекликающихся между собой, в связи с творчеством Вагнера писал Ш. Бодлер в статье «Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже» («Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», 1861). Свое впечатление зрителя и слушателя он подтверждает строками из сонета «Соответствия» («Correspondences»), который считается наиболее ранним и наиболее влиятельным выражением символистской эстетики. В этом стихотворении синестезия (соответствие между ощущениями разных органов чувств) запаха, цвета, звука описывается как «путь чувственности к духу», используя выражение Т. Манна.

Идея синтеза искусств воодушевляла создателей символистской музыки, для которой характерна «литературность». К примеру, французский композитор Клод Дебюсси (1862–1818) положил на музыку произведения Г. Гейне, Д. Г. Россетти, Ш. Бодлера, П. Верлена, М. Метерлинка, Э. По. Симфоническая прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» («Prélude à l'Après-midi d'un faune», 1894) дополняет стихотворение С. Малларме.

Символистской музыке свойственно вагнеровское «упоение звуком». В особенностях восприятия музыки Вагнера слушателями опознавалось проявление бессознательного. «Волшебное», «завораживающее» звучание, которое Ш. Бодлер сравнивал с «кружащим голову действием опиума», становится важной составляющей символистской эстетики с её приверженностью бессознательному, грёзе, мечте о том, что «знакомо» душе.

В живописи символисты искали способов создания языка души, прибегая к аллегорическому изображению образов, принадлежащих разным мифологиям, либо наделяя изображение внешнего мира иератическими (сакральными) смыслами, придавая ему мистическую таинственность. В этом направлении работали французские художники Одилон Редон, Гюстав Моро, бельгиец Фернан Кнофф, австриец Густав Климт, в Англии история символизма в живописи начинается с прерафаэлитов.

Другим явлением в искусстве этого времени, изменившим представление о форме, стал импрессионизм. По контрасту с вагнеровским искусством, обращенным к «великому, возвышенному, гигантскому» (Ф. Ницше), импрессионизм сосредоточен на сиюминутном и феноменальном,

существующем здесь и сейчас в общем ряду предметов и явлений. Светящаяся ткань женского платья, блики восходящего солнца на воде, трепет и благоухание цветов в вазе, освещение, меняющее визуальный облик предмета — вот что завораживает импрессиониста. История импрессионизма начинается с живописи. Течение в искусстве уже сформировалось, когда в 1874 г. в Париже была устроена выставка «Анонимного общества живописцев, скульпторов, граверов и т.д.», о которой критика с иронией написала как о «выставке импрессионистов», обыгрывая название картины Клода Моне (1840–1926) «Впечатление. Восход солнца» («*Impression, soleil levant*», 1872). В 1880-х годах импрессионизм был осознан как общекультурное явление. Французский поэт Ж. Лафорг связывал его с музыкой, литературой, философией.

Художники-импрессионисты (К. Моне, К. Писсаро, О. Ренуар, А. Сислей и др.) выступали против классицистичности академического и отвлеченности романтического искусства с позиций остро современных. Субъективный взгляд, визуальное «впечатление», с их точки зрения, должно совмещаться с научным подходом: вниманием к атмосферным эффектам, отражению света от предметов и поверхностей, расщеплению светового луча. Одним из источников вдохновения для художников-импрессионистов стала фотография, другим — раскрашенные японские гравюры, «пренебрегающие тремя измерениями». Всякому, рассматривающему импрессионистические полотна, очевидно: при всем интересе к телесности мира, их авторы лишают вещи плоти, «отрицают внешнюю форму реальных вещей», как сказал об этом испанский философ XX в. Х. Ортега-и-Гассет. Импрессионисты писали раздельными мазками семью-восемью несмешанными красками, воспроизводя «многоцветную гамму внутри самого объема». Импрессионистическое преобразование грубой материальности телесного мира в произведение искусства описано Э. Золя в романе «Чрево Парижа» («*Le Ventre de Paris*», 1973). Художник Клод Ланье «воздвигает удивительный натюрморт», располагая продукцию в витрине мясной лавки: «Красные языки высовывались со жгучей алчностью, а черные кровавые колбасы врывались мрачной нотой в светлое пение сосисок...». Экспрессия цвета, «прелесть красного пятна рядом с серым пятном» уничтожает предметность, зрительное восприятие с его физиологическими особенностями становится эстетическим восприятием.

В конкретных эстетических явлениях эпохи символизм и импрессионизм часто трудно разграничиваются, так, импрессионистом в музыке считают того же Дебюсси. Импрессионистская убежденность, что «бесконечная череда неустойчивых внутренних состояний» — «единственная реальность» (Х. Ортега-и-Гассет), вполне отвечает общей направленности символистской мысли. Зависимость в то же время от физиологии, тем-

перамента, «нервов» делает импрессионизм знаковым явлением рубежа XIX–XX вв., ибо иррационализм в этот период истории был неотделим от «материализма».

Соединение обостренной «материалистической» чувственности с духовными прозрениями было свойственно культуре декаданса, в которой основные характеристики эпохи (переходность, модернизация культурного сознания под влиянием технологического прогресса, диктат науки, расцвет искусств, создающий стиль жизни в «прекрасную эпоху», сосуществование элитарной и массовой культуры, фрагментация картины мира) представлены в концентрированной форме.

Декаданс. Понятие «декаданс» (в переводе с французского — «упадок») было выработано для характеристики кризисного мироощущения эпохи. Уже в 1860-х годах возникает параллель между современной «дряхлеющей цивилизацией» (Т. Готье) и Римской империей периода упадка. Культура декаданса осознает себя явлением «конца века». Обозначенный в истории культуры французским выражением *fin de siècle*, феномен «конца века» включает в себя сумму катастрофических ожиданий, связанных с кризисным состоянием, тем, что немецкий врач и мыслитель М. Нордау назвал «старческим истощением» западной цивилизации. Для декадентского мироощущения характерны мотивы болезни, смерти, разрушения, бегства от действительности в мир искусственной красоты, вытеснение этики эстетикой.

Однако упадок, чувство «оскудения жизни» не было единственным содержанием декадентской культуры. В явлениях, объединенных понятием «декаданс», отчетливо выразился переходный характер эпохи. Предчувствие необратимых перемен проявлялось в парадоксальной двойственности, которой отмечено представление художников и мыслителей декаданса о своем месте в истории. Они осознавали себя завершителями, «последними» «в ряду былой высокой культуры», по мысли Вяч. Иванова, и в то же время это был конец, чреватый началом, время «ожиданий». Мифологической параллелью этой особенности самосознания эпохи является гибель бога Диониса, в которой заложено его новое рождение. Парадоксальное сочетание «воли к концу, великой усталости» (Ф. Ницше) и энергии, воли к жизни, к обновлению — отличительная черта культуры декаданса.

«Начало» проявляет себя в том, что декаденты позиционируют свое искусство как новое, небывалое. Созданное ими направление в изобразительном искусстве получает названия стиль модерн, что значит «современный», ар-нуво — «новое искусство». Характерной чертой стиля модерн была декоративность, обращавшая любой природный мотив в утонченно-искусственный. Искусственность, избыточность, переусложненность

считалась признаком «крайней зрелости» искусства, «тронутого разложением» (Т. Готье). Пресытившийся естественным, художник декаданса ищет «необычные запахи, невиданные цветы, неизведанные наслаждения», используя выражение Г. Флобера. В то же время, искусственность рассматривается как признак новизны, в пристрастии к искусственности, «лжи» декаданс противопоставляет себя всему XIX в. с его культом природы, верностью жизни. Как сын эпохи, в которую «лунный свет становится электрическими огнями, а водопады обеспечивает гидравлика» (Ж.-К. Гюисманс), художник декаданса видит «человеческий гений» достойным соперником природы. В его глазах природное равно пошлому и обыденному, «природа — мелкий лавочник, навязывающий свой товар» (Ж.-К. Гюисманс), в то время как искусство создает фантастические миры, увлекающие воображение, творит «завораживающую красоту». Художники и мыслители декаданса преклоняются перед прекрасным, как преклонялся Шопенгауэр, и идут дальше немецкого философа, считая красоту единственным, что сообщает человеческому существованию смысл.

Культь красоты создает стиль жизни. Декаданс «вносит поэзию в жизнь» (О. Уайльд), эстетизируя повседневность. В эту эпоху множество мастерских, среди которых самые известные — ювелирные мастерские Фаберже в России и мастерские Уильяма Морриса в Британии, производят предметы обыденного пользования (мебель, гобелены, обои, часы, бонбоньерки, бювары и пр.), имеющие ценность произведений искусства. В архитектуре стиль модерн предписывает продумывание интерьера до мельчайших деталей. Декаденты и самих себя обращают в произведение искусства. В определении Ш. Бодлера, «денди — это воплощение идеи прекрасного, перенесенного в материальную жизнь, это тот, кто предписывает форму». От денди предшествующих эпох декаденты наследуют «искусство блистать». Часто это единственное, чем они известны. В контексте культуры декаданса возникает феномен «знаменитости», человека, чье главное достоинство в его широкой известности. В пристрастии к громкой славе момента культура декаданса вступает в рискованное соприкосновение с «пошлостью моды», по слову Бердяева, с широкими массами. Декадентское мироощущение с его эстетством, усталостью от жизни не было общим уделом на рубеже веков, это было достояние богемы, артистической среды, отделенной от толпы. Элитарная культура осознает себя в противопоставлении массовой.

Культура декаданса расценивается извне и изнутри как наделенная «болезненной чувствительностью» в противоположность «грубому здоровью эпох расцвета» (Э. Золя). С научной — медицинской — точки зрения декаданс описал немецкий врач и писатель Макс Нордау (1849–1923). В книге «Вырождение» («Entartung», 1892) он поставил диагноз:

вырождение и истерия. Художники декаданса предпочитали говорить о неврозе как о «болезни fin de siècle», «обостряющей чувства до патологической чувствительности» (А. Симонс). По Т. Готье, декадентский стиль в искусстве может быть определен как «внимающий тончайшим откровениям невроза». «Нервы», популярный предмет обсуждения на рубеже веков, в сущности, представлялись ниточкой, связывающей душу, дух человека и его тело. «Невротический» стиль декаданса выражал новое представление о психологизме, когда физиологическое неотделимо от душевного. Учитель Нордау итальянский криминалист и психиатр Чезаре Ломброзо (1836–1909) считал гениальность следствием аномальной активности головного мозга. В форме парадокса эта мысль выражена героем О. Уайльда лордом Генри: «В душе таятся животные инстинкты, а телу дано испытать минуты одухотворяющие». Научные методы естествоиспытателей литературные герои декаданса прикладывают к психологии, «производя вивисекцию» человеческих страстей.

Соединение духовных порывов и чувственности выражено в одной из эмблем декаданса, Нарциссе. Нарцисс значим в двух смыслах: как юноша, обратившийся в цветок, и как влюбленный в собственное отражение. Цветы выражают специфическую чувственность декаданса, его мистический эротизм: воплощение «несравненной плоти» (Г. де Мопассан), они в то же время как будто бесплотны и олицетворяют чистую, мимолетную и вместе с тем неуничтожимую красоту. С другой стороны, с Нарциссом связана декадентская «религия своего я» (В. В. Розанов). Художник декаданса заключает все в пределы субъективности, внешний мир исчезает, перестает быть значимым. Поиск своего «отражения» в произведении искусства — его цель.

Экстатическое слияние духа и плоти достигает своей высшей ступени в акте мистического прозрения. Поиск мистического смысла чувственности выражается в эмблематической фигуре св. Себастьяна, пронзенного множеством стрел, чьи физические страдания, по выражению О. Уайльда, «будят в нас любовь к прекрасному», чьи раны — «красные розы». Нордау считал мистицизм «одним из главных признаков вырождения». Спровоцированное кризисом веры тяготение к таинственному, к запретному знанию, к «Изиде», скрытой «под покровом» внешнего мира, становится почти всеобщим наваждением в 1890-е годы. Это время спиритических сеансов, теософии в духе Елены Блаватской, увлечения христианским мистицизмом, сатанизмом. Мистицизм привлекает внимание как ученых, анализирующих его природу с позиций психиатрии (Нордау в «Вырождении», У. Джеймс в книге «Виды религиозного опыта», 1902), описывающих его историю (У. Р. Индж в книге «Христианский мистицизм», 1899; Э. Андерхилл в книге «Мистицизм», 1911), так и представителей артисти-

ческой среды, приходящих к религиозному мистицизму через культ красоты, эстетизацию смерти.

Эстетизация смерти осуществляется в «Цветах зла» (1857) Ш. Бодлера. В культуре декаданса мотив смерти под влиянием Вагнера приобретает значение «Любви-смерти» (Liebestod), по названию последней арии из музыкальной драмы «Тристан и Изольда» (1859). Декадентская культура рассматривает единение любви и смерти, Эроса и Танатоса, начала и конца как возможность приблизиться к мистической тайне мира. Со-природность эротического союза смерти подтверждается тем, что в том и другом случае человек всецело оказывается во власти природных сил, его «я» растворяется в бессмертном неразделимом целом, предается мировой воле, в терминологии Шопенгауэра.

Любовь-смерть и любовь к смерти воплощены в еще одной эмблеме декаданса, библейской царевне Саломее, потребовавшей у царя Ирода голову Иоанна Крестителя. В культуре декаданса Саломея предстает «символическим воплощением разрушительного Разврата, богиней бессмертной Истории, Проклятой Красотой», «несущей погибель всякому, кто ее коснется», как написал Ж.-К. Гюисманс по поводу картины Гюстава Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» (1874—1876). В Саломее проступает демоническая женщина-вамп (роковая женщина, *femme fatale*), «безразличная, невинная, бесчувственная, губительная», в противоположность вагнеровской «высшей деве, влекущей ввысь» (Ф. Ницше), увлекающая в пропасть. В этой фигуре проявляет себя имморализм декаданса — принципиальное отрицание всех нравственных норм как противоречащих законам красоты.

Художником декаданса Т. Готье считал Ш. Бодлера. В конце XIX века произведения Ницше, прежде всего «Так говорил Заратустра» («Also Sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen», 1883—1885), «По ту сторону добра и зла» («Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft», 1886), стали ярчайшим выражением декадентского мироощущения с его имморализмом. В трактате «Казус Вагнера» («Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem», 1888) Ницше пишет о себе как о декаденте. Поэтому для того чтобы понять декаданс, ему необходимо «глубокое отчуждение» от своего времени, «око Заратустры», видящее человека «под собою».

Декаданс Ницше понимает как результат «ошибки инстинкта». В широком смысле разновидностями декаданса являются христианство, прогресс, альтруистическая и религиозная мораль. Но декаданс — это и «историческая болезнь», определение, которое он прикладывает к современному состоянию человека и общества. Декаданс трактуется как следствие нарушения баланса, чрезмерное преобладание интеллектуального

начала над жизненным, «аполлоновского» над «дионисийским», уничтожающее силу самосохранения. Его проявления — скепсис, нигилизм, «распутство мысли», истерия, ослабление воли, крайняя возбудимость, тяга к удовольствиям, порочность, болезненность, бесплодие. Тем не менее фигура сверхчеловека, которую Ницше противопоставляет болезненности декаданса, также принадлежит этой культуре, поскольку выражает свойственную декадансу жажду обновления, нового начала.

Вне обозначенных социокультурных факторов не может быть понят литературный процесс эпохи. Рождение нового эстетического сознания в неожиданных для XIX в. формах происходило по мере того, как уходила в прошлое привычная упорядоченная картина мира, что было сопряжено с изменениями во всех областях человеческой жизни.

Отличительные черты литературы рубежа XIX–XX вв. Интернационализация духовной жизни на рубеже веков выразилась в расширении литературной «географии». В европейский литературный процесс включились литературы Скандинавии, Бельгии, Ирландии, славянских народов, произошло «возвращение» итальянской и испанской литератур. В 1827 г. Гёте в разговоре со своим секретарем Эккерманом впервые отметил, что начинает складываться всемирная литература. На рубеже веков эта тенденция становится ведущей. Формирование мирового литературного процесса выражается в усилении взаимодействия крупнейших литературных регионов (Европы, США, Востока, России). Основные литературные явления рубежа веков так или иначе отзывались в литературах разных стран, становились их достоянием, взаимодействуя с национальными традициями. Этому в значительной мере способствовало возросшее количество переводов, острый интерес к другим литературным и культурным традициям, «работе рас», как выразился А. Блок. «Сырой Север» Вагнера (Ф. Ницше), романское обаяние французского символизма, славянский мир, открывшийся западным интеллектуалам в произведениях Толстого и Достоевского, и т. д. своим воздействием создавали общую картину международной литературной жизни.

Рубеж XIX–XX вв. — переходный период в мировом литературном развитии. Обостренное чувство эстетической новизны, «творчества за пределами освященных обычаем правил» (С. Малларме) — одна из самых ярких черт литературы этого времени.

В конце 1860-х годов литература покидает обжитое ею в XIX в. «антропологизированное» пространство, «созданное по мерке человека», чтобы прийти к «низин не одухотворенной природы», по выражению В. В. Розанова, и подняться к высотам абстрактного языка, предназначенного зафиксировать самую суть явлений. Таковы сверхзадачи литературы новой эпохи, порождающие новизну форм. В романе этого времени рационали-

стическую уверенность всеведующего автора в творимой им реальности сменяет зыбкая субъективность множественных точек зрения. В поэзии проявляется кризис классического стиха, когда привычные стихотворные формы начинают казаться застывшими, предсказуемыми, не способными выразить каждый раз новые мысли и чувства. Драматурги решительно размежевываются с великими предшественниками, драма больше не апеллирует к сопереживанию зрителя, разрушая «четвертую стену», она отказывается от иллюзии жизнеподобия. Концепция литературы как «зеркального» отражения жизни перестает быть актуальной в эту эпоху. Возникает представление о том, что искусство, «подобно мышлению, развивается по собственным законам» (О. Уайльд). Австрийский поэт и драматург Г. фон Гофмансталь так выразил эту мысль: «Не существует прямой дороги ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии». На смену прямому обращению к жизненному материалу приходит осознанное творение «вторичной реальности»: аллюзия, цитата, «чужое слово» в целом является основным строительным материалом, из которого создается текст. Обозначившиеся на рубеже веков тенденции в XX в. совершенно меняют способ письма, производя беспрецедентный в истории западной литературы эффект «разрушительной и озадачивающей новизны».

Но это не означает, что язык литературы меняется вдруг и бесповоротно, «преодолевая» все, что было характерно для художественных языков XIX в. Напротив, в своих исканиях переходная эпоха исходит из открытий XIX в., доводя до логического конца тяготение к «неклассически индивидуальному» слову, субъективизму письма, который пришел на смену «готовым формам» литературы с закрепленными в них смыслами. Выступление против нормативности, начатое романтиками, в литературе рубежа веков подкрепляется романтической же апелляцией к индивидуальному началу творчества, «проявлению во всей полноте своей сущности» (О. Уайльд), «своему собственному языку». Эта позиция с предельной ясностью обозначена Э. Золя: «Истинный художник говорит языком, который он сделал своим собственным и который, следовательно, целиком принадлежит ему» («Мой Салон»). Для Золя «темперамент художника» — непременное условие создания произведения искусства, для Пейтера субъективизм восприятия — непременное условие эстетического суждения о произведении искусства.

«Личный язык», как заметил французский поэт XX в. П. Валери, предполагал «отказ от вкусов большинства» и, следовательно, должен был «охранить» художника от автоматизма письма, от мертвых, окостеневших форм языка. Он был призван с максимальной точностью выразить состояние современного сознания: с одной стороны, облечь в слова движения мысли и чувства, до тех пор в слова не облакавшиеся, а с другой стороны,

уловить «связь всего со всем», воплотить «чистое понятие». Однако «личный язык» тут же обнаруживает «недостаточность», несовершенство языка как такового. По мысли Малларме, ему «недостает высшего»: слишком много случайного, неточного в именовании вещей. Произведение искусства в лучшем случае рождается как «серия удачно нанизанных случайностей» (П. Валери). В статье «Кризис стиха» («Crise de Vers», 1892) Малларме пишет о «фундаментальном кризисе» литературы в связи с явлением, которое на языке современной науки именуется кризисом языковой репрезентации.

«Личные языки» создают в литературе достаточно пеструю ситуацию, соответствующую отсутствию целостности в картине мира, установке на волевой произвол субъекта в философской мысли эпохи. Литературный процесс характеризует противоречивость разнонаправленных тенденций. Среди литературных течений свое значение сохраняет реализм, в качестве новых направлений формируются натурализм, символизм, неоромантизм, в то же время многие явления в рамках этих направлений опознаются как импрессионистические и как декадентские. Взаимоотношения между всеми ними осложняются деятельностью литературных школ, салонов, писательской рефлексией, порождающей противоречивое толкование терминов. Мозаичность картины литературной жизни, множественность направлений, течений, школ соединяется с открытостью границ различных художественных систем, внутренней целостностью эпохи. О том, что разные, иногда как будто противоположные тенденции литературного развития на рубеже веков имели общую почву, свидетельствует их сочетание в творчестве всех крупных писателей этого времени.

Литературные направления и течения. Реализм. Перед писателями-реалистами на рубеже веков встала задача найти адекватные средства для глубокого анализа новой действительности. Формирование империализма и связанное с этим обострение классовых противоречий — наиболее характерная тема, нашедшая освещение в реалистической литературе. Философская мысль в этот период колеблется от позитивизма к иррационализму. Меняется и литературный фон. Реализм теперь отстаивает свои принципы не в борьбе с классицизмом или романтизмом, а полемизируя с натуралистами, символистами, разного рода декадентскими школами.

В целом реализм на рубеже веков отличается открытостью границ, испытывает влияние и вбирает в себя черты всех основных художественных методов эпохи, сохраняя главное качество — характер *типизации*. Глубокая внутренняя перестройка реализма была связана с экспериментом, смелым опробованием новых средств. Качественно углубляются основные достижения критического реализма предыдущих периодов — психологизм, социальный анализ, расширяется сфера реалистического отобра-

жения, на новую художественную высоту поднимаются жанры новеллы, романа, эпоса.

Этот этап развития реализма выступает как переходное явление, в котором закладываются основные черты, отличающие реалистическую литературу XX в. от критического реализма XIX в.

Натурализм. Натурализм — литературное направление этой эпохи, сформировавшееся раньше всего по времени. В начале 1860-х годов концепцию натурализма начал разрабатывать философ и литературовед Ипполит Тэн, романы братьев Гонк. Э. Золя впервые употребил термин «натуралист», говоря о творчестве. Затем он начинает говорить о натурализме как о новом подходе к искусству и литературе. С 1868 г. Золя в статьях об искусстве именует «натуралистами» художников, которые позже стали известны как импрессионисты. В 1870-х годах вокруг Золя складывается писательский круг, и натурализм оформляется как течение во французской литературе. На замечание Г. Флобера, что термин не кажется удачным, Золя отвечал, что пропагандируемое им направление литературной мысли «нуждается в крещении, чтобы публика признала его новизну». И он снова и снова повторял термин «натурализм» в своих журналистских статьях, пока явление не стало общепризнанным и не вошло под этим именем в историю западной литературы.

В действительности, вид литературного творчества, который так увлекал Золя, не был всецело его созданием. В частности, в английской литературе конца 1850-х — 1860-х годов рождается аналогичный подход к жизненному материалу. Суть его заключалась в возвращении человека в природу, «абстрактный, метафизический человек» предшествующей литературы заменяется в натурализме «человеком подлинным, созданным природой, подчиняющимся действию физико-химических законов и определяющему влиянию среды» и наследственности (Э. Золя, «Экспериментальный роман», 1880). В произведениях натуралистов социальная среда приобретает черты биологической среды обитания. Она воздействует на героев не только через воспитание, общественные условности, финансовое положение, но и определяет их «видовые», физиологические черты. Иными словами, это литература, «соответствующая нашему веку науки» (Э. Золя), созданная под мощным влиянием научной мысли, в особенности социал-дарвинизма и экспериментальной медицины.

Писатель-натуралист видит себя исследователем, чей метод — наблюдение и анализ. В какой-то период Золя настаивал даже на роли экспериментатора, подвергающего человеческое сообщество своеобразной вивисекции, выясняющего «логику изучаемых явлений» в надежде изменить общество к лучшему, «исцелить» его болезни. Писатель-натуралист может писать только о том, что знает на опыте, что изучил, его цель — фото-

графически точное описание реальности, его источник — «человеческий документ» («document humain»). Автор занимает позицию наблюдателя-аналитика, он представляет вниманию читателя «зрелище жизни» так, «чтобы невозможно было увидеть и указать, в чём заключается его замысел и намерения» (Г. де Мопассан). Тем не менее решающим моментом сам Золя считал «темперамент художника»: «Произведение искусства — это кусок природы, преломлённый через темперамент художника». Эта формула апеллирует не просто к субъективному «лирическому» началу, так или иначе играющему важную роль в акте творения, но к темпераменту как к выражению высшей нервной деятельности, а также к личному опыту, составляющего основу натуралистического «исследования».

Еще Бальзак заменил, по выражению Золя, «воображение поэта наблюдением ученого». Новизна натуралистского подхода в резкой форме обозначена в предисловии ко второму изданию романа «Тереза Ракен» (1868). Золя подчеркивает, что его персонажи «всцело подвластны своим нервам и голосу крови», «душа здесь совершенно отсутствует». Психологизм натуралистического романа предполагает «исследование человеческого механизма». Натуралисты уделяли много внимания физиологическим проявлениям человеческой жизни. Наследственные болезни, сцены агонии и родов, смерть, гниение и разложение присутствуют почти во всех их произведениях. Детальное описание, изобилующее клиническими подробностями, получило название натуралистического описания.

Научный подход предполагает, что не существует таких сфер жизни, которые не могли бы описываться в романе. Как следствие, натуралисты расширяют область изображаемого в литературе. Для них нет запретных тем. Безобразное может приобретать значение подлинной эстетической ценности, в этом смысле обновление художественного языка осуществляется натуралистами в том же направлении, что и Бодлером и его последователями. В том и другом случае решающее значение имеет интерес к современности, проявляющей себя преимущественно в жизни города. Натуралисты сосредоточены на изображении сегодняшнего, подчеркнуто будничного, каждодневного. Сферы человеческой жизни, традиционно находившиеся вне пределов художественной литературы, обретают «эстетическую достоверность». Работа гигантской шахты, первоначальное накопление капитала, функционирование акционерных обществ и прочие в высшей степени прозаические явления промышленности и экономики в произведениях натуралистов включаются в сферу искусства, становятся тем материалом, из которого творится прекрасное. Эта мысль выражена Бернардом Шоу: «...В каждой моей пьесе знание экономики играет такую же важную роль, как знание анатомии в произведениях Микеланджело».

Это подлинно демократичная эстетика. Натуралисты отказываются от изображения героической личности как «нетипичной» в натуралистическом смысле. Диагностируя болезни общества, они обращаются к описанию низов, что позволяет сегодня сближать натурализм с социологией и антропологией — науками, которые претерпевают на рубеже веков бурное развитие. Видя в появлении массового общества ярчайшую черту современности, натуралисты первыми «делают персонажем толпу». Демократизм натурализма проявляется и в отношении к языку, желанию зафиксировать в произведении искусства естественный живой язык эпохи, воспроизвести современное состояние языка, включающее просторечия, сленг, диалектные выражения, иными словами, язык конкретной социальной среды.

Внимание к правде мгновения обуславливает импрессионистическое начало натуралистического повествования. Для натуралистической прозы характерен импрессионистический стиль: телесное качество мира насыщает повествование красками, звуками и запахами, ощущениями. Кроме того, импрессионистический характер в натурализме приобретает сюжет. Сюжет как история, приключение, «выдумка» замещается «вспышками жизни» (Э. Золя), «умелым сочетанием достоверных мелких фактов», соединенных «тонкими, скрытыми, почти незаметными нитями», по слову Г. де Мопассана.

С середины 1880-х годов распространение натуралистической эстетики в странах Европы связано преимущественно с публикацией романов Золя в переводах, с 1890-х годов — с постановками натуралистических драм. Во Франции этого времени натурализм постепенно вытесняется символизмом. Символистская эстетика часто осознавалась по контрасту с натуралистической. Однако в этот же период Ф. Ницше, М. Нордау, В. В. Розанов расценивали натурализм как явление декадентской культуры, предшествующее, но не противоположное символизму. Путь многих писателей-натуралистов, пришедших к символистской эстетике (Г. де Мопассана, Ж.-К. Гюисманса, Ю. А. Стриндберга, Г. Гауптмана) показывает, что тесная связь между явлениями действительно существовала.

Символизм. Термин символизм ввел в литературный обиход французский писатель Жан Мореас. Его статья с провоцирующим названием «Литературный манифест. Символизм» появилась в газете «Фигаро» 18 сентября 1886 года. Наименование «символисты» постепенно замещает слово «декаденты», которым критика обозначала апологетов символистского искусства. На взгляд современного литературоведения, разграничение между символизмом и декадансом определяется разницей между типом письма и типом культуры.

В эпоху духовного диктата науки Мореас начинает свою статью замечанием о «строгой детерминированности» «литературной эволюции»,

которая предполагает постоянное обновление, смену направлений и школ. Символизм как «новая школа», сменяющая «обветшалый» романтизм, воплощает «актуальную тенденцию творческого духа в искусстве». Это стремление «облечь Идею в чувственно постижимую форму», которое считал предназначением искусства Шопенгауэр, отказаться от вульгарной материалистичности художественного мышления ради Тайны души. Мореас подчеркивает нерасторжимость «чувственной формы» и «Идеи» в символизме. С точки зрения символистов, ошибка натуралистов, первыми «низложивших» романтизм, в том, что для них значим чувственный облик мира сам по себе, а также в том, что они настаивают на «объективном описании» в ущерб субъективным впечатлениям и ощущениям, которые составляют основу «чувственной формы» в символизме. По мысли Ш. Морриса, символистское искусство вновь соединяет Душу, Чувство и Ощущение, разъятые современным Анализом («Литература нынешнего дня», 1889).

Символистское мышление «конца века» не сводится к тому типу метафорического мышления, который объединяет конкретный предметный образ и комплекс стоящих за ним смыслов. Оно осуществляется в двух основных направлениях. С одной стороны символисты ищут язык, которым «душа говорит душе», по выражению А. Рембо, чтобы передать «нюанс» впечатления, «обручающий / Мечту с мечтой» (П. Верлен, «Поэтическое искусство», 1874). В этом случае важную роль играет *суггестия*, язык намеков, внушения, когда читателю сообщается какое-то состояние души, настроение, греза. Малларме так объясняет, что такое суггестия: «Из нескольких брызг <...> являются взору своды дворца, единственно достойного обитания; без всякого камня... Здесь ее, литературы, колдовство — <...> вне какой-то горстки праха <...> отпустить <...> в книгу дух...» («Кризис стиха», пер. И. Стаф). «Летучая распыленность», невыразимое состояние души, бессознательное может быть передано через пейзаж, «тоску равнины», плачущий над городом дождь, цветовые оттенки и освещение, но «прежде всего» через музыку стиха. Музыка намекает, но не конкретизирует, она — воплощенная «чувственная форма».

С другой стороны, на первый план выходит фигура художника — жреца в храме искусства, прикасающегося к священной тайне мира. «Идеальный первообраз» (А. Жид) показывается ему в поэтическом слове, «иератическом каноне стиха» (С. Малларме). Малларме считал, что стих «возмещает недостаточность языков», жесткие законы его «отметаю случай, что сохранился в словах», и помогают проявиться «чистому понятию». Представление о магии, *алхимии слова* так выражено им: «Я говорю: цветок! И, вне забвенья, куда относит голос мой любые очертания вещей, поднимается, благовонная, силою музыки, сама идея, незнакомые досе-

ле лепестки, но та, какой ни в одном нет букете» («Кризис стиха», пер. И. Стаф). Слово, подобно призме, фокусирующей и преломляющей лучи света, являет в стихе несколько пересекающихся значений. Энергия слова организует символистское произведение. В нем происходит, по Малларме, «исчезновение говорящего в поэте, который уступает инициативу словам». Место центрального смысла занимают множественные смыслы, поэтический текст «размывается», начинает «колебаться и мерцать», как об этом сказал П. Верлен.

Символизм во многих отношениях наследует романтизму (субъективность, интерес к тайне мира и т.д.), но романтическому понятию вдохновения противопоставляет мастерство, искусную упорядоченность, «вытесняющую случай», хаотичное творчество природы. Культ мастерства делает декоративность важной характеристикой символистского произведения искусства, о чем писал в 1891 г. в символистском журнале «Меркюр де Франс» поэт и критик Ж.-А. Орьер. «Словесный дендизм» — изысканная, утонченная, даже причудливая образность, излюбленная символистами, демонстрирует освобождающую силу условности.

Способность искусства продуцировать образы и смыслы за рамками существующего природного порядка Бодлер назвал «сверхнатурализмом». Он апеллировал к особой способности восприятия, которая заставляет вещи обыденного мира, «отбиться от общей стаи», выпасть из обычных логических связей, «раскрывая глубину жизни во всей полноте» (Ш. Бодлер). В символизме творчество образует особую сферу бытия, обладающую автономностью и самоценностью. Мысль о независимости искусства от дидактических, моральных, утилитарных функций выражена в узаконенном Т. Готье лозунге «искусство для искусства». Символисты разделяли сформировавшееся под влиянием Шопенгауэра убеждение Ницше, что искусство — высшая форма проявления жизни, и более того — что оно «является величайшим стимулом к жизни».

История символизма как литературного направления связана в первую очередь с французской литературой. В Париже появляется символистский кружок, здесь же издаются журналы, публикующие символистов из разных стран мира. В 1890-х годах символизм распространяется по всей Европе. В середине 1890-х годов в западной литературе обретает контуры новое явление, синтезирующее в себе основные тенденции литературной эпохи.

Неоромантизм. Неоромантизм — одно из самых знаменательных и вместе с тем трудноопределимых явлений в литературе рубежа веков. Оно получило развитие и в других странах Европы, затронуло также Россию, США и ряд других регионов планеты, в которых было сильно влияние европейской модели культуры в этот период. Актуален вопрос о месте неоромантизма как художественного явления в литературном процессе.

Часто неоромантические тенденции проявлялись стихийно, неосознанно, в большинстве случаев они переплетались с художественными принципами различных направлений конца XIX — начала XX в. Апология сильной личности, мужественное преодоление обстоятельств, движение вперед вопреки всему, устремленность к идеальной любви, характерные для неоромантической литературы, как будто свидетельствуют об антидекадентской направленности течения. Однако неоромантизм не столько противостоит декадентству как сумме настроений, связанных с «концом истории», сколько выражает другую сторону декаданса, тягу к обновлению, новое начало.

В начале XIX в. словом «романтизм» обозначили современное, новое в искусстве. В конце века новизну подхода к литературе обозначают словом «неоромантизм». И сам неоромантизм, и его ореол (совокупность художественных явлений, родственных неоромантизму) внешне выглядели как возрождение романтизма начала XIX в. Новый интерес к романтическому герою — исключительной, загадочной личности, гению, живущему не в соответствии с социальными обстоятельствами, а вопреки им, а также тяготение к ярким, неординарным сюжетам, экзотическому пространству, так же как возрождение ряда романтических жанров и принципов искусства, казалось бы, свидетельствовали о реанимации романтизма. Наиболее привлекательной чертой этого обновленного романтизма представлялся его оптимистический пафос, особенно на фоне распространившегося пессимизма в духе *fin de siècle*, который затронул и сферу литературы. Неоромантизм связан с традициями романтизма, но возникает в иную историческую эпоху и основан на иной концепции мира и человека.

В конце века неоромантизм выступает как «новый идеализм» («идеализм» приравнивается к романтизму), движение, противопоставляющее себя натурализму, но не отвергающее полностью его открытий. Как говорил австрийский писатель и критик Г. Бар: «Новый идеализм отличается от старого двояко: он опирается на действительность, и его цель — овладение нервами». Так же как натурализм, неоромантизм исходит из позитивного знания. Не греза, мечта, мир, описанный по воображению, а фактический материал составляет основу неоромантического повествования, организованного, однако, вокруг исключительной личности, человека, «перестроившегося в артиста», художника и аналитика жизни (А. Блок). В неоромантической сильной личности проявляют себя те же тенденции, что выразились в ницшеанской концепции сверхчеловека, который «примирает зверя и человека», не боится признать в себе и биологическое, инстинктивное, и высокое духовное начало.

В неоромантизме соединены, по слову Г. фон Гофмансталя, «анализ жизни и бегство от жизни». «Непоправимость человеческого бытия»

(Дж. Конрад), знание своего смертного удела и связанные с ним «мистические стремления души» являются одним из смысловых и сюжетных центров неоромантической литературы. Именно в этом смысле Д. С. Мережковский определял неоромантизм как «мистический бунт против поэтивизма».

Обозначение «неоромантизм» было особенно популярно среди немецких приверженцев обновления словесности, поскольку, как они считали, с одной стороны, подчеркивало романское начало в искусстве, отсылало к передовой французской литературе, а с другой, воскрешало национальную традицию, в которой столь большую роль играет романтизм. Сама постановка вопроса демонстрирует важность для неоромантизма актуальных для конца века вопросов о расе и расовых особенностях искусства и национальном достоинстве, национальной идентичности. Расовые особенности и новое чувство национальной гордости, связанное с представлением об особой миссии нации, — центральные темы неоромантической литературы. А. Белый называл Ф. Ницше «законодателем символизма германской расы», «неоромантиком».

Интерес к расам и их антропологическим характеристикам оживляет романтическое пристрастие к экзотике. Экзотические страны, сильная личность, жизненные энергии, опасность и близость смерти — мотивы неоромантической литературы, выстраивающиеся в авантюрное повествование на самом разном материале и в самых разных литературных жанрах.

Литературные жанры. Установка на создание личного стиля, на принципиальную неклассичность литературы сопровождается на рубеже веков радикальным переосмыслением жанровой системы. В истории поэтических жанров кризис стиха, «бунт» против «старых натруженных форм» (С. Малларме) влечет за собой перестройку жанровой системы, «смещение жанра» в нескольких направлениях. «Универсальным жанровым обозначением» становится стихотворение, формально определяемое относительно небольшим объемом текста. В поэзии усиливается лирическое начало, в символизме оно торжествует всюду, в том числе в поэтических произведениях большой формы, которые организуются в соответствии с «личностной, энтузиастической устремленностью фразы» (С. Малларме). Доминирующим элементом лирического жанра становится поэтическое слово. П. Валери видел в ослаблении роли звучащего голоса, в «эволюции от артикулируемого [текста] к бегло просматриваемому, от ритмического и последовательного к одномоментному» суть перемены, произошедшей в поэзии на рубеже веков. Линейное, последовательное чтение сменяется восприятием поэтического слова в контексте целого, «приспособленного к быстрому алчному глазу, который свободно перемещается по страни-

це» (П. Валери). Крайний вариант такого рода лиризации большой формы представлен в поэме С. Малларме «Бросок костей никогда не упразднит случая» («Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard», 1897), текст которой расположен по разным направлениям. Но и более традиционные варианты символистской поэзии не предполагают строго линейного чтения, поскольку представляют собой «коллаж логически не связанных образов», по слову английского поэта XX в. У. Эмпсона.

Свою роль в истории лирических жанров этого периода сыграла популярность вагнеровской идеи синтеза искусств. Так, распространенным в разных литературных традициях становится жанр песни, акцентирующий музыку стиха. В символистском наследии песня усваивает мелодические качества немецкой поэзии, в идеале это «романсы без слов». Кроме того, поэзия становится явлением театральной жизни, сближаясь с драматургией. Поэтические произведения символистов ставят в театрах. Драматизация лирического жанра выразилась в увлечении драматическими поэмами (Г. Ибсен, У. Б. Йетс, Э. Ростан, Г. фон Гофмансталь и т.д.), в страсти к маске, «театрализации внешнего мира», которая осуществляется в поэзии Ж. Лафогра или в «Галантных празднествах» («Fêtes galantes», 1869) П. Верлена.

С другой стороны, лирические жанры видоизменяются через заимствование эпических элементов. Объективное очерковое начало, повествовательность, прозаизмы и жаргонизмы становятся чертами балладного жанра (Р. Киплинг, Э. А. Робинсон). В поэзии Киплинга место барда занимает поэт-репортер, который вводит в поэзию как будто чуждую ей точность факта.

На рубеже веков проявляется интерес к проблемам романной формы. Точкой отсчета в истории трансформации романного жанра считают роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» (1857), в котором, как писал Г. де Мопассан, «форма и есть само произведение», т. е. «выражение и композиция абсолютно соответствуют мысли». С флоберовским романом достоянием романного жанра становится объективность повествования (отсутствие всеведущего автора), устранение «вымысла», опора на факт, отсутствие учительного пафоса. Вдохновленные «ярким искусством» Флобера, натуралисты изменили тематику и проблематику романов, эстетизировали повседневность, преобразовали структуру сюжета, отодвинув на второй план рассказываемую «историю».

Ослабление внешне-событийного начала характерно и для символистского романа, в котором главное — созидание красоты. Уже Золя говорит о романисте как о художнике, творящем прекрасное, когда сравнивает свою работу над «Терезой Ракен» с созданием живописного полотна. Важнейшим структурным элементом романного цикла «Ругон-Маккары»

(1871–1893) он считал лейтмотив, который ассоциировал с музыкальными драмами Вагнера. Еще острее интерес к проблемам формы в символистском романе с его установкой на освобождение романной формы от слишком тесной связи с материальным миром. Сдвиг в сторону внутренней реальности происходит в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884), в котором страсть автора к языку и его возможностям выдвигается на первый план. За ним последовал роман Эдуарда Дюжардена «Лавры срезаны» («Les Lauriers sont coupés», 1887), роман Андре Жида «Топпи» («Paludes», 1895), поздние романы Генри Джеймса и Джозефа Конрада. В этих произведениях резко возрастает степень жанровой рефлексии (самосознания жанра, обращенности романа к самому себе как к теме), интерес к романным стратегиям, что в 1910-е годы приводит к радикальному обновлению жанра в модернистском романе, по своим структурным качествам приближающемся к поэзии.

Обновление романной формы совершается и в других направлениях. В частности, его источником становится трагедия. Р. Вагнер рассматривал древнегреческую трагедию как прообраз «произведения искусства будущего». В трактате «Опера и драма» он называл трагедию «художественным воплощением духа и содержания греческого мифа» с его «сверхчеловеческим и сверхчувственным» наполнением. У Вагнера, а затем у Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» трагедия получает мистериальное значение, далеко выходящее за пределы драматического жанра. Выражая взгляды своего времени, Вяч. Иванов в статье «Достоевский и роман-трагедия» (1911) сближает трагедию и эпос, трагедию и роман. На рубеже веков в жанре романа-трагедии роман «восходит до вмещения в свои формы чистой трагедии», в частности, в творчестве Т. Гарди, с этого начинается история мифологизирующего романа XX в.

Аттическая трагедия привлекала и драматургов. Г. Ибсен, Г. Гауптман, Б. Шоу видят в приемах и атмосфере древней трагедии альтернативу современному театру, погрязшему в жизнеподобии. Позже немецкий драматург XX в. Б. Брехт назовет этот театр «аристотелевским», предполагающим «вживания зрителя в судьбы и переживания лиц, воспроизводимых на сцене актером». На рубеже веков формируется новый театр, занятый созданием такой театральной иллюзии, «чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию» (Б. Брехт). В символистском театре знаком иллюзорности театрального действия служил прозрачный занавес, отделяющий сцену от зала.

Новый тип иллюзии разрушает «четвертую стену», заставляющую зрителей чувствовать себя свидетелями чужой жизни. Норвежский драматург Г. Ибсен первым перенес в драме акцент с развития интриги на анализ ситуации, через «открытый финал» делая зрителя «соавтором дра-

матурга». Натуралистический театр как будто сохраняет и даже усиливает впечатление «“взаправдашнего” события, происходящего вот сейчас, сию минуту», используя выражение Брехта, но претензия на естественный ход событий, отсутствие жестко выстроенного сюжета приводит к утрате эффекта «вживания». Так же как в театре Г. Ибсена, зритель натуралистического театра не сопереживает героям, но выносит критическое суждение по поводу событий пьесы и далее, по поводу социальных явлений, их вызвавших.

В символистской драме «вживание» заменяется суггестивным воздействием на зрителя, апелляцией к его воображению, театр становится «предлогом к мечте», как выразился французский поэт и драматург П. Кийар. Символистские пьесы, «отдаляя актеров, приближают к нам» «таинственные звуки бесконечного, угрожающее молчание душ или богов, вечность <...>, судьбу или рок», писал М. Метерлинк в трактате «Сокровище смиренных» (1896).

Все основные литературные направления эпохи дают жизнь новым явлениям в драматургии. Формирование «новой драмы», как называют взятые вместе разновидности «неаристотелевского» театра, сопровождается сдвигом в драматической жанровой системе. Наиболее распространенным жанровым определением в этот период становится определение «драма», не подразумевающее строгих жанровых характеристик и, следовательно, указывающее на незавершенность жанровой формы, открытость всему новому. Разные типы драмы на рубеже веков объединяет тяготение к статичности, отказ от интриги, преобладание диалога над действием. При этом драма, созданная под влиянием натурализма, приобретает эпические черты, а символистская драма тесно сближается с поэзией.

Остановимся на некоторых разновидностях драмы. Под влиянием натуралистического интереса к повседневности возникает жанр пьесы-дискуссии, в котором не развитие событий, но их обсуждение героями играет доминирующую роль (Г. Ибсен, Б. Шоу). В символистском театре формируется жанр «маленькой драмы» (М. Метерлинк) или «камерной пьесы» (А. Стриндберг), в котором полностью реализуется принцип «статического театра», устремленного к скрывающейся за человеческими страстями и суетой «неподвижной жизни». Жанром, заново разрабатываемым в пределах символистского и неоромантического театра Г. Гауптманом, Г. фон Гофмансталем, П. Клоделем, Э. Ростаном и др., была поэтическая драма, граничащая с драматической поэмой.

Очевидно, что в литературе рубежа веков размываются жанровые и родовые границы, меняются критерии, по которым различались лирические, эпические и драматические жанры еще в середине XIX в. Доминируют жанры, не имеющие жестких характеристик (стихотворение, роман, дра-

ма), незавершенные, открытые индивидуальной творческой воле, вмещающие в себя «личные языки» и в значительной мере определяемые ими.

Литература рубежа XIX–XX вв. выражает культурное сознание модернизированного общества на зрелом этапе его развития. Технологическая революция ускоряет темп жизни и меняет ее качество. Новое и современное перемещается в центр культурного сознания эпохи. Представление об эстетической ценности «быстротечного, случайного» и связанное с ним обновление способов и форм литературного мышления предопределяет особенности литературного процесса этого времени. Обновление происходит в двух основных направлениях: через реабилитацию «неодухотворенной природы» и «подлинного человека» в натурализме и через сотворение в символистском искусстве «новой красоты», улавливающей в сеть слов «чистые понятия», делающей их «доступными чувству». Первое соотносится с материалистическими увлечениями эпохи, которые в значительной мере были следствием дарвинизма, второе — с иррационалистической философией А. Шопенгауэра, отчасти усвоенной через посредничество Р. Вагнера. Однако разделить и тем более противопоставить их невозможно, иррационализм на рубеже веков — «неизбежная оборотная сторона» рационализма. Символисты, заменяющие полнокровный «темперамент» утонченными «нервами», не отказывают чувственному постижению мира в его значении, но считают важным «проложить параллельно этой дороге другую — над пространством и временем» (Ж.-К. Гюисманс).

Интернационализация духовной жизни, одно из следствий развития модернизированного общества, способствует быстрому освоению явлений, возникающих в рамках национальных литератур, другими национальными традициями. Создавая мировое культурное пространство, информационная цивилизация порождает также массовую культуру. На рубеже веков массовая культура воспринимается артистическими кругами как воплощение буржуазного сознания с его отталкивающей консервативностью, тягой к усредненной пошлости, клишированностью. С другой стороны, массовая культура неотрывна от моды, от «громкой славы момента», которой не чуждалась богема. В сложных отношениях притяжения-отталкивания с массовой культурой формируется элитарная культура декаданса. Конечность индивидуального бытия — одно из главных ее открытий — проецируется на конечность бытия культурного «организма». Декаданс выражает переходный характер эпохи, в которой конец неотделим от нового начала.

Катастрофические ожидания создаются общим кризисным состоянием культуры, кризисом христианской веры, выраженным в ницшеанской формуле «Бог умер», и возрастающим политическим напряжением, вызванным империалистическим разделом мира. Дарвинистское представление

о «борьбе за существование», распространенное на геополитическую ситуацию, привлекает внимание к антропологическим особенностям человеческих рас и проблеме национальной идентичности. Эти вопросы остро поставлены в литературе неоромантизма, ведущей свое происхождение от романтизма, но предпочитающей опору на точное знание. Неоромантическая «сильная личность», вобравшая в себя все жизненные энергии эпохи, в своих свершениях идет «впереди колесницы Приличия и Порядка» (Р. Киплинг), «по ту сторону добра и зла».

Признание относительности нравственных категорий, созданных человеком и, следовательно, исторически преходящих, — прямое следствие развития научной мысли и сопряженного с ним кризиса христианской веры. Большую роль начинает играть субъективность суждения, «независимое обнаружение своего я» (В. В. Розанов) во всяком акте сознания, включая литературное творчество. В неклассическом типе философствования творящее воображение субъекта подменяет собой усилие разума, выстраивающего всеохватные логические системы, стремящегося к обнаружению объективной истины в классической философии. В литературе кризис европейского рационализма обнаруживает себя в преобладании «личных языков», сочетающих различные тенденции эпохи, над общностью художественных поисков литературного направления. Многообразие «личных языков» создает насыщенность, пестроту и сложность картины, возникающей в литературе конца XIX — начала XX в.

Лит.: Культура: теории и проблемы / под ред. Т. Ф. Кузнецовой. М., 1995; Очерки по истории мировой культуры / под ред. Т. Ф. Кузнецовой. М., 1997; Иллюстрированная энциклопедия моды / пер. с чешск. Прага, 1966; Вейс Г. История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь: Иллюстрированная энциклопедия : в 3 т. / пер. с нем. М., 1998. Т. 3: Новое время (XIV–XIX вв.); Луков Вл. А. Европейская культура Нового времени: Тезаурусный анализ. М., 2006; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 3-е изд. М., 2006; Трыков В. П. Зарубежная журналистика XIX века. М., 2004; Чизхолм Д. Мировая история в датах / пер. с англ. М., 1994.

[К] [P1]

ЕЛАНСКАЯ Клавдия Николаевна (11/23.09.1898, Епатиевск, Астраханская губ., Российская империя — 26.9.1972, Москва, СССР) — русская советская актриса. Народная артистка СССР (1948). Сталинская премия (1952).

Родилась в семье железнодорожного служащего. После гимназии училась на медицинском факультете 2-го МГУ, ушла с 3-его курса, поступив во Вторую студию МХАТ (1920). В основном составе МХАТ с 1924 г. Лучшие роли в русском репертуаре: Параша («Горячее сердце» А. Н. Островского, 1926), Катюша Маслова («Воскресенье» по Л. Н. Толстому, 1930),

Ольга («Три сестры» А. П. Чехова, 1940), Меланья («Егор Булычов и другие» А. М. Горького, 1963). Снималась в кино («Дом, в котором я живу», 1967, реж. Л. А. Кулиджанов, Я. А. Сегель).

В неосуществленной постановке «Гамлета» (конец 1930-х годов, МХАТ), которую коллектив театра осуществлял под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, должна была играть королеву Гертруду (сохранились записи начальной стадии работы Еланской над ролью). Исполнительница проливает свет на трактовку Гертруды в этой постановке. Как отмечала театровед И. Соловьева, «...Немирович-Данченко находил в ней сходство с типом русской актрисы, какими он их знал “в старину”, ценил ее стихийную любовь к театру, стихийную радость от пребывания на сцене — радость от того, что красива, от того, что слово ее летит, что переживания свои в образе она успела полюбить. “Самое главное, что только может быть на театре, — радость, радость и радость. Главнее идеи, пропаганды и даже психологии”. Эта мысль о радости не противоречила тому, что дарование Еланской разгадывалось как дарование драматическое по преимуществу». В актерской манере Еланской была полнота и задушевность, поэтичность (казавшаяся некоторым критикам неискренностью, столь насыщенно она подавалась в отдельных ролях), но ей было присуще и ощущение стержня, от героизма Любви Яровой до религиозного фанатизма Меланьи, этот стержень обретал черты нравственного стоицизма в образе старшей из чеховских трех сестер — Ольги. Все это в той или иной могло бы использоваться при построении роли матери Гамлета, но смерть руководителей театра не позволила довести постановку «Гамлета» до конца.

Лит.: Хотимская В. К. Н. Еланская. М., 1950; П. М. [Марков П. А.] Еланская / Театральная энциклопедия : в 5 т. М., 1963. Т. 2. Стлб. 638–639; Еланская // Русский драматический театр: энциклопедия. М., 2001. С. 145; Соловьева И. Еланская // Официальный сайт МХТ им. А. П. Чехова. URL: <http://www.mxat.ru/history/persons/elanskaya/>

[МШ]

ЕЛИЗАВЕТА I, королева Англии и Ирландии (Elizabeth I, Queen of England and Queen of Ireland; 7.09.1533, Гринвич, Англия — 24.03.1603, Ричмонд, Англия) — английская королева Елизавета Тюдор (время правления: 17.11.1558 — дата отмечалась до XVIII в. как «день рождения нации» и победа протестантизма над католицизмом — 24.03.1603; коронована 15.01.1559).

С ее именем связана победа Англии над «Непобедимой Армадой», другие важные события, укрепившие английское национальное самосознание. Казнь в 1587 г. Марии Стюарт, в которой видели претендентку на престол, только усилила этот процесс и укрепила англиканскую цер-

ковь. Просвещенная монаршая особа покровительствовала литературе и театральному искусству. Королева всячески поддерживала театральную труппу Шекспира, которая не единожды давала при дворе представления. Исследователи вопроса об авторстве Шекспира пытались приписать Елизавете авторство отдельных пьес, ссылаясь даже на результаты компьютерной обработки текстов, но концепция не вызвала поддержки шекспироведов из-за безосновательности (Шенбаум, 1985).

Известно, что труппа Шекспира вызвала негодование Елизаветы, когда поставила его историческую хронику «Ричард II» накануне бунта Эссекса в 1601 г., что, в свою очередь, не могло не вызвать нежелательных ассоциаций у придворных и простых горожан.

Две фразы в комедии «Сон в летнюю ночь»: «царящая на Западе весталка» и «царственная жрица» (д. II, сц. I) — часто интерпретируют как аллюзии на королеву.

Шекспира (как и Марло, Бэкона и других выдающихся современников королевы) нередко называют «елизаветинцем», а его эпоху — «елизаветинской эпохой», драму этого времени (период с 80–90-х годов XVI в. по 20-е годы XVII в.) — «елизаветинской драмой».

Пушкин не раз ее упоминает. В наброске «Мы проводили вечер на даче...» «Елисавету, английскую королеву» гости называют среди самых знаменитых женщин.

Лит.: Соколов М. И. Елизавета Тюдор, королева английская. Сергиев Посад, 1892; Штокмар В. В. Экономическая политика английского абсолютизма в эпоху его расцвета. Л., 1962; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / пер. с англ. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985; Neale J. E. Queen Elizabeth. L., 1944; Rowse A. L. The England of Elizabeth. L., 1950; Williams N. Elizabeth I, Queen of England. L., 1971; Wernham R. B. After the Armada. Elizabethan England and Struggle for Western Europe 1588–1595. Oxford, 1985; Ridley J. Elizabeth I. L., 1987; Somerset A. Elizabeth I. L., 1991.

Н. В. Захаров, Вл. А. Луков [МШ] [Пушкин]

ЕЛИН Пелин (псевд., наст. имя Стоянов Димитр; 8.07.1877, Байлово, Османская империя — 3.12.1949, София, Болгария) — болгарский писатель. Родился близ Софии в крестьянской семье. Работал учителем. Испытал влияние И. Вазова, А. П. Чехова, М. Горького. Печатался с 1895 г. (с 1898 г. — под псевдонимом Елин Пелин — в переводе: полын). Представитель критического реализма (сборники рассказов о болгарской деревне «Летний день, 1904; «Гнезда аистов», 1911, оба названия — со 2-го изд.; «Пижо и Пендо», 1917; «Я, Ты, Он», 1936; повести «Нечистая сила», 1909; «Гераковы», 1911; «Земля», 1922). Стиль Елина Пелина, сочетающий пейзажные зарисовки, народный юмор, сатиру, бытописание и жизненную философию, оказал большое влияние на болгарских прозаиков. Елин

Пелин много внимания уделял детской литературе (романы «Ян Бибиян», 1933; «Ян Бибиян на Луне», 1933–1934; рассказы), изданию журналов и газет для детей. Академик Болгарской АН (1940).

Соч.: Събр. съч. : Т. 1–10. С., 1958–1959; в рус. пер. — Соч. : в 2 т. М., 1962.

Лит.: Очерки истории болгарской литературы XIX–XX веков. М., 1959; Лихачева Л. П. Елин Пелин : библиогр. указатель. М., 1977.

[НРЭ]

ЕЛИНЕК (Jelinek) Эльфрида (род. 20.10.1946, Мюрццушлаг, Штирия, Австрия) — австрийская писательница. Училась в католической школе, окончила Венскую консерваторию и университет (искусствовед). Ведет активную деятельность по защите прав женщин, с 1974 г. в течение 20 лет была членом австрийской компартии. Автор стихов, романов, пьес, литературно-критических статей. Первый роман — «Нас всех подставили, детка» (1970). Наиболее известны ее романы «Любовницы» (1975), «Пианистка» (1983), «Похоть» (1989), «Дети мертвых» (1995), «Алчность» (1999), пьесы «Клара Ш.» (1982), «Спортивная пьеса» (1998), «Он как не он» (2000) и др. Стиль отличается жесткостью, откровенностью, психологизмом, музыкальностью, экспериментом со словом. Мировую славу ей принесла экранизация романа «Пианистка» по ее сценарию (Гран-при Каннского фестиваля, реж. М. Ханеке, 2001). Пьесы Елинек ставятся в лучших немецких театрах, критика наградила ее титулом «принцессы театра». Переводила К. Марло, О. Уайльда, Э. Лабиша и др. Лауреат премии имени Бюхнера (1998), Гейне (2002), Кафки (2004) и др. В 2004 г. Елинек была удостоена Нобелевской премии по литературе за «музыкальные переливы голосов в романах и пьесах, которые с выдающимся языковым мастерством раскрывают абсурдность социальных клише и их порабащающей силы».

Соч.: Die Klavierspielerin. Hamburg, 1983; Lust. Hamburg, 1989; Theaterstücke. Köln, 1997; In der Alpen. В., 2002; в рус. пер. — Пианистка. СПб., 2005; Похоть. Тверь, 2005; Клара Ш. Ничего страшного. Эссе. Интервью. Тверь, 2006; Дети мертвых. М., 2006.

Лит.: Elfride Jelinek. Riverside, 1994; Janz M. Elfride Jelinek. Stuttgart, 1995; Janke P. Werkverzeichnis Elfride Jelinek. Wien, 2004.

[НРЭ]

ЕРМОЛОВА Мария Николаевна (3/15.07.1853, Москва, Российская империя — 12.03.1928, Москва, СССР) — русская актриса. Народная артистка Республики (1920 г., первой в стране получила это звание). Герой Труда (1924).

Родилась в семье суфлера Малого театра, училась в балетном классе Московского театрального училища, с детства жила в атмосфере театра.

Успех у публики в качестве трагической актрисы пришел к Ермоловой в 1870 г. после исполнения ею роли Эмилии Галотти в одноименной пьесе Лессинга.

Ермолова прославилась в ролях пьес А. Н. Островского (Катерина в «Грозе», 1873; Василиса Мелентьева в одноименной пьесе, 1876, Юлия Тугина в «Последней жертве», 1877, Лариса в «Бесприданнице», 1879; Негина в «Талантах и поклонниках», 1881; и др.).

Выдающийся трагический талант Ермоловой, исключительные данные (глубокий контральтовый голос, мощный актерский темперамент), позволили ей создать яркие образы в шекспировском репертуаре, во многом обеспечив производениям Шекспира одно из ведущих мест в репертуаре Малого театра. Она играла леди Анну в «Ричарде III» (1878), Офелию в «Гамлете» (1878, 1891), Гермioniу в «Зимней сказке» (1887), леди Макбет в «Макбете» (1896), Волумнию в «Кориолане» (1902). Играла она и роль Бьянки в комедии Шекспира «Укрощение строптивой».

Многие спектакли с участием Ермоловой становились значительным событием в общественной и культурной жизни страны.

Ермолова оставила сцену в 1921 г. (последнее выступление состоялось 25.12.1921).

Лит.: Щепкина-Куперник Т. Л. О М. Н. Ермоловой. М.–Л., 1940; Дурьлин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. 1853–1928. М., 1953; Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955; Ермолова // Русский драматический театр: энциклопедия. М., 2001. С. 146–147.

[МШ]

Ж

ЖАММ (Jammes) **Франсис** (2.12.1868, Турне, Верхние Пиренеи, Франция — 1.11.1938, Аспаррен, Атлантические Пиренеи, Франция) — французский писатель. Родился в семье чиновника, впоследствии прославился как певец французской провинции, представленной, в духе неоромантизма, как идиллическое место, где простой человек находит счастье в единении с прекрасной природой. Закончив училище в Бордо, первоначально связывал свою будущность с юридической сферой, работал помощником нотариуса и одновременно начал писать стихи. Его первые сборники («Шесть сонетов», 1891; три сборника «Стихи», 1892–1894; «Рождение поэта», 1897), получившие высокую оценку со стороны представителей французского символизма (в частности, С. Малларме) и модернизма (А. Жид). Под влиянием П. Клоделя Жамм принял католическое вероисповедание, что отразилось в религиозных мотивах ряда его поэтических сборников («Прогалины в небе», 1906; «Богоматерь и сонеты», 1919; «Эпитафии», 1921; и др.). Характерные черты поэтического стиля Жамма — лаконизм в сочетании с психологизмом («Четверостишия», 4 кн., 1922–1925). Психологизм и лиризм присутствуют также в романах Жамма («Клара д'Эллебёз», 1898; «Альмаида д'Этремон», 1901; «Роман о зайце», 1903; «Жано-поэт», 1929; и др.), в мемуарах («Капризы поэта», 1923; и др.). Драматургия Жамма представлена пьесой-моралите «Бедняк» (1911). Вместе с близкими ему П. Валери, А. де Ренье, Г. Каном и др. создавал франц. вариант эстетизма. Поэзия Жамма привлекла внимание русских символистов, его переводили И. Анненский, В. Брюсов. Переводили его также И. Эренбург, Б. Лившиц, С. Шервинский и др.

Соч.: Le Livre des quatrains : Т. 1–4. Р., 1923–1925; в рус. пер. — Стихи и проза. М., 1913; [Стихи] // Строфы века — 2. Антология мировой поэзии в русских переводах XX века. М., 1998; [Стихи] // Анненский И. Лирика. М., 2003.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. Т. 3. М., 1959; Mallet R. Francis Jammes; sa vie, son œuvre (1868–1938). Р., 1961; Demolin C. Francis Jammes: une initiation à la simplicité. Р., 2008.

[НРЭ] [СФЛ]

ЖАНЛИС (Genlis) **Стефани Фелисите дю Кре де Сент-Обен**, графиня (25.01.1746, Исси-л'Эвек, Франция — 21.12.1830, Париж, Франция) — французская писательница, автор книг для детей, написанных для детей герцога Орлеанского (была из воспитательниц, в том числе будущего короля Луи-Филиппа) и педагогических сочинений, в которых развивала идеи Руссо («Воспитательный театр», 1780; «Адель и Теодор»,

1782; и др.). Обучала Наполеона «хорошему тону», в годы Реставрации писала сентиментальные романы («Герцогиня де Ла Вальер», 1804; «Мадам де Ментенон», 1806; и др.), сразу же переведившиеся в России, где творчество Жанлис было очень популярно. Не менее известными во времена Пушкина были ее «Критический и систематический словарь придворного этикета» (1818) и «Неизданные мемуары о XVIII веке и о французской революции с 1756 г. до наших дней» (1825). У Пушкина впервые ее имя встречается в стихотворении «К сестре» (1814): «Жан-Жака ли читаешь, / Жанлиса ль пред тобой?». В дальнейшем Пушкин неоднократно упоминает Жанлис.

[Пушкин]

ЖАНР (от фр. *genre* — род, вид) — термин литературоведения, позволяющий объединять отдельные литературные произведения в группы по общим признакам или соотнести произведение с другими произведениями по тем же признакам. Представление о жанре введено Аристотелем и разработано им в «Поэтике» на примере трагедии. Жанр выступает как подсистема в роде литературы. Так, в эпосе выделяются такие жанры, как роман, повесть, новелла и т. д. В лирике — поэма, элегия, ода, сонет и др. В драматургии — трагедия, комедия, драма и т. д. Перечень жанров не определен, как не определены и сами принципы выделения жанров. В литературоведении ведется спор о том, считать ли жанр свойством формы или содержания. Ряд зарубежных ученых включает жанр в категории «внешней формы» (Ю. Петерсен и Р. Петш — в категории «внутренней формы»). Р. Уэллек и О. Уоррен в «Теории литературы» указывали, что «...жанром условно можно считать группу литературных произведений, в которых теоретически выявляется общая «внешняя» (размер, структура) и «внутренняя» (настроение, отношение, замысел, иными словами — тема и аудитория) форма». Г. Н. Пospelов и его последователи видят в жанре тип содержания. С позиций историко-теоретического подхода следует отказать от рассмотрения жанра только как характеристики произведения (его содержания, формы или их единства). В жанре выражаются взаимоотношения между тем, кто создает произведение искусства, и тем, кто его воспринимает. Проблема жанра выступает как аспект исследования, который раскрывает характер связей между художником слова и читающим обществом, зафиксированных в системе художественных условностей и акцентов. Подчеркивая активную роль читающего общества в процессе жанрообразования, жанр можно определить как исторически понятный тип формо-содержательного единства в литературе. При такой дефиниции термина очевидно, что в философском аспекте литературоведения на первый план при характеристике жанр выходит проблема понимания.

Жанр — категория, исторически менявшая свое содержательное наполнение. При историко-теоретическом подходе важно не условное, а реальное значение термина, сложившееся и развивавшееся исторически. Отсюда и оригинальное решение вопроса о системе жанров. При системно-структурном подходе система жанров существует сама по себе, это как бы вместилище для книг, каждой из которых еще до появления отведено определенное место на полке. Большим вкладом системно-структурного подхода в современную науку было развитие тезиса Ю. Н. Тынянова и других представителей «формальной школы» о необходимости рассматривать не отдельные жанры, а жанровые системы. При историко-теоретическом подходе система жанров не может рассматриваться вне реально возникших жанров, она выступает как характеристика, неотъемлемо присущая литературе в ее конкретно-исторической определенности. Каждая эпоха, каждое направление, каждый писатель создают свою законченную жанровую систему. Задачей историко-теоретического изучения литературы становится выяснение законов, управляющих формированием, развитием и сменой жанровых систем.

М. М. Бахтин считал, что жанр — основная категория литературного процесса, движение жанров — его глубинное основание. Существуют и другие концепции. С позиций историко-теоретического и тезаурусного подходов следует отказаться от рассмотрения жанра только как характеристики произведения (типа его содержания, формы или их единства). В жанре выражаются взаимоотношения между тем, кто создает произведение искусства, и тем, кто его воспринимает. Жанр отражает меру и характер условности в искусстве. В разных типах условности выявляются исторический уровень и цели отражения действительности. Таким образом, проблема жанра при историко-теоретическом подходе выступает как аспект исследования, который раскрывает характер связей между художником слова и читающим обществом, зафиксированных в системе художественных условностей и акцентов. Подчеркивая активную роль читающего общества в процессе жанрообразования (или генезиса жанров), жанр можно определить как исторически понятный тип формо-содержательно-го единства в литературе. В целом ни литературный процесс, ни генезис жанров не может быть объяснен исключительно внутренними закономерностями развития жанровых систем. Одним из центральных открытий отечественного литературоведения явилось обнаружение глубокого взаимодействия жанра и художественного метода (исследования Н. И. Балашова, Ю. Б. Виппера, Д. С. Лихачева, В. М. Жирмунского, Н. П. Михальской и др., в которых раскрыты различные аспекты взаимодействия метода и жанра). Признание исторической обусловленности этого взаимодействия позволяет понять многие закономерности развития литературного процесса.

Взаимодействие жанра и метода, понятых в их социально-исторической детерминированности, определенности и изменчивости, может быть прослежено в своих узловых моментах следующим образом. В литературе античности, средневековья, Возрождения концепция мира и человека формулировалась прежде всего через жанр. С возникновением классицизма в европейской литературе утверждается новый тип объединения принципов, в соответствии с которыми действительность отражается в литературе, — художественный метод. Если прежде каждый жанр по-особому формировал художественный мир, то классицисты подчинили все жанры той концепции, которая содержалась в классицистическом методе. Прежде системы жанров складывались по большей части стихийно, классицисты же создали логически обоснованную систему жанров. Н. Буало в «Поэтическом искусстве» и другие теоретики утвердили основные принципы этой системы: жанровую иерархию, закреплённость художественных сфер за определенными жанрами, требование «чистоты» жанров. Жанры, в которых выдержаны эти принципы, уже не могут представить все многообразие реальной жизни. Это многообразие может передать только вся система жанров классицизма. Отныне богатство и сложность действительности раскрывается не через жанр, а через метод. Классицисты XVII в. выводили прозу за рамки художественного творчества, уделяя внимание главным образом эпистолярной (Севинье, Рец, Паскаль, Гез де Бальзак), проповеднической (Боссюэ), афористической (Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер) прозе, т. е. не собственно художественной литературе.

Художники слова XVIII в., напротив, широко используют художественную прозу, у писателей, склонных к реалистическому отражению мира, а также в сентиментализме и предромантизме прозаические жанры становятся основными. В драматургии Д. Дидро пытается утвердить между трагедией и комедией три основных жанра: «серьезный жанр», пьесу, стоящую между «серьезным жанром» и комедией, пьесу, стоящую между «серьезным жанром» и трагедией. Но Дидро не говорит о возрождении жанра с универсальной концепцией жизни, речь идет о жанрах, имеющих свое определенное место в жанровой системе, за ними, так же как за трагедией и комедией, закрепляется определенный жизненный материал, герой, характер смеха или печали, язык, способы развития действия и т. д. Одним из писателей, начавших пересмотр принципов, которые лежат в основе классицистической системы жанров, был Ж.-Ж. Руссо. Он разрабатывал синтетические жанры. По его стопам следуют французские предромантики, подготовившие романтическую реформу жанров. Конец XVIII — начало XIX в. характеризуется крайней сложностью литературного развития. К 1820-м годам складывается идейно-художественный комплекс, характерные черты которого — амбивалентность классицисти-

ческих и просветительских традиций (они непрерывно уничтожаются, возрождаясь в иных формах, которые тут же подвергаются разрушению и новому возрождению), амбивалентность предромантизма (вырождение «романа ужасов», мелодрамы и других предромантических жанров — и проникновение мелодраматизации, «готических» черт в «высокую» литературу, в классицистический театр), известная цельность романтического движения, в котором, однако, именно в 1820-е годы начинают выделяться собственно романтизм, критический реализм и некоторые менее существенные и менее самостоятельные течения. Важно различать пути, по которым идут романтики и реалисты в решении жанровых проблем.

В манифесте романтизма — «Предисловии к «Кромвелю»» Гюго понятия «лирика», «эпос», «драма» утратили свою жанрово-родовую определенность. В соответствии с его концепцией, античная драма была эпичной, а современный роман драматичен. Такой подход полностью соответствует основной тенденции в романтической реформе жанров. Романтики борются с классицистическим принципом ограниченности, замкнутости жанрово-родовых образований. Вместе с тем романтическое противопоставление идеала и действительности приводит к отказу от материальной основы того или иного вида искусства. Поэтому романтики стремятся вывести цели жанра (рода, вида искусства) за пределы его специфических художественных средств. Колорит в поэзии, драматичность в романе, создание лиро-эпической поэмы, исторического романа — все это проявления романтического подхода к жанрообразованию.

Если романтики как бы перераспределяют жанровые возможности внутри сферы искусства, то представители реализма прорываются через границы этой сферы к действительности. Бальзак в «Человеческой комедии» мыслит системами («Этюды о нравах», «Философские этюды», «Аналитические этюды»), концепция действительности вырастает из всего грандиозного цикла. Но в каждом произведении существует целостная модель этой концепции, а не какая-то ее часть, как это было в системе жанров классицизма. Выбор жанра определяется не собственно литературными требованиями, не разными формами условности, а тем материалом реальной жизни, который предстоит осветить в произведении, действительность диктует законы жанра.

Применительно к литературе XX в. терминов «жанр» и «система жанров» уже недостаточно. Возникают «жанровые генерализации». Жанровая генерализация мало заметна в старых литературах. Нередко многожанровые конгломераты объединяются не вокруг принципа, а вокруг конкретного художественного материала, как в «Человеческой комедии» Бальзака, где романы социально-психологические, исторические, философские романы, повести, новеллы соединены общими сюжетами, геро-

ями, единой художественной картиной мира. Жанровая генерализация более обобщенного характера основывалась на организующем начале художественных систем (романтизм, реализм, натурализм, импрессионизм и т. д., например: романтический роман, романтическая драма, романтическая опера и т. д.). На место ослабленных жанровых структур в качестве организующих центров приходят выработанные литературой в разные века и утвердившиеся в ней принципы философствования, психологизма, морализма, историзма, биографизма, документализма и др. Соответственно возникают философская, психологическая, моралистическая, историческая, биографическая, документальная и другие жанровые генерализации. К ним примыкает особая жанровая группа, возвращающая литературу к фольклорным истокам («фолк-литературная» жанровая генерализация). При этом имеется в виду не только формирование некой системы жанров (например, философский роман, философская драма, философская поэма и т. д.), но и процесс внедрения соответствующего принципа в самые разнообразные пласты искусства. В литературе «массового спроса» генерализация происходит вокруг сюжетных, визуальных, эмоциональных стержней: детективная, фантастическая, эротическая литература и др.

Хотя всякое художественное мышление жанрово, во многом благодаря телевидению, где значимость жанровых различий в целом понижается, возникает эффект калейдоскопического «потока» информации, в литературе XXI в. неизбежно будет наблюдаться (и уже может быть отмечено) аналогичное движение к некому безжанровому потоку, что еще не обрело ни своего названия, ни своих исследователей.

Лит.: Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1976; Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2006; Бахтин М. М. Тетралогия. М., 1998; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979; Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1972; Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1978; Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978; Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999; Массовая культура. М., 2004; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 5-е изд. М., 2008; Hernadi P. Beyond Genre: New Directions in Literary Classification. Ithaca. L., 1972.

[МШ] [НРЭ]

ЖЕНЕ (Genet **Жан** (19.12.1910, Париж, Франция — 15.04.1986, Париж, Франция) — французский писатель. Был освобожден из тюрьмы, где он находился за уголовные преступления, по ходатайству Кокто, Сартра (написавшего работу «Святой Жене, комедиант и мученик», 1952). Славу Жене принесли автобиографические произведения «Богоматерь цветов» («Notre-Dame des fleurs», 1942), «Чудо розы» («Miracle de la rose», 1946), «Дневник вора» («Le Journal du voleur», 1949–1950), «Керель» («Querelle

de Brest», 1953). Стиль Жене отличается откровенностью в описании преступного мира, гомоэротических сцен и при этом сдержанностью, создающей эффект отстраненности. Жене стал для французов новым воплощением Вийона.

[ИФЛ]

ЖЕРОМСКИЙ (Żeromski) **Стефан** (14.10.1864, Стравчин недалеко от Кельц, Российская империя — 20.11.1925, Варшава, Польша) — польский писатель. Родился в обедневшей дворянской семье, учился в Высшей ветеринарной школе Варшавы, работал библиотекарем. В ранних произведениях (сб-ки «Рассказы», 1895; «Расклинает вас воронье», 1895; «Прозаические произведения», 1898; повесть «Сизифов труд», 1897; роман «Бездомные», 1900) реалистически изображенному польскому быту, безысходности бедняков, крестьян противопоставлен образ интеллигента-бунтаря, не желающего мириться с силой обстоятельств. Эта мысль проведена на историческом материале — национально-освободительном движении в эпоху наполеоновских завоеваний — в романе «Пепел» (1902–1903, в первом рус. пер. — 1903, назван «Пепелище»), который принес Жеромскому широкую известность. В романе «История греха» (1908), обнаруживается влияние натурализма, символизма. Другие произведения Жеромского — романы «Краса жизни» (1912), «Верная река» (1912), «Канун весны» (1924), романтическая трилогия «Борьба с сатаной» (1916–1919), драмы «Роза» (1909), «Сулковский» (1910) и др.

Соч.: Działa : T. 1–23. Wars., 1955–1957; в рус. пер. — Избр. соч. : в 4 т. М., 1957–1958.

Лит.: Витт В. В. Стефан Жеромский. М., 1961; Stefan Żeromski: Kalendarz życia i twórczości. Kraków, 1976.

[НРЭ]

ЖЕСТА (фр. geste — деяние) — название для циклов шансон де жест — chansons de geste (фр. «песни о деяниях»), произведений французского средневекового героического эпоса. Трувер XIII в. Бертран де Бар-сюр-Об (Bertrand de Bar-Sur-Aube) в своей поэме «Жиран де Вьенн» разделил французские эпические сказания три цикла: «Жеста короля Франции», «Жеста Гарена де Монглан» и «Жеста Доона де Майанс». За разделением сказаний по ведущим героям можно обнаружить более глубокую основу: разделение по вариации основной эпической идеи. Самый известный памятник средневекового эпоса Франции «Песнь о Роланде» относят к «Жесте короля». Но если это произведение разбить на составляющие ее три эпизода (гибель Роланда, бой Карла с Балиганом, суд над Ганелоном), то первая часть излагает примерно ту же вариацию идей, что «Жеста Гарена де Монглан» (верный вассал спасает государство, король — на втором

плане), вторая — вариацию идеи «Жеста короля» (король защищает веру и государство, верный вассал Роланд лишь изредка упоминается), третья — вариацию идеи «Жеста Доона де Майанс» (король — лишь первый среди равных, неверный вассал Ганелон защищает право феодальной усадьбы), что позволяет соотнести этот памятник со всеми тремя жёстами.

Современные исследователи выделяют ещё две жёсты, более поздние и, вероятно, сугубо литературные, не прошедшие стадию фольклорного бытования: «Жеста крестовых походов» и «Провинциальная жёста», поэмы которой, как правило, соотносятся с тремя основными жёстами. Есть и отдельные памятники французского средневекового героического эпоса, которые стоят вне любой из упомянутых жёст.

Нередко так называются и памятники героического эпоса других народов, например, при характеристике средневековой испанской литературы и её фольклорных истоков (исп. *cantares de gesta*).

Лит.: Михайлов А. Д. Французский героический эпос: Вопросы поэтики и стилистики. М., 1995; Луков Вл. А. История зарубежной литературы. Кн. 1. М., 2004; Щербаков А. Б. Французские «*chansons de geste*» и рыцарский тезаурус средневековья // Тезаурусный анализ мировой культуры: Вып. 4. М., 2006. С. 14–26; Bédier J. Les légendes épiques: Recherches sur la formation des chanson de gestes : V. 1–4. P., 1908–1913.

[ИФЛ] [НРЭ] [ИИЛ]

ЖИВОТНЫЙ ЭПОС — в фольклоре и литературе совокупность эпических произведений, в которых персонажами выступают животные. В животном эпосе выделяются жанры эпосеи, сказки, басни, поэмы и др. В. Я. Пропп показал, что образы животных в фольклоре — добрые и зловредные для человека — связаны с эпохой тотемизма и последующего его разложения у древних народов.

Один из первых примеров животного эпоса — басни Эсопа (ок. VI в. до н. э.), родоначальника жанра басни, связанного с фольклорными рассказами и сказками о животных. Образы животных у него становятся частью приема иносказания, что отразилось в выражении «эзопов язык». В античности сложилась традиция пересказывать басни Эсопа (стихотворные басни римских поэтов Федра, Биона, Мосха), продолжившаяся в Новое время (басни Лафонтена, Крылова). Другой значительный памятник животного эпоса — индийский сборник назидательных рассказов и стихов «Панчатантра» («Пятикнижие», II–IV вв.). Сборник делится на 5 книг, в каждой есть рассказы и стихи (напр., в первой — 17 рассказов и около 180 стихов). Во вступлении пояснено обращение рассказчика к животному эпосу: «Панчатантру» написал брахман (жрец) Вишнушарман для глупых сыновей царя Амаракашти, он прибег к образам животных — льва, быка, сов и т. д., чтобы поучение было для них доступно.

Произведение было популярно во многих странах в течение столетий (греч. вариант — «Стефанит и Ихнилат», перс. вариант — «Калила и Димна»), повлияло на формирование жанров басни, новеллы, рамочной новеллы и т. д. В нем осуществлено одно из самых удачных в мировой литературе соединений дидактического содержания и развлекательной формы. В средневековой Европе получил широкое распространение сатирический животный эпос (примеры — французский эпос «Роман о Лисе», XII–XIII вв., немецкий эпос «Рейнеке-лис», XV в., обработан Гёте в 1793). Традиции животного эпоса в XX в. нередко используются в философских романах («Остров пингвинов» А. Франса, «Скотный двор» Д. Оруэла и др.).

Лит.: Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 1998; Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987; Михайлов А. Д. Старофранцузский «Роман о Лисе» и проблемы средневекового животного эпоса // Роман о Лисе. М., 1987. [НРЭ]

ЖИД (Gide) **Андре Поль Гийом** (22.11.1869, Париж, Франция — 19.02.1951, Париж, Франция) — французский писатель, моралист, который может рассматриваться как один из наиболее ранних модернистов, до Пруста, Джойса и Кафки создавший свой вариант модернистской эстетики и воплотивший ее в художественной прозе. По окончании лицея Жид хочет стать писателем, начинает вести дневник, который он писал 60 лет (последний том дневника Жид издал в 1950 г.). Автобиографизм, самопознание станут основными чертами творчества Жида. Вслед за первым стихотворным сборником «Стихотворения Андре Вальтера» («Les Poésies d'André Valter», 1887) в 1891 г. выходит в свет первая книга поэтической прозы Жида «Тетради Андре Вальтера» (Les Cahiers d'André Valter). Книга выдержана в традициях исповеди, она посвящена моральной проблеме борьбы духа и тела, обуздания плотского начала во имя духовности. В этом и последующих произведениях Жида («Трактат о Нарциссе», 1891; «Любовное стремление», 1893) ощущается влияние символизма.

В октябре 1893 г. во время путешествия по Тунису с другом, художником Полем Альбером Лораном писатель приобретает первые опыты однополых связей, которые во многом определяют интересы и тематику литературного творчества Жида. В январе 1895 г. он снова путешествует по Северной Африке и в г. Бикра (Алжир) знакомится с Оскаром Уайльдом и его другом Альфредом Дугласом. Встреча с Уайльдом оказала на Жида огромное влияние. То направление, которое он разрабатывал как писатель, может рассматриваться как модернистское развитие уайльдовского эстетизма, который насыщается моральной проблематикой эпохи «переоценки ценностей».

В 1897 г. была опубликована книга «Яства земные» («Les Nourritures terrestres»), лирическая поэма в прозе, где Жид выступил как выдающийся моралист. Книга не была замечена широкими читательскими кругами. Но ее появление привело к конфликту с символистами, так как в ней воспевалось единство духа и тела, отстаивалось пренебрежение условностями общества ради наслаждения земными радостями. «Быть как можно более человеческим — хорошее правило...» — одна из основных идей книги. Однако человеческое Жид понимал в духе Ницше, отстаивая право на действие, свободное от критериев добра и зла. Через несколько десятилетий книга произведет огромное воздействие на новое поколение писателей, в частности на Ж.-П. Сартра и А. Камю. Сартр говорил о Жиде: «Он не устал учить нас, что можно сказать все что угодно, лишь бы это было хорошо сказано».

Начало века совпало с затяжным духовным кризисом писателя. Его оставляет жена. Все это нашло отражение в романе «Имморалист» («L'Immoraliste», 1902), одном из самых ранних образцов модернизма. В романе Жид продолжает разработку начатой в «Яствах земных» темы личной свободы. Герой романа, позволивший себе осуществить самые запретные фантазии, расплачивается за это распадом семьи, его свобода оборачивается страданиями и смертью жены. В романе и в вышедшем через год сборнике статей «Поводы» («Prétextes») Жид отстаивает представление об искусстве как об особой действительности, не совпадающей с реальностью.

Кризис приводит Жида к отходу от протестантизма в сторону католицизма (1906). К писателю возвращается активность, в 1909 г. он с энтузиазмом участвует в создании журнала «Нувель Ревю Франсез» («Новое французское обозрение»), ставшего впоследствии одним из самых влиятельных французских журналов (как и возникшее в его недрах издательство «Галлимар»). В том же году выходит роман «Тесные врата» («La Porte étroite») — одно из наиболее значительных произведений Жида, соединяющее классические традиции и модернистские веяния. Затем появляется роман-«история» «Изабелла» («Isabelle», 1911) — элегическое прощание с прошлым, овеянным поэзией и вытесняемым меркантильностью настоящего. Позже Жид вернется к разработанной в «Изабелле» жанровой модификации: появится роман-«история» «Пасторальная симфония» («La Symphonie pastorale», 1919), в котором слепая героиня прозревает и, обнаружив в открывшемся ей существовании только пошлость и ложь, кончает жизнь самоубийством.

В год начала 1-ой мировой войны выходит роман «Подземелья Ватикана» («Les Caves du Vatican», 1914). Соединяя две самостоятельные линии сюжета — историю маленького человека, случайно ввязавшегося в крупную политическую интригу, и историю юного ницшеанца, убивающего

этого человека просто из желания проверить, какие чувства испытывает убийца, Жид нарушает причинно-следственные основания романного сюжетосложения, открывая новые возможности конструирования модернистского романа. В романе ощущается влияние Достоевского, чье творчество Жид углубленно изучает. В 1923 г. он выпустил книгу «Достоевский», в которую вошли статьи 1908–1922 гг.

После опубликования в 1924 г. философских диалогов «Коридон» в стиле Платона (писались с 1918 г.) Жид, бесстрашно отстаивавший права человека на однополые отношения, оказывается в изоляции, он подвергается обструкции даже со стороны своих друзей. В этих тяжелых условиях он пишет роман «Фальшивомонетки» («Les Faux-monnaieurs», окончен в 1925 г., опубликован в 1926 г.). Этот роман, в котором в сложном переплетении находятся несколько сюжетных линий детективного, гомоэротического, моралистического характера, где автор включает читателя в интеллектуальную игру, определяющую развитие действия, по праву считается лучшим произведением писателя, вершиной его варианта модернизма. Не дождавшись его публикации, Жид на два года уезжает в путешествие по Конго с другом Марком Аллегре. По итогам поездки он опубликовал два путевых дневника, «Путешествие в Конго» и «Возвращение с озера Чад», содержащих критику французской колониальной политики.

В 1930-е годы Жид увлечен идеями социализма, в 1936 г. он приезжает в СССР, встречается с И. В. Сталиным, творческой интеллигенцией, молодежью. 20 июня он произнес с трибуны Мавзолея речь на похоронах М. Горького. В Сочи он посетил умирающего Н. Островского, которого назвал «святым». Вернувшись после триумфальной поездки по СССР, Жид выпустил книгу «Возвращение из СССР», в которой наряду с восторженными высказываниями содержались резко критические замечания о власти, об атмосфере «тотальной подозрительности»: «...Вскоре от этого прекрасного героического народа, столь достойного любви, никого больше не останется, кроме спекулянтов, палачей и жертв». Появление книги привело к полному пересмотру в СССР отношения к писателю, которого перестали публиковать, упоминали только как «ренегата», «клеветника», «циника». Гомосексуализм, который открыто защищал Жид, стал в СССР уголовно преследоваться.

После «Возвращения из СССР» Жид не писал развернутых публицистических работ. В 1936 г. он опубликовал роман «Женевьева».

В 1942 г. Жид покидает воюющую Европу и до конца войны поселяется в Тунисе. В 1944 г. вышел его роман «Школа жен», а в 1946 г. была опубликована написанная в годы войны повесть «Тесей», последнее художественное произведение Жида. В финале герой подводит итоги своей жизни: «Я творил во благо будущего человечества. Я жил».

В 1947 г. Жид становится почетным доктором Оксфордского университета, ему присуждается Нобелевская премия по литературе «за глубокие и художественно значимые произведения, в которых человеческие проблемы представлены с бесстрашной любовью к истине и глубокой психологической проницательностью». Андерс Эстерлинг при вручении Нобелевской премии отметил: «Жид в большей степени, чем кто-либо из его современников, был человеком контрастов... Вот почему его творчество создает впечатление непрерывного диалога, в котором вера постоянно борется с сомнением, аскетизм — с жизнелюбием, а дисциплина — со стремлением к свободе».

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–15. Р., 1932–1939; в рус. пер. — Собр. соч. : в 4 т. Л., 1933–1936; Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР. М., 1990; Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991; Избр. произв. М., 1993; Достоевский: Эссе. Томск, 1994; Фальшивомонетчики. СПб., 1999.

Лит.: Эрэнбург И. Люди, годы, жизнь. Кн. 3–4. М., 1963; Кирнозе З. Жид // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Thierry J. J. Gide. Р., 1962; Cahiers André Gide (с 1961, продолж. изд.).

[НРЭ] [ИФЛ]

ЖИРОДУ (Giraudoux) **Жан** (29.10.1882, Верхняя Вьенна, Франция — 31.01.1944, Париж, Франция) — французский писатель, драматург, которого рассматривают в качестве одного из родоначальников экзистенциалистской французской драмы.

Родился в семье чиновника в самом центре Франции, в провинции Лимузен, полной диких скал и величественных лесов, милых скромных городков и заброшенных средневековых замков, в стенах которых когда-то слагали свои песни трубадуры. Андре Моруа, посвятивший Жироду блестящий очерк-портрет, особенно подчеркивал эту связь писателя со своеобразной провинциальной обстановкой, оставившей глубокий след в его творчестве. «В маленьком городке, — писал А. Моруа, — все знают друг друга. Обольстительная аптекарьша покоряет сердца. С полицейским устанавливаются приятельские отношения. Ребенок воспринимает здесь жизнь доверчиво. Природа подступает вплотную к городку, окруженному лимузенскими или берришонскими деревнями и полями, где в дикой груше прячутся куропатки, а овес укрывает зайцев».

Однако провинцию можно описывать, глядя на нее «столичными глазами». У Жироду такой мерки не было. Элегантный, всегда изысканно и безукоризненно одетый, неременный посетитель литературных кружков и кафе, в общем, истый парижанин, Жироду не стал «парижанином» в своем творчестве. И если он описывал Париж, то это был Париж странный, причудливый, со своей особой топографией и, что особенно характерно, воспринимаемый героями очень своеобразно. Видимо, не случайно

в зрелом своем творчестве Жироду предпочитал описывать провинцию, экзотические края или окунался в прельстительные иносказания древних мифов.

Печатался с 1904 г. (сборники рассказов «Провинциалки», 1909; «Школа равнодушных», 1911).

Пройдя через огонь 1-й мировой войны, где Жироду был ранен, он встал на пацифистские позиции, которых придерживался до конца жизни. Художественная манера писателя отмечена иронией, стремлением к парадоксальности, философичностью. Между двумя войнами, на протяжении более двух десятилетий, Жироду жил, казалось бы, двойной жизнью. Одна — жизнь образцового дипломатического чиновника, исполнительного и нередко незаменимого, не занимавшего высоких постов, но то, что называется «на виду». Другая, совсем отличная от первой, — жизнь писателя, писателя для немногих, очень изысканного и тонко остроумного. Книги очерков и размышлений о литературе, увлекательные как романы, чередовались у Жироду с романами не столько элегантными, сколько экстравагантными, полными парадоксов и лирических размышлений, как настоящие эссе. Так появились «Симон Патетический» («Simon le Pathétique», 1918), «Эльпенор» («Elpénor», 1919), «Прекрасная Клио» («Adorable Cléo», 1920), «Зигфрид и Лимузен» («Siegfried et le Limousin», 1922), «Белла» («Bella», 1926), «Приключения Жерома Бардини» («Aventures de Jérôme Bardini», 1930), «Сентиментальная Франция» («La France sentimentale», 1932), «Битва с ангелом» («Combat avec l'ange», 1934), «Пять искушений Лафонтена» («Les Cinq Tentations de La Fontaine», 1938) и др. Посмертно был опубликован роман «Лгунья» («La Menteuse», опубл. в 1958 г.). Во всех этих книгах глубокая мысль нередко прикрывалась шутливой фразой, неожиданным парадоксом, а ради легкого, но прихотливого развешивания прозаического периода писатель жертвовал логикой и особенно занимательностью сюжета. Проза Жироду была ясна и прозрачна, как и у его любимых писателей XVII в., она была полна подлинной поэзии. Изысканные ассоциации и неожиданные сравнения не проясняли, а наоборот, скрывали самораскрытие лирического героя.

В своей прозе Жироду был писателем во многом камерным, хотя некоторые его книги, бесспорно, относятся к числу шедевров и еще ждут достойной оценки. Художественная манера писателя отмечена иронией, стремлением к парадоксальности, философичностью.

После 1928 г. Жироду обращается к драматургии, выдвигается в ряд крупнейших французских драматургов XX в. Среди его пьес («Зигфрид», 1928; «Амфитрион 38», 1929; «Юдифь», 1932; «Электра», 1937; «Парижский экспромт», 1937; «Песнь песней», 1938; «Содом и Гоморра», 1943; «Безумная из Шайо», 1944, изд. 1946, посмертно; и др.) особую извест-

ность приобрела трагедия «Троянской войны не будет» («La Guerre de Troie n'aura pas lieu», 1935). Трагедия Жироду сильна своим антивоенным пафосом. Вместе с тем интеллектуальному «мифологическому театру» Жироду чужд историзм, его античные персонажи, размышляющие как люди XX в., воплощают ту полную релятивизма и пессимизма концепцию писателя, которая оказалась созвучной экзистенциалистам. Пессимизм писателя преодолевается только верой в могущество мировой человеческой культуры. «Линия Декарта и Вагнера сохранится и тогда, когда будут прорваны линии Мажино и Зигфрида», — утверждал Жироду накануне 2-й мировой войны.

Посмертно была опубликована пьеса Жироду, особенно обсуждавшаяся в 1950-е годы, ибо в ней находили и черты экзистенциалистской драмы, и черты театра абсурда, — это «Безумная из Шайо» («La Folle de Chaillot» 1944, пост. и изд. 1946, посмертно). Эта пьеса стала основой одноименного балета Родиона Щедрина, написанного специально для Майи Плисецкой и поставленного в 1992 г. Петром Фоменко.

Соч: Eglantine. P., 1927; Aventures de Jérôme Bardini. P., 1930; La France sentimentale. P., 1932; Théâtre complet : T. 1–16. P., 1945–1953; в рус. пер. — Бэлла : Роман. М., 1927; Зигфрид и Лимузен : Роман. М., 1927; Пьесы. М., 1981. Эглантина. Лгунья : [Романы]. М., 2007; Зигфрид. Амфитрион-38. Интермеццо. Электра. Безумная из Шайо : [Пьесы]. М., 2008.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1963. Т. 4; Моруа А. Жан Жироду // Моруа А. От Монтеня до Арагона. М., 1983; Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы. М., 1994; Albères R. M. Esthétique et moral chez Jean Giraudoux. P., 1957; Body J. Jean Giraudoux : la légende et le secret. P., 1986; Dufay Ph. Jean Giraudoux : biographie. P., 1993; Body J. Jean Giraudoux. P., 2004; Teissier G., Berne M. Les Multiples Vies de Jean Giraudoux. P., 2010.

[НРЭ]/[ИФЛ] А. Р. Ощепков, Вл. А. Луков [СФЛ]

ЖОДЕЛЬ (Jodelle) Этьен (1532, Париж, Франция — 07.1573, Париж, Франция) — французский драматург, автор первой французской ренессансной трагедии «Пленная Клеопатра» («Cléopâtre captive», 1552), за которой последовала первая французская комедия — «Евгений» («Eugène», 1552), а затем и вторая трагедия — «Дидона, приносящая себя в жертву» («Didone se sacrifiant», ок. 1558). Входил в «Плеяду». Предвосхищая классицистов XVII в., Жодель берет для своих трагедий сюжеты из античных источников, подражает Сенеке в форме произведения, впервые во Франции применяет правило «трех единств» (времени, места и действия), использует александрийский стих, что впоследствии стало обязательным требованием драматургии классицизма. Это позволяет сделать вывод о том, что Жодель (несмотря на молодой возраст и довольно скромное поэтическое дарование) создал персональную модель во французской

драматургии: он открыл путь формированию жанра классицистической трагедии, ставшего вершиной системы жанров классицизма.

Как поэт, в основном занимался текстами для придворных представлений, но после провала одного из празднеств снискал немилость короля Генриха II, покинул двор, умер в безвестности и крайней бедности.

[ИФЛ]

ЖОРЖ САНД (George Sand, псевдоним Авроры Дюпен, по мужу Дюдеван, 1.07.1804, Париж, Франция — 1876, Шато де Ноан-Вик, Франция) — французская писательница, крупнейшая представительница психологического и социального романтического романа во Франции. Мастерству она училась у просветителей XVIII в., прежде всего у Руссо и Гёте; ей были близки ее современники — романтики Жермена де Сталь, Гюго, Мюссе, реалисты Стендаль, Бальзак, Флобер. Среди друзей Жорж Санд, оказавших на нее большое влияние, — композиторы Лист и Шопен, поэт Мицкевич, художник Делакруа. В свою очередь Жорж Санд оказала огромное влияние на развитие европейской литературы. Высоко ценили Жорж Санд в России. В. Г. Белинский называл ее «Иоанной д'Арк нашего времени», И. С. Тургенев — «одной из наших святых». Сохранились высокие отзывы о Жорж Санд, принадлежащие Герцену, Салтыкову-Щедрину. Чернышевский отмечал, что писательница «имела на развитие литературное и общественное более влияния, нежели какой бы то ни было поэт со времени Байрона». Достоевский глубоко охарактеризовал особенность ее мировосприятия: «Она основывала свой социализм, свои убеждения, надежды и идеалы на нравственном чувстве человека... на стремлении его к совершенству и чистоте... Она верила в личность человеческую...»

Начало жизненного пути. Аврора Дюпен родилась в 1804 г. в Париже. Отец умер, когда ей было 4 года. В семье были постоянные раздоры между бабушкой и матерью Авроры. Бабушка — аристократка, почитательница Вольтера, была против брака своего сына, который женился на незнатной и небогатой девушке. В юности Аврора под влиянием матери была очень религиозной. Образование она получила в монастыре, где хотела остаться на всю жизнь. Но в 1821 г. умерла бабушка, и Аврора стала владелицей богатого поместья Ноан. В следующем году она вышла замуж за Казимира Дюдевана. Девять лет несчастливой жизни в браке приводят Аврору к мужественному решению. Зная, что ее осудят родные, все светское общество, она бросает мужа и едет в Париж. Знатная и богатая женщина ничего не взяла с собой. Она живет в дешевых комнатах, зарабатывает на жизнь, работая в газете «Фигаро».

Первый период творчества. В начале 1830-х годов, стремясь добиться экономической независимости от мужа, Аврора начинает писать ро-

маны. Первая удача — роман «Роз и Бланш», сочиненный совместно с писателем Жюлем Сандо. Затем следует первый самостоятельный роман — «Индиана» («Indiana», 1832). Аврора Дюдеван подписывает роман мужским именем «Жорж Санд». Вслед за «Индианой» появляются «Лелия» («Lélia», 1833), «Жак» («Jacques», 1834).

Эстетическая позиция. Писательница вступает в литературу, когда в романтической прозе господствуют два жанра: исторический роман и «неистовый» роман с нагромождением невероятных событий, борьбой доведенных до предела «роковых» страстей, убийствами, кошмарами и т. д.

Жорж Санд разрабатывает иной жанр — психологический романтический роман. В статье «Оберман» Э. П. Сенанкура» (1833) она пишет: «... Для глубоких и мечтательных натур или умов наблюдательных и тонких самым важным и ценным в поэме является умение раскрыть сокровенные страдания человеческой души вне их зависимости от блеска и изменчивости внешних событий». Обращение к психологическому роману с минимальным количеством действующих лиц и внешних событий вытекало из представления о том, что человек нуждается не столько в социальной свободе, сколько в индивидуальной свободе его духовной жизни. Поэтому Жорж Санд утверждала в статье, что на смену литературе реальной идет «литература идеальная, литература о внутреннем мире человека, которая занимается только вопросами человеческого сознания, заимствуя у чувственного мира лишь внешнюю форму для выражения своих идей...».

«Индиана». Роман «Индиана» (1832) воплотил программу Жорж Санд. Главная проблема романа — это «женский вопрос». Бесправие женщины в обществе Жорж Санд рассматривает как лишь одно из выражений несправедливого общественного устройства эпохи Реставрации (действие романа происходит в 1828 г.). Весь роман пронизан ощущением необходимости преобразования общественных нравов.

Героиня романа Индиана страдает от нравственного гнета со стороны мужа, полковника Дельмара. Она находит духовное освобождение в любви к Реймону де Рамберу. Но эта любовь оборачивается трагедией. Кончает с собой служанка Нун, любившая Реймона. Хочет покончить с собой Индиана, когда Реймон, испугавшись мнения светского общества, отказывается от ее любви.

Следующий акт трагедии разворачивается на экзотическом фоне далекого острова Бурбон, французской колонии. Прекрасная, полная южных контрастов природа подчеркивает переход конфликта между Индианой и Дельмаром в открытую форму. Порвав с оскорбившим ее мужем, Индиана разыскивает в Париже Реймона. Но он забыл ее, женился. Он страшит скандала. Индиана возвращается на остров. Там вместе с Ральфом, любившим ее тайно и безответно многие годы, она бросается в водопад.

И вот финал романа. Индиана и Ральф не погибли. Они счастливо живут, скрываясь от людей в лесах острова Бурбон. Утверждение счастья человека вне цивилизации, в общении с природой роднит Жорж Санд с Руссо. Но сама писательница, в отличие от Руссо, осознавала романтическую исключительность этого выхода.

Все ранние романы Жорж Санд носят камерный характер. В них мало персонажей. Рамки повествования довольно узки. Социальные мотивы еще не приобретают самостоятельного значения. Главное в них — раскрытие психологии. Но оно происходит не последовательно, а скачкообразно. Жорж Санд отмечает только душевные катастрофы, взрывы чувств, а не их развитие. Уже в «Индиане» писательница отказалась от цветистого стиля «неистовых» романов. Она разрабатывает простую, гибкую и емкую фразу. Ее отличительная черта — музыкальность (это свойство стиля Жорж Санд отметил великий венгерский композитор Ференц Лист).

Второй период творчества. Вторая половина 1830-х — 1840-е годы связаны для писательницы с увлечением социально-утопическими идеями. Наибольшее влияние оказывает на нее социалист-утопист Пьер Леру. Леру был пантеистом (он утверждал единство духа и материи). Это утверждение привело его к оправданию борьбы рабочих за материальное благополучие. Леру считал, что человек имеет право на свободу чувств, если эти чувства направлены на благо всех людей. Человек должен бороться с общественным злом, сохраняя верность идеалам добра и справедливости.

Изменение эстетической позиции. Эстетические взгляды писательницы в этот период значительно изменились. Ее произведения утрачивают камерность. Жорж Санд одной из первых обращается к жанру социального и социально-утопического романтического романа. Так же как позже в «Отверженных» В. Гюго, в романах Санд социальный пласт важен лишь как материал для постановки моральных проблем, не носящих у романтиков конкретно-исторического характера. Этим Жорж Санд и Гюго отличаются от критических реалистов. Более того, герои у романтиков, даже обладая типическими чертами, не связаны с типическими обстоятельствами. Поэтому сохраняется эффект их исключительности даже тогда, когда эта исключительность разоблачается (образ Ораса в одноименном романе, поначалу предстающий как исключительная романтическая натура).

«Консуэло». Среди социальных и социально-утопических романтических романов Санд («Мопра» — «Mauprat», 1837; «Орас» — «Horace», 1841–1842; «Мельник из Анжибо» — «Le Meunier d'Angibault», 1845; «Грех господина Антуана» — «Le Pêché de Vonsieur Antoine», 1845, и др.) особенно выделяется роман «Консуэло» («Consuelo», 1842–1843), один из лучших романов писательницы. В нем сделана попытка создать син-

тез психологического, исторического, «неистового» и социального романтического романа. В «Консуэло» раскрывается отношение к искусству различных социальных классов и групп на фоне жизни XVIII в. Вышедшая из народных низов цыганка Консуэло, наделенная великим даром пения, воплощает демократический идеал искусства. Верность этому идеалу Консуэло сохраняет, пройдя через многие испытания (долгие скитания по Италии, Германии, Чехии, козни аристократов, испытание славой, и любовью). Развивая свой замысел в продолжении «Консуэло» — романе «Графиня Рудольштадт» (1843–1844), более слабым в художественном отношении, Жорж Санд изображает тайное общество «Невидимых». В нем на почве смешения самых различных теорий, религий, философий (христианство, вольтерьянство, масонство и т.д.) объединились представители аристократии и низов общества. Это призыв писательницы к классовому миру.

Третий период творчества. Этот период начинается после 1848 г. Жорж Санд продолжает писать романтические произведения, вернувшись к проблематике и стилю психологических романов первого периода («Снеговик», 1858; «Исповедь молодой девушки», 1864, и др.).

Мемуары Жорж Санд «История моей жизни» («Histoire de ma vie», 1854–1855) мыслились одновременно как изложение эстетики романтизма. В основе концепции Жорж Санд лежит мысль о прогрессе человеческого духа и о значительности того места, которое занимает в этом процессе искусство. Вернувшись в своем творчестве к психологическому роману, писательница в «Истории моей жизни» снова утверждает права этого жанра.

Оставаясь писательницей романтического склада, Жорж Санд внимательно относилась к реализму (статья «Реализм», 1857). В статье «Воспитание чувств» Гюстава Флобера» (1869) она называет писателя-реалиста «великим искателем», давая его роману очень высокую оценку. В письмах к Флоберу Жорж Санд отстаивает право писателя на активную позицию в романе, необходимость обращаться к широким кругам читателя. До последних дней своей жизни сохраняет она романтический оптимистический взгляд на человека: «Я считаю искусство, особое искусство рассказывать лишь тогда ценным, когда оно показывает характеры противостоящие друг другу; но я хочу видеть в их борьбе торжество добра, допускаю, что честный человек может быть раздавлен внешним миром, но это не должно ни запятнать его, ни принизить, и пусть он взойдет на костер с сознанием того, что он счастливее своих палачей».

[ИФЛ] [ИЛ]

ЖУРАВЛЕВ Дмитрий Николаевич (11/24.10.1900, с. Алексеевка, ныне Украина, Харьковская обл., Первомайский р-н — 1.07.1991, Мо-

ска, СССР) — русский актер, выдающийся чтец, народный артист СССР (1979). Лауреат Сталинской премии (1949).

Журавлев начал творческий путь в 1920 г. актером Симферопольского драматического театра. Приехав в Москву, он учился актерскому искусству в Московской драматической студии М. Миняя (1922–1923), затем стал актером труппы Е. Любимова-Ленского при Каляевском народном доме (народный дом — культурно-просветительское учреждение, рабочий клуб). Он был замечен и в 1924 г. переходит в 3-ю студию МХТ, участь в театральном училище при театре им. Евг. Вахтангова, которое закончил в 1927 г. На следующий год Журавлев уже актер этого театра, в котором будет играть около десяти лет. Он играл две роли в «Барсуках» по роману Л. М. Леонова (пост. в 1927 г. Б. Захаровой) — Максима Лызлова и Дудина; роль Слесарева в пьесе С. Д. Мстиславского «На крови» (1928), роль Миллера в «Коварстве и любви» Ф. Шиллера (1930), роль Жува в «Интервенции» Л. И. Славина (1933) и др. Если проанализировать этот список, выявится, что Д. Н. Журавлеву поручали второстепенные возрастные и характерные роли. В 27 лет он играл пастуха Лызлова и скорняка, вечно кашляющего и говорящего на языке сельской глубинки Дудина, в 30 лет играл благородного отца Луизы Миллер. Был введен на возрастную роль Альтоума, отца принцессы Турандот в вахтанговский спектакль «Принцесса Турандот» (когда в 1963 г. Р. Н. Симонов восстановил этот шедевр Е. Б. Вахтангова на сцене, Журавлева иногда приглашали выступить в роли Альтоума в случае болезни актера Дадыко и т. д.).

Столь же второстепенную, характерную роль, как перечисленные выше, Журавлев сыграл в шекспировском репертуаре, исполнив роль Луциана в трагедии «Гамлет», поставленной на сцене театра им. Евг. Вахтангова в 1932 г. Н. П. Акимовым и вскоре снятой из репертуара за формализм. Этот спектакль вошел в историю театра как самый скандальный опыт постановки шекспировской трагедии. Роль Гамлета была поручена актеру А. И. Горюнову, известному комическому актеру, впоследствии ставшему широко известным зрителям по главной роли в фильме «Вратарь», полному, лысому и смешному. Офелия трактовалась как разнузданная особа и т. д. Спектакль мог быть обвинен не только в формализме, но и в антисоветчине. Ю. Б. Елагин, тогда работавший в оркестре театра, вспоминал в книге «Укрощение искусств» (Нью-Йорк, 1952): «План постановки „Гамлета“ возник у художника и режиссера Николая Павловича Акимова — создателя декораций и одного из режиссеров „Коварства и любви“. План этот был в высшей степени эксцентричным, но Акимов так увлекательно развернул его перед художественным совещанием, что возражать ему было нелегко. <...> Музыка, которую он [Шостакович] написал к „Гамлету“, была превосходна. При всей ее новизне и оригиналь-

ности она гораздо ближе подходила к „Гамлету“ Шекспира, чем что-либо другое в „Гамлете“ Акимова. Но, конечно, были в этой музыке моменты и вполне эксцентрические, вполне в стиле режиссерского замысла. Так, пьяная Офелия на балу (ее играла самая красивая наша актриса Валентина Вагрина) пела веселую песенку с весьма фривольным текстом, в стиле немецких шансонеток начала нашего столетия, под острый и пряный аккомпанемент джаза. Интересно, что в известной сцене с флейтой, Шостакович зло высмеял и советскую власть, и группу пролетарских композиторов, которые как раз в то время были на вершине своего могущества и причиняли немалое зло русской музыке и русским музыкантам. В этой сцене Гамлет прикладывал флейту к нижней части своей спины, а пикколо в оркестре с аккомпанементом контрабаса и барабана фальшиво и пронзительно играло известную советскую песню: „Нас побить, побить хотели...“, сочинения композитора Давиденко, лидера группы пролетарских музыкантов, песню, написанную по случаю победы советских войск над китайцами в 1929 году». Считается, что театр не пострадал более серьезно при снятии спектакля благодаря высокому покровительству, возможно, самого Сталина, любившего этот театр.

Талант Журавлева не мог раскрыться на подобном репертуаре и в таких концепциях. Он решает заняться художественным чтением с эстрады. Уже с 1928 г. он читает А. С. Пушкина и В. В. Маяковского, современную сатирическую прозу. В 1930 г. у него уже целая программа, с которой он выступает в Доме литераторов в Москве, в нее вошли «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Во весь голос» В. В. Маяковского, «Бобок» Ф. М. Достоевского, произведения М. М. Зощенко и И. Э. Бабеля. В следующем году в малом зале Московской консерватории состоялся первый сольный концерт Журавлева, где прозвучали «Египетские ночи» А. С. Пушкина и стихи В. В. Маяковского. Режиссеры открывают для себя совсем другого Журавлева, не случайно в 1937 г. кинорежиссер М. И. Левин берет его на роль Пушкина в фильме «Путешествие в Арзрум». В 1939 г. Журавлев становится солистом Московской филармонии, навсегда покидая театр (если не считать упоминавшихся замен). Через десять лет его художественное чтение было отмечено Сталинской премией.

В искусстве чтеца ему не было равных. В течение 20 лет (1955–1975) он преподавал его в школе-студии МХАТ (с 1971 г. — профессор). Обладая голосом особого, незабываемого тембра, он выработал высокотеатральную, поражающую силой и благородством манеру исполнения. Есть основания связать эту манеру с формированием в советском искусстве «неошекспиризма», противопоставившего установке на раскрытие простых, повседневных чувств каждого человека, изображение маленьких побед, лозунгу борьбы хорошего с лучшим шекспировский титанизм страстей,

ощущение трагизма бытия, масштабность подвигов и поражений. «Неошекспиризм» редко напрямую опирался на шекспировский репертуар. В творчестве Журавлева место Шекспира заняли Пушкин, Лермонтов, Блок, Маяковский, в прозе — Толстой (обширные программы по «Войне и миру»). Вместе с тем он известен как один из первых чтецов поэзии Пастернака и Ахматовой.

Линия вахтанговского периода («линия Альтоума») заново раскрылась в озвучивании мультфильмов «Левша» (1964), «Как один мужик двух генералов прокормил» (1965) и др.

В 1937 г. Журавлев обращается к французскому репертуару. Он читает «Кармен» П. Мериме. Выбор вполне понятен: Мериме очень близок Пушкину, а в 1937 г. была всенародно отмечена дата 100-летия со дня гибели великого русского поэта. Манера, выработанная чтецом для чтения прозы Пушкина («Египетские ночи», 1931), учитывающая лаконизм и простоту фразы и одновременно романтическую возвышенность тона, оказалась очень подходящей для чтения прозы Мериме, столь же лаконичной по стилю и столь же романтически приподнятой над обыденностью в сюжете, героях, драматизме, тоне. Впоследствии опыт чтения «Кармен» повлиял на шедевр чтеца: исполнение «Пиковой дамы» Пушкина (1940).

Сходная ситуация возникла при обращении Журавлева к произведениям Ги де Мопассана. В 1947 г. он подготовил программу из его новелл «Лунный свет», «Счастье», «Мисс Гарриет», которую впоследствии с успехом читал в самых различных аудиториях. Здесь чтец сознательно отходил от своего «неошекспиризма», столь определенно сказавшегося в чтении произведений Пушкина и Мериме, разрабатывая противоположную — «чеховскую» манеру чтения. Уже в 1939 г. он утвердил ее в своем творчестве как альтернативную модель, вынеся на суд слушателей чтение «Дамы с собачкой» А. П. Чехова. Результат (по контрасту с предыдущими работами) был ошеломляющим. Чтение Мопассана укрепило эту линию, сочетающую тончайший психологизм, драматизм, оттенки иронии, создающую в зале особую атмосферу. В последующих программах чтеца, особенно в программе рассказов Чехова «Красавицы», «На святках», «Шуточка», «Тоска», «Дом с мезонином» (1954), был использован опыт чтения новелл Мопассана.

Журавлев многое сделал как просветитель. На 1960-е годы приходится пик его встреч с московскими школьниками, чтения в школьных залах своих программ, в которых была представлена как «шекспировская линия», так и «чеховская линия». Достойное место в них заняла и французская литература.

Чтецов, равных Журавлеву по масштабу, в искусстве XX в. были единицы, а в XXI в. искусство художественного чтения отошло в тень.

Соч.: Беседы об искусстве чтеца. М., 1977; Жизнь. Искусство. Встречи. М., 1985.

Лит.: Гончаров А. Н. Д. Н. Журавлев // Театр. 1941. №5. С. 66–73; Верховский Н. Ю. Д. Н. Журавлев. М., 1951; Д. Н. Журавлев. К 95-летию со дня рождения. М.: Гостелерадиофонд, 1994.

[МШ] [СФЛ]

ЖЮССЕРАН (Jusserand) **Жан Адриан Антуан Жюль** (18.02.1855, Лион, Франция — 18.07.1932, Париж, Франция) — видный французский дипломат (работал в Тунисе, Великобритании, представлял Францию в Дании, в США) и литературовед.

Пик его литературоведческой деятельности приходится на конец XIX в. Среди его исследований, посвященных, как правило, старой английской литературе (знакомству с которой способствовало его пребывание в Лондоне в качестве советника французского посольства), — «Театр в Англии от норманского завоевания до непосредственных предшественников Шекспира» (1877); «Роман во времена Шекспира» (1887), а также особенно значимый во французском шекспироведении труд «Шекспир в дореволюционной Франции» (1898).

Соч.: Le Théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare. P., 1877; Le Roman au temps de Shakespeare. P., 1887; Shakespeare en France sous l'ancien régime. P., 1898.

Лит.: Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006.

[СФЛ]

3

ЗАВЕЩАНИЕ ШЕКСПИРА — документ, в котором страдфордianцы и антистрадфордianцы как представители противоположных ветвей шекспироведения ищут свидетельства реальной жизни У. Шекспира.

В середине XVIII в. некто Джозеф Грин, разбирая старые документы в Стратфорде-на-Эйвоне, наткнулся на подлинное завещание Уильяма Шекспира, которое его глубоко разочаровало: в нем не было ничего о творчестве великого драматурга и поэта, зато говорилось о мелочах быта с необычайной скрупулезностью.

Уильям Шекспир оформил завещание в конце жизни, в январе 1616 г., а менее чем за месяц до смерти, 25 марта 1616 г. вернулся к нему, чтобы внести некоторые изменения. В документе есть три собственноручные подписи Шекспира (это половина из шести сохранившихся его подписей). Отмечено, что в марте он подписывался не совсем так, как в январе. Относительно этого существуют разные мнения. Антистратфордianцы видят в различии подписей подтверждение малограмотности Шекспира. Стратфордianцы предлагают совсем другое истолкование: в последние месяцы жизни Шекспир был тяжело болен, и болезнь заметно прогрессировала, что отразилось на письме. Именно болезнью объясняется стремление Шекспира распорядиться остающимся после него наследством.

Среди шекспироведов с момента опубликования завещания Шекспира обсуждаются его странности. Главная из них — отсутствие упоминаний о рукописях произведений Шекспира. Для антистратфордianцев это одно из главных доказательств того, что Шекспир не был автором приписываемых ему произведений. Стратфордianцы нашли объяснение этому факту. Рукописи пьес никогда и не хранились у Шекспира, как и у других авторов: они принадлежали труппам, в которых работали драматурги, хранились в здании театров, где давались представления, и тщательно охранялись, чтобы конкуренты не могли воспользоваться текстами (это было залогом благосостояния актеров). Рукописи пьес Шекспира, который их писал до 1612 г. (или до 1613 г., если учесть пьесы в соавторстве с Дж. Флетчером), хранились в театре «Глобус», где их играла труппа «Слуги короля». В 1613 г., во время представления в «Глобусе» исторической хроники Шекспира «Генрих VIII» (очевидно, в соавторстве с Дж. Флетчером), выстрел из пушки, использованный для театрального эффекта, привел к пожару, театр полностью сгорел, а в нем — и все рукописи пьес Шекспира. Другой вопрос, возникший у шекспироведов, связан с тем, что Шекспир не завещал ни одной книги, следовательно, их у него не было, так как

книги стоили очень дорого, и вряд ли их не упомянули бы в завещании. Это непростой вопрос, ответ на который связан с догадками. Если Шекспир после 1613 г. ничего не писал для сцены, у него могло и не быть книг (они были нужны ему в Лондоне). А если и были нужны, их можно было найти у знакомых в родном городе. Так, известно (об этом можно прочитать у С. Шенбаума), что у англиканского священника Джона Бретчгердла, крестившего Уильяма Шекспира 26 апреля 1564 г., дома были Новый завет на английском языке в переводе Тиндейла, труды Эзопа, Саллюстия, Вергилия, Горация, два труда Эразма Роттердамского, латино-английский словарь и «Деяния апостолов, переведенные английским метром... Кристофером Тайем...» (книги составляли около половины состояния священника). Он умер весной 1565 г., что-то из книг перешло в грамматическую школу (в которой учился Шекспир). Где осели другие книги, были ли они доступны для Шекспира? Это сфера догадок и дальнейших исследований. Есть и другие подходы к решению этой проблемы. Так, С. Шенбаум пишет: «Книги могли быть отдельно перечислены в посмертной описи, но таковой не сохранилось. Во всяком случае, они, должно быть, составляли часть имущества, унаследованного Холлами и, возможно, таким образом нашли свое место на полках доктора рядом с его медицинскими трактатами. Если это так, особый интерес вызывает “кабинет с книгами”, о котором Холл упоминает в своем устном завещании 1635 г., в котором он предоставлял своему зятю “располагать книгами как угодно”. Двумя годами позже Сьюзан и ее зять в канцелярском суде обвинили Болдуина Брукса (впоследствии ставшего бейлифом Стратфорда) в том, что он подговорил заместителя шерифа и нескольких приставов, “людей низкого звания”, взломать двери дома Нью-Плейс и кабинета в нем и поспешно захватить “всевозможные книги” и “другое весьма ценное имущество”. Попытка Брукса претендовать на имущество Холлов потерпела неудачу в суде».

Особое недоумение шекспироведов вызвало то, что своей жене Шекспир оставил лишь кровать: «Item, I gyve unto my wief my second best bed with the furniture» («Кроме того, я завещаю моей жене вторую из лучших моих постелей со всею принадлежащей к ней мебелью»; другой перевод: «Также я даю и завѣщаю женѣ моей мою вторую по качеству кровать съ принадлежащей къ ней утварью»). Замечено, что даже это скромное дарение записано между строк, т. е. вписано позже. Можно предположить, что здесь отразился разлад Шекспира с женой (которой было уже 60 лет и с которой на протяжении всего лондонского периода он виделся очень редко, привозя деньги семье в Стратфорд). Но могут быть и другие объяснения. С. Шенбаум пишет: «В большинстве стратфордских завещаний того периода отражена забота о женах, интересы которых обеспечива-

лись посредством стандартных формул типа “остальное мое имущество”; и Шекспир, как хорошо известно, отнюдь не игнорировал свою Энн. Однако знаменитый пункт завещания, касающийся ее, курьезен: “Сим завещаю своей жене вторую по качеству кровать со всеми принадлежностями (т. е. драпировками, пологом, постельным бельем etc.)”.

Это завещание вызвало бесконечные и по большей части бесплодные споры. “Он вовсе не забыл о своей жене, — писал Мэлон в XVIII в., — сначала он забыл о ней, потом он вспомнил о ней, но так вспомнил, что только сильнее подчеркнул, как мало она для него значила. Он, таким образом (грубо говоря), обделил ее, только оставив ей не шиллинг, а какую-то старую кровать”.

Этот пункт завещания вписан между строк, отсюда мнение Мэлона (неоднократно повторенное) о забывчивости Шекспира, однако в его завещании есть и другие записи, сделанные позднее между строк: например, запись о поминальных кольцах, которые он завещал Уильяму Рейнольдсу и сотоварищам по театру.

Провал памяти? Возможно. Но по крайней мере столь же возможно — как давным-давно предположил Чарлз Северн, — что юрист, наспех записывая завещание, по невнимательности пропустил отдельные пункты и затем восполнил пропущенное. И тем не менее эта кровать — пропущена она по небрежности или нет — представляет собой проблему. Многие (в том числе Мэлон) допускают, что такое завещание сделано в насмешку. Однако ученые, придерживающиеся иного мнения, также давно возникшего, утверждают, будто Шекспиры приберегали свою лучшую кровать для заночевавших гостей Нью-Плейс, и что менее ценная кровать была якобы и супружеским ложем. Исследователи перелистали неисчислимое количество завещаний времен Елизаветы и Джеймса в поисках аналогичных случаев, и их розыски не оказались безрезультатными. Когда Фрэнсис Рассел, второй в роду граф Бедфорд, умер в Лондоне в 1585 г., он завещал свою “лучшую кровать, убранную покрывалом, расшитым золотом и серебром” с гербом короля Генри VIII не жене, а своей младшей дочери.

Еще более соответствует нашему случаю завещание Уильяма Палмера из Лимингтона, который в 1573 г. оставил своей жене Элизабет “всю ее носильную одежду” и свою “вторую по качеству перину, изготовленную для нее, и другую перину, похуже, для ее служанки”; он также удвоил доход, который она должна была получать по сравнению с первоначальным брачным контрактом. “Памятуя, что она — благородная дама, обремененная годами, — заявляет завещатель, — я хотел бы, чтобы она жила так, как подобает жить моей бывшей жене”. Это подобающее завещание, и кто станет отрицать супружескую привязанность, выразившуюся в нем?

Можно также предположить, что завещатель намеренно лишил свою супругу кровати, исходя из простых соображений вроде: “Оставь своей жене больше, чем ты обязан, но лишь на время ее вдовства, — советует сэр Уолтер Рэли своему сыну, — ибо если она полюбит вновь, пусть она не наслаждается своей второй любовью на той же кровати, на которой она любила тебя”. Такие мысли могли приходить в голову не только ему. Однако возраст Энн — ей было в ту пору 60 лет или около того — делает маловероятным предположение о том, что такого рода соображение могло повлиять на завещание. Проблема, возникающая в связи с этим пунктом шекспировского завещания, состоит в том, что столь недостаточное внимание к жене было необычным, и в том, что в завещании совсем отсутствуют проявления эмоций завещателя вроде тех, которые мы обнаруживаем в завещании Палмера. Однако Шекспир не выразил своих эмоций и в отношении к другим членам семьи, а, возможно, его юрист не поощрял или даже запрещал такого рода проявления чувств. Нам предоставляется самим решить, что здесь имело место — цинизм или чувствительность. Последняя, разумеется, более привлекательна, однако такого рода выбор можно сделать лишь предположительно.

Такой существенный предмет мебели, как наилучшая кровать, считался фамильной ценностью, и обычно переходил к законному наследнику. Таков был обычай, принятый в городах. В XVI в. в Торкси одному наследнику завещана была лучшая кровать, с покрывалом и простынями (“*melio rem lectuna cum tapeto et linthiammis*”); в Арчинфилде в 1663 г., согласно обычаю, старшему из наследников доставалась “лучшая кровать со всеми принадлежностями”. По распределению, сделанному Шекспиром, самая лучшая кровать, как подобало фамильной реликвии должна была дополнить ценности “всего остального моего недвижимого имущества, движимого имущества, аренд драгоценностей и прочих предметов домашнего обихода, которые останутся после уплаты моих долгов, раздачи завещательных даров и расходов на мои похороны”. В число “аренд” могли входить пайи Шекспира, если он по-прежнему был их держателем в “Глобусе” и Блэкфрайарзе. Все это он завещал своему зятю Джону Холлу и дочери Сьюзан». (При цитировании С. Шенбаума опущены ссылки исследователя на источники.)

В 1905 г. был опубликован новый перевод завещания Шекспира, осуществленный В. Д. Гарднером.

Лит.: Shakespeare’s Will. Copied from the Original in the Prerogative Court, Preserving the Interlineations, and Facsimiles of the Three Autographs of the Poet / with a few Preliminary Observations, by J. O. Halliwell, Esq., F.R.S., F.S.A. L. : J. R. Smith, 1851; Шекспир В. Полн. собр. соч. : в 5 т. / Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. СПб. : Изд. Брокгауза и Ефрона, 1905. Т. 5. С. 598–602; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / пер.

А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М. : Прогресс, 1985; Freinkel L. Reading Shakespeare's Will: The Theology of Figure from Augustine to the Sonnets. N. Y. : Columbia University Press, 2002.

[МШ]

ЗАЛКА (Zalka) Матэ (псевдоним; наст. имя Бела Франкл; 23.04.1896, дер. Матольч, Австро-Венгрия, ныне медье Сабольч-Сатмар-Берег, Венгрия — 11.06.1937, под Уэской, Испания) — венгерский писатель, военный деятель. Родился в семье деревенского корчмаря, получил образование в коммерческом училище. В 1-ю мировую войну был офицером австро-венгерской армии; в 1916 г. — в русском плену. Под влиянием Октябрьской революции 1917 г. включился в коммунистическое движение. В 1918 г. организует в Хабаровске венгерский красногвардейский отряд. В 1920 г. вступил в ВКП(б). По окончании гражданской войны до 1923 г. служил в войсках ВЧК—ГПУ. Затем обосновался в Москве, был директором скульптурной фабрики, директором театра Революции. В 1928 г. был избран в ЦК ВКП(б). Был членом бюро Международного объединения революционных писателей (МОРП). В 1936 г. отправился в Испанию, где под именем генерала Лукача принял участие в войне с фашизмом, руководил 12-ой Интернациональной бригадой и был смертельно ранен под Уэской (см. стихотв. К. Симонова «Генерал», 1937). Начал писать рассказы еще в Венгрии. Писал на венгерском и русском языках. Оформление стиля, в котором революционные идеи и образы сочетаются с мягким лиризмом, произошло в СССР (рассказы «Ходя», 1924; «За царя», 1925; «Жужа», 1928; «Кавалерийский отряд», 1929; «Яблоки», 1934; и др.). Многие произведения Залки напечатаны в коммунистической периодической русской, украинской, венгерской и немецкой прессе 1920–1930-х годов. Наиболее значительное произведение Залки — роман «Добердо» (1937), в котором представлено становление революционного сознания главного героя Тибора Матраи и других венгерских солдат, оказавшихся в 1916 г. на итальянском фронте. В СССР Залка был очень популярен, его именем названы улицы во многих городах. В современной России не переиздается.

Соч.: A bolygók visszatérnek : 1–2 köt., Bdpst, 1966; Az éreklő börtön : 1–2 köt., Bdpst, 1967; в рус. пер. — Добердо. М., 1937; Избранное. М., 1955.

Лит.: Россиянов О. Матэ Залка. М., 1964; Генерал Лукач. Сб. воспоминаний, М., 1967; Матэ Залка — писатель, генерал, человек: Воспоминания / сост. Н. Залка. М., 1976; Залка Н. М., Сапрыкин М. П. Человек из Матольча: Повесть-хроника о жизни Матэ Залки. М., 1987.

[НРЭ]

ЗАЛКИНД Арон Борисович (5/17.06.1888, Харьков, Российская империя — 07.1936, Москва, СССР) — российский психолог, ведущий

представитель педологии, последователь фрейдизма. Окончил медицинский факультет Московского университета. Директор Петроградского психотерапевтического института (1917–1920), преподавал в Академии коммунистического воспитания и 2-м МГУ (1923–1930). Работал председателем Межведомственной плановой педологической комиссии, редактором журнала «Педология», директором Института психологии, педологии и психотехники.

Познакомившись с трудами З. Фрейда, с 1910 г. внедрял психоанализ в психиатрическую практику, пропагандировал в статьях его учение (работы с 1913 г.) Позже испытал влияние идей А. Адлера, что привело к появлению в его работах социологического аспекта, «психоневрологического взгляда» на общество. В 1920-е годы осуществил социально-биологический анализ партийного актива («О язвах Р.К.П.», опубл. в 1991 г.), выявил комплекс «парттриады» — сочетание неврозов, гипертонии и вялого обмена веществ, которые он обнаружил у 90% исследованных им партработников. Залкинд объяснил формирование этого комплекса нарушением гигиенических норм, профессиональным несоответствием, нервным возбуждением и культурным отставанием. В статьях 1924 г. («Фрейдизм и марксизм», «Нервный марксизм, или Паническая критика») Залкинд искал точки сближения фрейдизма и марксизма, что позволяет отнести его к предвестникам фрейдо-марксизма. Эти идеи Залкинда были подвергнуты критике М. М. Бахтиным (Волошинов 1998), Л. С. Выготским (Выготский 1930). Вульгарный социологизм присутствует в работах Залкинда «Очерки культуры революционного времени» (1924), «Революция и молодежь» (1925), «Половой фетишизм» (1925), «Половой вопрос в условиях советской общественности» (1926), в которых основное внимание уделено проблемам молодого поколения. Он стремится последовательно реализовать классовый подход к молодежи, доводя его до абсурда, когда предметом анализа становятся половые отношения в юношеской среде (в частности, выдвигал требование к пролетарской молодежи руководствоваться при выборе полового партнера классовой оценкой). После 1925 г., когда его взгляды были подвергнуты ожесточенной критике, публично отрекся от фрейдизма.

Залкинд отрицательно относился к новаторским идеям и практической деятельности А. С. Макаренко, пропагандируя педологию как истинно марксистскую теорию в области воспитания молодежи («За марксистско-ленинскую методологию в воспитании», 1931). Однако он внес большой вклад в преодоление господствовавшего до середины 1929-х годов представления о морально дефективных подростках, к которым относили наряду с психически больными также беспризорных и педагогически запущенных детей. Залкинд подчеркнул роль неблагоприятной среды

и воспитания в формировании девиантного поведения подростков. Применял педологию к детскому и юношескому коммунистическому движению («Педология детского и юношеского коммунистического движения», 1930). В 1931–1932 гг. снят с руководящих должностей за «меньшевистствующе-идеалистический эклектизм». Умер от инфаркта после собрания, на котором было зачитано постановление ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях в системе наркомпросов».

Соч.: К вопросу о факторах, сущности и терапии психоневрозов // Психотерапия. 1913, №1. С. 8–25; Обратимся к сущности психоневрозов // Психотерапия. 1913, №3. С. 172–187; №4. С. 214–221; Фрейдизм и марксизм // Красная новь. 1924, №4. С. 163–186; Нервный марксизм, или Паническая критика // Под знаменем марксизма. 1924, №12. С. 260–274; Очерки культуры революционного времени. М., 1924; Революция и молодежь. Л., 1925; Половой фетишизм. К пересмотру полового вопроса. М., 1925; Половой вопрос в условиях советской общности. Л., 1926; Педология детского и юношеского коммунистического движения // Педагогическая энциклопедия / под ред. А. Г. Калашникова. М., 1930. Т. 2; За марксистско-ленинскую методологию в воспитании. О «половом воспитании» // Педология. 1931, № 7/8. С. 11–20; О язвах Р.К.П. (схематичная частичная попытка социально-биологического анализа отрицательных сторон партии) // Вопросы философии. 1991, № 7.

Лит.: Выготский Л. С. и др. Основные течения современной психологии. М., 1930; Эткинд А. М. Общественная атмосфера и индивидуальный путь ученого: опыт прикладной психологии 20-х годов // Вопросы педагогики. 1990, №5; Залкинд // Российская педагогическая энциклопедия : в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 320–321; Волошинов В. Н. [Бахтин М. М.]. Фрейдизм. Критический очерк // Бахтин М. М. Тетралогия. М., 1998. С. 5–108; Лейбин В. М., Овчаренко В. И. Психоаналитическая литература в России. М., 1998; Ковалева А. И., Луков В. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999; Овчаренко В. И. Российские психоаналитики. М., 2000.

[Соц. мол.]

ЗАХАРОВ Николай Владимирович (род. 24.06.1974, Петрозаводск, СССР) — русский литературовед и культуролог, шекспировед, пушкинист, участник электронных проектов, посвященных французской литературе. Доктор философии (PhD, 2003), кандидат филологических наук (2005), академик Международной академии наук (International Academy of Sciences, Инсбрук, Австрия, 2006). Окончил Петрозаводский государственный университет (1999). Печатается с 1999 г. Обучался в США, защитил докторскую диссертацию (PhD) «Шекспир в творческой эволюции Пушкина» в Финляндии (2003). С 2004 г. работает в Московском гуманитарном университете (МосГУ), ведет научную и преподавательскую работу. В 2008–2013 гг. — заместитель директора Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ. С 2013 г. — помощник рек-

тора МосГУ, заместитель директора, а с 2014 г. директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, с 2017 г. — директор Шекспировского центра того же института. Ответственный секретарь Оргкомитета Бунинской премии (с 2006 г.). Ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН (с 2007 г.), в этом качестве ведет научно-организационную работу по проведению международных конференций «Шекспировские чтения», участвует в шекспировских конференциях в различных странах мира (Великобритания, США, Италия, Чехия, Румыния, Украина и др.).

Захаров — один из видных представителей научной школы тезаурусного анализа мировой литературы. Как шекспировед в последнее время он стал лидером в отечественном литературоведении в разработке темы «Русский Шекспир». Под его руководством созданы электронные информационные базы данных «Русский Шекспир», «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия», «Современники Шекспира: Электронное научное издание». Н. В. Захаров выступил организатором серии научных конференций «Шекспировские штудии», проводимых в МосГУ с 2005 г. (вышло 18 изданий трудов этой конференции, 2005–2012).

Захаров — участник проектов «Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: электронная энциклопедия» и «Современная французская литература: электронная энциклопедия».

Соч.: Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина: [Научная монография]. Jyväskylä : Jyväskylä University Printing House, 2003; Луков Вл. А., Захаров Н. В., Каблуков В. В. Литература: Практикум: Зарубежная литература / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Московского гуманитарного университета, 2006; Захаров Н. В. Филологические науки и информационные технологии // Знание. Понимание. Умение. 2006. №2. С. 166–172; Захаров Н. В. Изображение Шекспира в рисунках Пушкина (опыт атрибуции). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. (Шекспировские штудии VI); Захаров Н. В. Тезаурусный анализ предромантизма // Знание. Понимание. Умение. 2007. №1. С. 221–223; Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. (Шекспировские штудии IV); Захаров Н. В. Смерть и бессмертие Пушкина // Знание. Понимание. Умение. — 2007. — №2. — С. 53–58; Луков Вл. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2008. №1. С. 132–141; Н. В. Захаров. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008; Захаров Н. В., Луков Вал. А., Луков Вл. А., Гайдин Б. Н. Гуманитарные науки и новые информационные технологии: Интернет-проекты // Культура глобального информационного общества: противоречия развития: сб. науч. статей / отв. ред. А. В. Костина. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 72–83; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Шекспир, шекспиризация. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2011. (Шекспировские штудии XVII); Захаров Н. В., Луков Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР, 2012. См. также статьи в информационных ресурсах «Французская

литература от истоков до начала Новейшего периода: Электронная энциклопедия» (<http://www.litdefrance.ru/>), «Современная французская литература: электронная энциклопедия» (<http://modfrancelit.ru/>).

Лит. Луков Вл. А. Шекспир и русская классическая литература: новый взгляд на проблему (послесловие редактора) // Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. С. 305–318; его же. Шекспир в русском культурном тезаурусе // Знание. Понимание. Умение. 2010. №1. С. 254–257; Луков Вл. А., Луков М. В. Захаров Николай Владимирович // Современная французская литература: электронная энциклопедия / под ред. Вл. А. Лукова. URL: <http://www.litdefrance.ru/199/974> [2010].

[МШ] Вл. А. Луков, М. В. Луков, Б. Н. Гайдин [СФЛ]

ЗАХЕР-МАЗОХ (Sacher-Masoch) **Леопольд Риттер фон** (27.01.1836, Лемберг, Галиция, Австрийская империя, ныне Львов, Украина — 9.03.1895, Франкфурт-на-Майне или Линдхайм, Германия) — австрийский писатель. Родился в семье директора галицийской полиции. Учился в университетах Праги и Граца, в 19 лет защитил докторскую диссертацию по философии и истории, преподавал в университете Граца. В 1858 г. анонимно опубликовал роман «Одна галицийская история. Год 1846». Известность ему принесли сборники новелл жизни различных слоев населения Галиции — «Галицийские рассказы» (2 т., 1871), «Еврейские рассказы» (1878), «Новые еврейские рассказы» (1881), проникнутые сочувствием к беднякам и юмором, привлекавшие немецкоязычных читателей к миру народов Восточной Европы (за что был назван «национальным поэтом Галиции»). В романах («Последний король мадьяров», 1866; «Разведенная женщина», 1870; «Венера в мехах», 1870; и др.) с редкой откровенностью коснулся эротической темы сладостного страдания от добровольного подчинения деспотической женщине, что сделало эти произведения литературной сенсацией. Изучивший эти произведения с позиций психиатрии, Р. Крафт-Эбинг ввел в науку понятие «мазохизм» («Сексуальная психопатия», 1886). Захер-Мазох знал русский язык, испытал влияние русской литературы (Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина, особенно И. С. Тургенева), неоднократно обращался к русской теме («Русские придворные истории», 4 т., 1873–1874). Начиная с 1870-х годов в России выходили многие его произведения в журналах («Дело», «Век», Наблюдатель» и др.) и отдельными изданиями. Одну из первых статей о Захер-Мазохе написал Н. К. Михайловский («Палка о двух концах» — Отеч. зап. 1877. №8).

Соч.: Venus im Pelz. Fr./M, 1968; в рус. пер. — Венера в мехах. СПб., 2004; Демонические женщины. СПб., 2005;

Лит.: Венера в мехах. М., 1992 (работы Ж. Делёза, З. Фрейда); Захер-Мазох В. Исповедь моей жизни. СПб., 2002.

[НРЭ]

ЗЕЙЛЕР (Seiler) **Гандрий** (Хандрий, Андрей; 1.02.1804, Зальценфорст, Саксония, Германия — 15.10.1872, Лоза, Саксония, Германия) — серболужицкий поэт, публицист, ученый, основоположник серболужицкой национальной литературы, автор лужицкого гимна. Окончил богословский факультет Лейпцигского университета (1829), был евангелическим священником. Занимался собиранием верхнелужицкого фольклора, в 1842 г. стал редактором первой серболужицкой газеты «Недельная ведомость», выходившей до 1848 г., сыгравшей большую роль в становлении национального самосознания и утвердившей Зейлера в качестве одного из вождей серболужицкого национального возрождения. Национально-романтические стихи Зейлера стали народными песнями. Поэтический цикл «Времена года» (1845–1860), построенный на образах народной жизни, стал исполняться на народных праздниках (муз. К.-А. Коцора). Особую популярность принесли Зейлеру басни (свыше 160, вошли в сб. «Сербские песни», 1855). Среди его поздних произведений — цикл «Чтоб звенел мир» (1871).

Зейлер выступил реформатором серболужицкого правописания, принял участие в составлении словаря серболужицкого языка, изданного К. Б. Пфулем (1857–1866), составил серболужицкую грамматику. Деятельность Зейлера получила международное признание. Он был избран почетным членом Московского общества испытателей природы при Московском университете. В 1884–1891 гг. в Германии вышло первое собр. соч. Зейлера в 4 т.

Соч.: в рус. пер. — [Стихи] // Европейская поэзия XIX века. М., 1977 (БВЛ).

Лит: История всемирной литературы : в 9 т. Т. 6, 7. М., 1989, 1991.

[НРЭ]

ЗЕНОН из Элеи (Ζήνων ὁ Ἐλεάτης; ок. 490 до н. э., Элея, Лукания, — ок. 430 до н. э.) — древнегреческий философ, который сформулировал ряд аргументов (так называемых апорий), опровергавших возможность движения. Пушкин на него намекает в первой строке стихотворения «Движение» (1826): «Движенья нет, сказал мудрец брадатый».

[Пушкин]

ЗИНГЕР (Singer) **Исаак Башевис** (наст. имя Ицек-Герц Зингер; 21.11.1904, Леончин, Царство Польское, Российская империя — 24.07.1991, Майами, штат Флорида, США) — американский писатель, выходец из Польши. Родился в деревне под Варшавой в семье раввина, однако не связал свою жизнь с иудаизмом, бросив иудейскую духовную семинарию. Испытал большое влияние русской литературы. Работал корректором в еврейском литературном журнале «Литературные листы» (Варшава),

где в 1927 г. появился его первый рассказ «В старости» (1927). Писал рассказы на идиш, переводил на идиш К. Гамсуна, Т. Манна, Э. М. Ремарка. В 1934 г. выходит журнальный вариант первого романа Зингера «Сатана в Горай» (опубл. отд. изд. в 1943 г.), повествующий о жизни еврейской общины XVII в. Жена и сын Зингера эмигрировали в СССР, сам же он в 1935 г. эмигрировал в США к брату — Израилу Джошуа, известному писателю (в 1943 г. Зингер принял американское гражданство), где работал в газетах, испытывая творческий кризис, что нашло отражение в романе «Мессианствующий грешник» (1937). Продолжая писать на идиш, Зингер создал несколько романов о польских евреях в разные периоды истории от средневековья до современности («Семья Москат», 1945–1948, опубл. отд. изд. на идиш и англ. яз. в 1950 г.; «Усадьба», англ. пер. 1967; «Имение», англ. пер. 1969; «Шоша», 1978; и др.). Амер. читатели особо выделили роман «Раб» (1962), где на фоне быта XVII в. разворачивается любовная история талмудиста Якова, потерявшего всех близких в резне, учиненной гайдамаками в еврейском местечке, и ставшего рабом польского крестьянина, и польской девушки Ванды, ради любви перешедшей в другую религию и сменившей имя на Сарру. Из многочисленных сборников рассказов был выделен сборник «Друг Кафки и другие рассказы» (1970), где ощущается переключки с творчеством Ф. Кафки. В 1978 г. Зингер был удостоен Нобелевской премии «за эмоциональное искусство повествования, которое, уходя своими корнями в польско-еврейские культурные традиции, поднимает вместе с тем вечные вопросы».

Соч.: Lost in America. N. Y., 1981; Gifts. N. Y., 1985; в рус. пер. — Шоша. СПб., 2004; Суббота в Лиссабоне. М., 2004; День исполнения желаний. М., 2005; Кабалист с Восточного Бродвея. М., 2005; Мешуга. СПб., 2005; Страсти и другие рассказы. М., 2005; Последняя любовь. М., 2006; Раб. М., 2006; Раскаившийся. М., 2006.

Лит.: Зингер // Лауреаты Нобелевской премии. Т. 1. М., 1992; Alexander E. Isaac Bashevis Singer. N. Y., 1980; Sinclair C. The Brothers Singer. N. Y., 1985.

[НРЭ]

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» («Siglo de Oro») — период высшего расцвета культуры Испании, наступивший вслед за периодом великих географических открытий (первая половина XVI в.) и захвата земель по всему миру, сделавших Испанию самым могущественным государством, «в котором никогда не заходит солнце». «Золотой век» охватывает последние десятилетия XVI в. и первую половину XVII в. Название напоминает о «золотом веке» римской культуры (I в. до н. э.). Но в Риме это и век расцвета политики, строительства государства, его процветания. Применительно к Испании следует говорить об «Испанском парадоксе»: в XVII в. страна вступила в полосу глубокого политического и социально-экономического упадка.

Но в испанской культуре творчество крупнейших испанских художников (Эль Греко, Рибера, Сурбаран, Веласкес, Мурильо), архитекторов (Эррера, Чурригерра), писателей (Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина, Аларкон, Гонгора, Кеведо, Грасиан) знаменует невиданный и позже уже не повторившийся расцвет художественной культуры Испании, что в очередной раз доказывает относительную независимость ритмов развития культуры, ее пиков и спадов, от ритмов развития цивилизационных процессов.

[ИИЛ]

ЗОЛЯ (Zola) **Эмиль** (2.03.1840, Париж, Франция — 28.09.1902, Париж, Франция) — великий французский писатель, глава натурализма. Он родился в семье итальянского инженера. Учился в Эксе (город в Провансе, впоследствии описанный Золя под названием Плассан), затем в Париже. Первый успех писателю принес сборник «Сказки Нинон» («Contes à Ninon», 1864), созданный под влиянием эстетики романтизма. Вскоре Золя знакомится с романом Гонкуров «Жермини Ласертэ», с трудами И. Тэна. В отличие от Тэна, Золя признавал право художника на субъективизм, защищал импрессионистов. Однако созданный им в этот период роман «Тереза Ракен» («Thérèse Raquin», 1867) носит преимущественно натуралистический характер.

В статье «Экспериментальный роман» («Le Roman expérimental»), вошедшей в одноименный сборник, Золя обосновал уподобление художественного метода методу научному.

«Ругон-Маккары». В 1868 г. Золя задумывает цикл романов. Об основной цели его он пишет в аннотации: «Изучить на примере одной семьи вопросы наследственности и среды... Изучить всю Вторую империю от государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество подлецов и героев». Таковы первые наброски замысла главного труда Золя — 20-томной эпопеи «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» («Les Rougon-Macquart», 1871–1893). Работу задержали события франко-прусской войны и Парижской Коммуны. Золя не принял Коммуны, но в дни ее разгрома резко осудил террор.

В 1870-е годы появились первые 8 романов цикла «Ругон-Маккары». Все они немедленно были переведены на русский язык и были очень популярны в России. Во Франции их встретили враждебно, и только роман «Западня» («L'Assommoir», 1877) принес Эмилю Золя признание. Писатель становится главой натуралистской школы.

Расцвет творчества Золя приходится на 1880–1887 гг., когда выходят романы «Нана» («Nana», 1880), «Жерминаль» («Germinal», 1885), «Земля»

(«La Terre», 1887) и др. В критических работах («Экспериментальный роман», 1880; «Романисты-натуралисты», «Наши драматурги», «Натурализм в театре», 1881) Золя излагает свои теоретические взгляды, концепцию натуралистического романа и драмы. Споры вокруг романа «Земля» явились поводом для раскола французского натурализма. Но Золя не оставляет начатого и в 1893 г. оканчивает цикл «Ругон-Маккары» (последние романы — «Деньги» — «L'Argent», 1891; «Разгром» — «La Débâcle», 1892; «Доктор Паскаль» — «Le Docteur Pascal», 1893).

«Жерминаль». Роман «Жерминаль» («Germinal», 1885), одно из лучших произведений Золя, повествует о судьбе одного из представителей линии Маккаров (составляющей, наряду с линией Ругонов, основу 20-томного романного цикла «Ругон-Маккары»; «Жерминаль» — 13-й роман цикла) — Этьена Лантье, устроившегося работать на шахту. Его история предстает на фоне жизни шахтеров, которых беспроектная нужда вынудила восстать против хозяев, что привело к самым печальным последствиям.

В ряде писем Золя раскрыл свой замысел и выбранную романную форму. Так, в письме Ж. Монторгею от 8 марта 1885 г. он писал: «Мне было чрезвычайно отрадно убедиться, что мой вопль о сострадании к обездоленным дошел до Вашего сердца... Наши народолюбцы — просто мечтатели, они не ушли ни на шаг дальше гуманистических бредней сорок восьмого года. Если народ так хорош, так совершенен, к чему хлопотать об улучшении его участи? Нет, он внизу, на самом дне, он прозябает в невежестве и в грязи, и наш долг — сделать все возможное, чтобы извлечь его оттуда».

В письме к А. Сеару от 22 марта 1885 г. Золя характеризует художественную форму романа: «Дело в том, что этот роман — гигантская фреска. Каждая глава, каждая клетка этой композиции оказалась настолько тесной, что все пришлось подать в уменьшенном виде. Отсюда и происходит постоянное упрощение характеров. <...> [Но] мне казалось, что в таком монументальном произведении, как мой роман, линии главных героев будут четко выделяться на фоне толпы и тем самым достаточно выразят мой замысел».

По роману Э. Золя сняты фильмы: «Жерминаль» (1913, французский немой фильм, реж. Альбер Капеллани — Albert Capellani); «Жерминаль» (1963, Франция, реж. Ив Аллегре — Yves Allegret); «Жерминаль» (1993, реж. Клод Берри — Claude Berri, с участием Жерара Депардьё). В 1970 г. в Англии вышел 5-серийный телевизионный фильм по роману Золя (производство BBC).

«Творчество». Роман «Творчество» («L'Œuvre», 1886) — одно из лучших во французской литературе художественных исследований гения в

искусстве и творческого процесса. Золя пользуется ретроспективной композицией, чтобы натуралистическая концепция была проявлена с самого начала. Ноябрь 1870 г. Художник, живший в нищете, Клод Лантье повесился перед собственной картиной, изображавшей его обнаженную жену Кристину как символ притягательного и порочного ночного Парижа. Друг Клода романист Сандоз сжег картину, и от творчества художника ничего не осталось, кроме набросков. Кристина сошла с ума от горя. Зная принципы «экспериментального романа», этот финал можно предсказать сразу: ведь Клод Лантье — потомок Аделаиды Фук по линии Маккаров, следовательно, унаследовал художнический дар и неуравновешенность натуры, начисто лишаящую его возможности успеха, карьеры. Он обречен на нищету, склонен к самоубийству. Но Золя, отдав дань натуралистической схеме в начале романа, тем самым освобождает себя для глубокого размышления о судьбе художника в современную эпоху, лишенную художественного чувства, погрязшую в погоне за богатством и внешним успехом. Клод обладает выдающимся даром, он одержим совершенством, хочет создать картины, которые перевернут представление о возможностях живописи. В Кристине он нашел идеальную модель. Но женитьба на ней под напором общественного мнения приводит к разочарованию — былая страсть угасла, все чувства сосредоточены на живописи. Кристина ревнует Клода к своему образу на картине, призывает мужа вернуться к реальности. Охваченный пробудившимися страстными чувствами к Кристине, он проводит с ней самую бурную, самую необыкновенную ночь, после которой жена обнаруживает мужа повесившимся перед картиной. Клод напоминает художника из «Неведомого шедевра» О. Бальзака, погубившего свою картину стремлением к ее бесконечному совершенствованию. Между тем, Бонгран, земляк Клода, тоже родом из Плассана, учившийся с ним в коллеже, но не обладающий подлинным талантом, усваивает приемы Клода, приспособливает их ко вкусам зрителей Салона и становится успешным художником. Так роман становится не только этюдом о гении, но и критическим очерком отношения общества к искусству.

Другие романские циклы. Отрицание религии и прославление труда и науки содержится в следующем цикле романов — «Три города» («Les Trois Villes»: «Лурд», 1894; «Рим», 1896; «Париж», 1898). Незаконченной осталась притчевая тетралогия «Четыре Евангелия» («Les Quatre Evangiles»: «Плодовитость», 1899; «Труд», 1901; Истина», опубликован в 1903 г. посмертно; «Справедливость», не завершен).

Подлинный человеческий подвиг Золя — участие в деле Дрейфуса.

Золя оказал влияние на развитие натурализма во всем мире. Однако не меньшее значение имело его творчество для реализма. Золя необычайно расширил предмет реалистического изображения, разработал новые при-

емы художественного исследования действительности. Он утвердил в литературе новое жанровое образование — цикл романов, представляющий общество целой эпохи в «вертикальном» (историческом) срезе. В рамках этого историко-семейного цикла Золя выработал особый тип романа, в центре которого оказалось предприятие, «экономический организм» (шахта в «Жерминале», рынок в «Чреве Парижа»). Поиски правды в искусстве сочетались у Золя с личной честностью, позволившей А. Франсу называть Золя «этапом в сознании человечества».

Соч.: Les œuvres complètes : Т. 1–50. Р., 1927–1929; в рус. пер. — Собр. соч. : в 18 т. М., 1957; Собр. соч. : в 26 т. М., 1960–1967; Западня. Жерминаль. М., 1988; Творчество. Человек-зверь. Статьи. М., 2003; Нана. М., 2006.

Лит.: Барбюс А. Золя. М.–Л., 1933; Лану А. Здравствуйте, Эмиль Золя! М., 1966; Кучборская Е. П. Реализм Эмиля Золя. М., 1973; Лецинская Г. И. Эмиль Золя: Библиограф. указат. М., 1975; Владимирова М. М. Романский цикл Э. Золя «Рюгон-Маккары». Саратов, 1984; Травушкин Н. С. Жерминаль — месяц восходов: Судьба романа Э. Золя. М.: Книга, 1979; Трыков В. Золя // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003; Mitterand H. Zola journaliste. P., 1962; Richardson J. Zola. L., 1976.

[НРЭ] [ИФЛ] [СФЛ]

ЗЮСКИНД (Suskind) **Патрик** (род. 26.03.1949, Амбах, Германия) — немецкий писатель. Родился в городке Амбах в Баварии в семье журналиста. Детство провел в деревне Хольцхаузен, где получил гимназическое и музыкальное образование. Пройдя альтернативную военную службу, в 1968–1974 гг. учился в Мюнхенском университете, специализируясь в области истории, одновременно в ходе поездок во Францию изучает французский язык, литературу, культуру. Около 1970 г. начинается литературная деятельность Зюскинда. По окончании университета он пробует себя как телесценарист (признание получают телефильмы режиссера Г. Дитля «Кир Рояль и Монако Франц» и «Россини, или Вопрос, кто с кем спал» по сценариям Зюскинда). Известность приходит к Зюскинду в 1984 г., когда была поставлена на сцене написанная в 1981 г. пьеса-монолог «Контрабас». Всемирная слава пришла к нему в 1985 г., когда издательство «Диоген» опубликовало роман Зюскинда «Парфюмер» (в подлиннике название «Perfume» — «Аромат» или «Запах»), вскоре переведенный на 45 языков, экранизированный (2006), исследованный филологами, культурологами. Работа над романом длилась несколько лет, Зюскинд объездил все места действия романа, прочитал обширную литературу о Франции XVIII в., ознакомился с парфюмерным искусством на фирме «Фрагонар». Герой романа Жан-Батист Гренуй, рождением которого 17 июля 1738 г. в одном из самых вонючих мест Парижа открывается роман, обладает уникальной, не встречающейся среди людей способностью распознавать все оттенки запахов, при этом на любом расстоянии.

Эта способность сначала делает его гением парфюмерного искусства, она же, превратившись в манию, формирует из него серийного убийцу. Гений и злодейство становятся неразделимыми. В критике отмечено, что запах выступает в романе как метафора подсознательной всеохватной связи между людьми, что делает роман философским, сопоставимым с романами Т. Манна и Г. Гессе. Гренуй сопоставим и с историческими фигурами, например, с маркизом де Садом. Ряд черт роднит роман с литературой постмодернизма, одной из вершин которой он считается. Уникально воздействие романа на читателя, вызывающее резкое обострение обоняния и внимания к окружающим запахам, как бы усиливая одно из пяти чувств человека. Эта способность вызывать внелитературные следствия чтения обнаруживаются и в повести Зюскинда «Голубка» (1987), рассказах. В автобиографической «Истории господина Зоммера» (1991) Зюскинд касается вопросов искусства, таланта и его судьбы. Зюскинд, живя то в Мюнхене, то в Париже и других городах, ведет крайне закрытый образ жизни, отказывается от присуждаемых ему премий. О его литературных и личных планах фактически ничего неизвестно. Зюскинд остается автором самого признанного немецкого романа рубежа XX–XXI вв.

Соч.: Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders. Zürich, 1985; в рус. пер. — Парфюмер. История одного убийцы. М., 2002, 2007; Контрабас: пьеса. М., 2004; Голубка. Три истории и одно наблюдение. М., 2007; Повесть о господине Зоммере. М., 2007.

Лит.: Миттельбах О. По следам «Парфюмера» Патрика Зюскинда / пер. с нем. М., 2008.

[НРЭ]

И

ИБСЕН (Ibsen) **Генрик** (Хенрик Юхан; 20.03.1828, Шиен, Телемарк, Норвегия — 23.05.1910, Осло, Норвегия) — норвежский писатель, один из крупнейших драматургов эпохи, создатель «интеллектуальной драмы», или «драмы идей». Его первые драмы носили романтический характер. Переходными к реалистической драме идей стали драматические философские поэмы «Бранд» (1865) и «Пер Гюнт» (1867). Бранд как воплощение абсолютной воли (его идея: «Быть самим собой») и Пер Гюнт как воплощение безволия, готовности жить по принципу появляющихся в поэме фантастических троллей: «Быть самим собой довольным» — две противоположные точки зрения на предназначение человека. Обе позиции терпят крах: Бранд, осознав ущербность ригоризма, погибает в снежной лавине, а Пер Гюнт, придя к пониманию губительности самодовольства и половинчатости, начинает меняться, и ему дается шанс сохранить свою личность: его гибель (символическая переплавка в оловянной ложке Пуговичника) отложена до следующего прихода Пуговичника. Изменчивость характера и открытый финал — важнейшие драматургические нововведения, которые делает Ибсен в «Пере Гюнте». Зритель должен быть сотворцом пьесы, размышляя о ее идеях, героях и событиях после окончания спектакля, — такова мысль Ибсена.

Крупнейшее достижение Ибсена — драма «Кукольный дом» (1879). Здесь он использовал целую систему художественных средств, разрабатывавшихся им в противовес развлекательной драматургии (ретроспективная композиция, основанная на тайне в прошлом героев, открытый финал, превращение пьесы в цепь дискуссий, которые продолжают зрители после окончания спектакля, символика, мотив всеобщей игры и т. д.). Героиня драмы Нора, к которой ее муж Хельмер относится как к очаровательной кукле (символика: кукла, кукольный дом; мотив игры в куклы, жизни «по-нарошку») когда-то совершила проступок, подделала подпись на векселе, спасая жизнь тяжело больного мужа (тайна в прошлом героев) и проявляя тем самым свою самостоятельность, «некукольность». Тайна раскрывается, и конфликт, в котором сталкиваются официальные воззрения и естественно-человеческие потребности, приводит к драматическому финалу: Нора уходит из дома мужа, не обретя позитивного решения, но надеясь спокойно разобраться в произошедшем и осознать его, а Хельмер, ее муж, остается в ожидании «чуда из чудес» — возвращения Норы и их взаимного перерождения. Это «открытый финал»: конфликт не разрешен, действие не завершено. Конфликт у Ибсена носит не частный характер, он

не может быть устранен в рамках сценического времени драмы. Ибсен превращает свои произведения в диспут по основным проблемам современности, придает драме интеллектуальный характер. В этом отношении Ибсен подготовил публику к восприятию интеллектуальных драм-дискуссий Шоу и общей интеллектуализации драматургии в XX в.

[МЛ]

ИВИК (Ибик, Ἰβικος; 2-я пол. VI в. до н. э., расцвет деятельности ок. 540 до н. э.) — древнегреческий поэт. Родился в г. Регио (Великая Греция, на юге Италии), в богатой аристократической семье, некоторое время жил на о. Самосе при дворе тирана Поликрата, покровительствовавшего поэтам (Анакреонту и др.). От Ивика сохранилось лишь ок. 100 стихотворных строк из 7 книг его лирики (деление на книги было произведено античными александрийскими филологами). Традиционно Ивика относят к хоровой лирике, но субъективность образов и переживаний заставляет отнести поэзию Ивика к монодийной мелике (для сольного исполнения). Ивик создал особый жанр лирики — энкомий, разновидность гимна, где прославляются не боги, а люди, которых Ивик сравнивает с богами и эпическими героями мифов и поэм Гомера, например, в энкомии в честь юного Поликрата (вероятно, сына тирана), обладающего нетленной красотой Троила; в недошедшей энкомии в честь некоего Горгия, которого Ивик сравнивает с Ганимедом. Наиболее выразительный образ в сохранившихся стихах — Эрос, представляющийся непреодолимой силой («темный, вселяющий ужас всем», «душу мощно до самого дна колышет жгучим безумием», «Эрос влажно-мерцающим взглядом очей своих черных глядит из-под век на меня»). По легенде, Ивик был убит недалеко от Коринфа, когда шел на Истмийские игры, чтобы принять участие в состязании певцов. В момент убийства по небу пролетали журавли (греч. ἰβικες). Убийцы Ивика выдали себя во время театрального представления, потрясенные словами хора эриний (богинь мести) и вдруг увидевшие пролетающих над театром журавлей, неосторожным признанием: «Это Ивиковы журавли!». Легенда, изложенная Плутархом и другими античными авторами, стала основой баллады Ф. Шиллера «Ивиковы журавли» (1797), переведенной на русский язык В. А. Жуковским.

Соч.: в рус. пер. — Эллинские поэты в переводах В. В. Вересаева. М., 1963; Древнегреческая мелика. М., 1988; Эллинские поэты. М., 1999.

Лит.: История греческой литературы : в 3 т. Т. 1. М., 1946; Лосев А. Ф. Античная литература. М., 2005.

[НРЭ]

ИДЕАЛ — высшая ценность, с ориентацией на которую выстраивается тезаурус. В идеале сконцентрировано представление о лучшем из воз-

возможных состояний или лучшей трансформации имеющегося состояния чего бы то ни было. Идеал порождает у человека, группы, организации, общности достижительные намерения — не обязательно в духе рационалистической установки на жизненный успех, но непременно преодолевающие рутину повседневности. Идеал выступает путеводной звездой в стремлении к должной жизни, он недостижим, но достигаем, желание приблизиться к нему становится мощным стимулом для деятельности. В этом великая сила идеала как средства идентификации и конструирования субъектом своего жизненного мира. При всех этих возвышающих свойствах идеал подчиняется общему порядку тезаурусного строительства и не обладает общезначимостью за пределами данного тезауруса. В тезаурусном аспекте идеал может быть осмыслен по аналогии с гегелевским замечанием о религиозности, которая «сама есть непрерывный переход от эмпирического наличного бытия к идеалу». Эта конструкция экстраполируется на тезаурусные построения, идеал представляет собой такой элемент тезауруса, к которому направлен поток сверяющихся с ним жизненных впечатлений, которые в этом процессе трансформируются, переконструируются, чтобы занять свое место в тезаурусе как знаниевой системе. Этот процесс противоречив и встречает сопротивление преобразуемого материала. В художественной форме такое противоречие нашло яркое воплощение в концепции двоемирия, выдвинутой немецкими романтиками на рубеже XVIII–XIX вв., и ее особенной части — концепции иронии.

В силу своей принципиальной недостижимости идеал может входить в ценностное ядро тезауруса, каковым является картина мира, в сопровождении смягчающих обобщенных образов, что заметно в современном строе мыслей интеллектуальной элиты западного типа (к ней можно отнести и российских представителей). Так, наряду с имеющим давнюю философскую традицию конструированием идеального общества (начиная от идеального государства Платона) возникло не только широкое философское конструирование антиутопий и дистопий, фактически означающих ниспровержение идеала, разочарование в нем, но и концепций «хорошего общества» как общества, наиболее приемлемого для жизни и являющегося результатом социального конструирования реальности.

В концепте «хорошее общество» сильна тяга к идеалу, но его универсальность поставлена под сомнение тем, что свойство быть хорошим имеет ценностное измерение и более естественно для тезауруса, ориентирующего в Происходящем.

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [Тезаурусы II]

ИКТ (от лат. *ictus* — удар, ударение) — термин стиховедения для обозначения сильного места в стихе, на которое приходится ритмическое

ударение. Икт вместе с междуиктовыми интервалами (слабыми местами в стихе) образуют метр стиха в силлабо-тонической системе стихосложения. В 3-сложных размерах (дактиль, амфибрахий, анапест) икт обычно совпадает с ударными слогами слов, составляющих поэтическую строку, в 2-сложных размерах (хорей, ямб) икт нередко совпадает с безударными слогами слов. В теории стиха вместо термина «икт» нередко употребляется тождественное ему понятие арсис (от греч. *ársis* — подъем ноги в пляске), а вместо «междуиктовый интервал» — термин «тезис» (от греч. *thésis* — опускание ноги в пляске).

Лит.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.

[НРЭ]

ИМАЖИНИЗМ (от фр. *image* — образ) — литературно-художественное течение в русском авангарде первых лет советской власти. Название (вероятно, от «имажизм») придумано А. Б. Мариенгофом в 1918 г. Вскоре после переезда его из Пензы в Москву и близкого знакомства с С. А. Есениным возникает ядро имажинизма, в которое вошли также В. Г. Шершеневич, И. В. Грузинов, А. Б. Кусиков, Р. Ивнев (1918), к ним присоединились художники Б. Эрдман, Г. Якулов, драматург Н. Эрдман. Имажинизм испытал влияние Ф. Маринетти, В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда, других представителей авангарда. Он позиционировал себя как революцию в поэзии, подобную Октябрьской революции, что вызвало его поддержку со стороны власти (Н. И. Бухарин, Л. Б. Троцкий и др.). В начале 1920-х годов имажинисты — самые издаваемые в России поэты, выходит их журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасное» (1922–1924), появляются издательства «Имажинисты», «Чихи-Пихи». Интерес к имажинизму подогревается многочисленными скандалами. Одновременно ведется интенсивная теоретическая работа по преодолению поэтических стереотипов (коллективная «Декларация», 1919; «2х2=5. Листы имажиниста» Шершеневича, 1920; «Буян-остров. Имажинизм» Мариенгофа, 1920; «Имажинизма основное» Грузинова, 1921; и др.) В основе поэтики имажинизма — принцип автономности «малого образа». Главный прием — метафора, возникающая на предельно далеких ассоциациях («И ресницы стучат в тишине, как копыта, / По щекам, зеленеющим скукой, как луг...» — Шершеневич. стих. «Принцип примитивного имажинизма», 1918). Крупнейшие достижения имажинизма — произведения Есенина («Ключи Марии», 1920; «Я последний поэт деревни...», 1921; цикл «Москва кабацкая», 1924; и др.), Мариенгофа (сборники «Витрина сердца», 1918; «Руки галстуком», 1920; и др.). Имажинизм был раздираем противоречиями как личного, так и творческого порядка. 31.08.1924 г. в газете «Правда» было опубликовано

письмо Есенина и Грузинова о роспуске группы имажинистов. Влияние имажинизма возрождается в поэзии современной России.

Лит.: Поэты-имажинисты. СПб., 1997; Ревякина А. А. Имажинизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

[НРЭ]

ИМПРЕССИОНИЗМ (от франц. *impression* — впечатление) — направление в искусстве второй половины XIX — начале XX в. Импрессионизм первоначально возник во французской живописи (Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, К. Писарро и др.), впоследствии его влияние распространилось на скульптуру (О. Роден), музыку (К. Дебюсси, М. Равель) и другие виды искусства. Импрессионизм был тесно связан с символизмом, натурализмом, декадентством, но не сходством эстетических платформ, а тем, что многие представители этих течений активно взаимодействовали, будучи членами одного (неформального) артистического сообщества. Не случайно первое вполне импрессионистское произведение Дебюсси — «Прелюдия к “Послеполуденному отдыху фавна”» написано по эклоге поэта-символиста С. Малларме (1894). Попытки определить импрессионистскую стилистику в литературе и театре, имеющие, как правило, несколько искусственный характер, часто основаны на отборе писателей, поэтов, драматургов, режиссёров и актёров именно по данному признаку — включённости в это сообщество. В качестве элементов такой стилистики обычно указывают умение разбудить восприятие читателя или зрителя несколькими (даже одной) деталями, вызывающими в его воображении насыщенный, богатый образ. В импрессионистическом видении природы и человека заметно ослабевает значимость аналитического мышления и возрастает роль интуитивной, спонтанной реакции на мир. Характерно стремление передать особое состояние сознания, когда ясность понимания притупляется и парадоксальным образом придаёт вещам субстанциональность и значимость. Ничто не объясняется: передаётся лишь то, что непосредственно предстаёт перед взором, отмечаются только ощущения. Иногда считается, что формула импрессионизм выражена братьями Э. и Ж. Гонкур: «Видеть, чувствовать, выражать — в этом искусство», но в ней, для того чтобы охватить всю сферу искусства, не хватает только глагола «мыслить», а отождествлять импрессионизм с отрицанием рациональности в искусстве было бы совершенно неправомерно: многие иррационалисты совсем не похожи на импрессионистов, и, наоборот, далеко не все деятели литературы и искусства, в чьём творчестве обнаруживаются элементы импрессионизма, согласились бы с формулой братьев Гонкур. Новые эстетические стремления свидетельствовали и о сближении европейского менталитета с вост. мирозерцанием, где ценился, прежде

всего, искренний отклик на окружающий мир, воспитывалось умение почувствовать полноту мгновения.

Если в живописи и музыке многие весьма значительные произведения без колебаний идентифицируются как принадлежащие импрессионизму, то в литературе этого нет: попытки отнести к импрессионизму любой роман, повесть, поэму, поэтический цикл, драму встречают серьёзные возражения. Поэтому вполне правомерно говорить лишь о присутствии импрессионистских элементов, использовании приемов импрессионизма, влиянии его эстетики в тех или иных литературных произведениях — при том, что их авторов числят символистами, натуралистами, декадентами, даже реалистами или поздними романтиками. В этом смысле с импрессионизмом связывают поэтов П. Верлена («Сатурнические стихотворения»), А. Рембо («Сезон в аду», «Озарения»), Малларме, прозаиков — братьев Гонкур, Г. де Мопассана, Ж. Роденбаха, Ж. К. Гюисманса, К. Гамсуна, М. Пруста, драматургов (но также поэтов и прозаиков) О. Уайльда («Саломея»), М. Метерлинка («Пеллеас и Мелисанда», «Монна Ванна») и др. В России к импрессионизму тяготели поэты К. Д. Бальмонт, И. Ф. Анненский, черты импрессионизма проявились также в творчестве А. П. Чехова, И. А. Бунина, Б. К. Зайцева, В. Я. Брюсова и др.

Для творчества поэтов-импрессионистов характерна декларация особого состояния сознания, когда ясность понемногу притупляется и парадоксальным образом придает вещам рельефность и значимость. Никакой необходимости объяснения: передается только удивление тем, что предстает перед взором. Непосредственно отмечаются только ощущения, которые позволяют постичь мир. Импрессионист видит и изображает природу как она есть, т. е. исключительно красочными вибрациями. Сущность эстетики импрессионизма заключается в поразительном умении сконденсировать красоту, высветить глубину уникального явления, факта и воссоздать поэтику преображенной реальности, согретой теплом человеческой души. Так возникает качественно иной, эстетически привлекательный, насыщенный одухотворенным сиянием мир. В импрессионистическом видении природы и человека заметно ослабевает значимость аналитического подхода, понятийного мышления и возрастает роль интуитивной, спонтанной реакции на мир. Утверждение новой эстетики свидетельствовало и о сближении европейского менталитета с восточным мирозерцанием, где ценился прежде всего непреднамеренный, искренний отклик на окружающий мир, воспитывалось умение испытать полноту мгновения.

Верлен в своем программном стихотворении «Поэтическое искусство» (1874) провозгласил требование «музыки прежде всего» и культивировал в своей поэзии принцип «музыкальности». Музыка слов и музыка мыслей сопровождаются сильнейшим чувством вхождения в мир,

чувством, которое, постоянно обновляясь, позволяет поэту смотреть на вещи абсолютно по-новому. Обнаруживается стремление к передаче психологического состояния не только через описание, но и через само звучание стихотворения. По мнению Верлена, поэт работает, взрывая мир силой воображения, проникающим в любые формы существования всех эпох и всех народов. Разрушенная реальность восстанавливается в новом сотворении мира, из отрицания старых форм брызжет «новая гармония». В поэзии Рембо активно используется верлибр, жанр стихотворения в прозе. Отдавая предпочтение чувствам и мыслям, поэт «превращается в крик и вереницу озарений». Лирические порывы не подчиняются логике, а являются стремлением к идеальной чистоте и ее противоположности — идеалу нечистоты. Язык балансирует на самом краю, где еще сохраняется возможность создать некое пространство, в которое может проникнуть Ничто (С. Малларме).

Принципы эстетики импрессионизма представлены в работах «Импрессионизм» Ж. Лафорга (опубл. в 1903 г.), «Искусство прозы» Г. Джеймса (1884), «Об искусстве» В. Брюсова (1899). Импрессионизм относится к переходным эстетическим явлениям, ярко проявившимся в переходный период развития литературно-художественного процесса, который приходится на рубеж XIX–XX вв.

Лит.: Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976; Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма. М., 2001; Реваллд Дж. История импрессионизма. М., 2002; Трыков В. П. Верлен. Малларме. Рембо // Зарубежные писатели. Ч. 1–2. М., 2003; Котельникова Т. М. Импрессионизм. М., 2004; Андреев Л. Г. Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выразить. М., 2005; Ловренья-Ганьер К., Попер А. и др. История французской литературы. М., 2007; Кузнецова Т. Ф. Переходность как параметр принципа историзма тезауруса // Знание. Понимание. Умение. 2007. №1. С. 56–59; Луков Вл. А. Литература: теоретические основания исследования // Знание. Понимание. Умение. 2005. №2. С. 136–140; Луков Вл. А. История литературы. М., 2008; Луков Вл. А. Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. 2008. №3. С. 18–23; Бизеев А. Ю. Понятие «переходность» в современных исследованиях социокультурных процессов: концепция А. С. Ахиезера // Знание. Понимание. Умение. 2009. №3. С. 251–254; Викторов Д. Д., Дьячкова Н. А., Ерофеева Н. Е., Луков Вл. А. Импрессионизм // Новая российская энциклопедия : в 12 т. Т. 6 (2) / редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. М., 2010. С. 299–302; Garamaschi E. Réalisme et impressionisme dans l'œuvre des frères Goncourt. Pisa–P., 1971; Monneret S. L'Impressionnisme et son époque. P., 1979; Rewald J. Histoire de l'impressionnisme. P., 2007.

Вл. А. Луков, Н. Е. Ерофеева [ЗПУ] [НРЭ]

ИОНЕСКО (Ionesco) **Эжен** (наст. фамилия — Ионеску; 26.11.1912, по др. источникам 26.11.1909, Слатина, Румыния —28.03.1994, Париж,

Франция) — французский драматург, один из создателей авангардистской драмы абсурда (антидрамы). Родился в Румынии, в семье отца-румына и матери-француженки. В 1913–1925 гг. семья жила в Париже, затем вернулась в Румынию, где Ионеско окончил Бухарестский университет, преподавал французский язык. В 1938 г. Ионеско получил стипендию для работы во Франции по теме диссертации о проблеме греха и смерти в поэзии Ш. Бодлера и других французских поэтов.

В 1950 г. в Париже в театре «Ноктамбюль» («Полуночники») была поставлена «анти-пьеса» Ионеско «Лысая певица» («*La cantatrice chauve*», 1949, опубл. в 1953 г.), вызвавшая скандал и вскоре снятая с репертуара. Иногда на представлениях «анти-пьесы», как называл ее автор, присутствовал один зритель — его жена. Эта пьеса — один из первых образцов антидрамы, или, как ее называют во Франции, «новой драмы» (по аналогии с «новым романом»), перевернувшей все представления о сущности и формах театрального искусства. Поводом для ее написания оказалось знакомство Ионеско с самоучителем английского языка. В нелепости заучиваемых фраз, в бессмысленности и банальности реплик и диалогов учебника Ионеско увидел отражение абсурдности человеческой жизни. Трагизм этой абсурдности он передает через смех, через гротеск, нонсенс. В семье Смитов всех зовут Бобби Смитами, индивидуальность начисто стерта. Даже ремарки используются с той же целью: «Буржуазный английский интерьер с английскими креслами. Английский вечер. Господин Смит, англичанин, на английском кресле и в английских туфлях, курит свою английскую трубку и читает английский журнал перед английским камином» и т. д. Английские часы бьют 17 раз, и госпожа Смит совершенно спокойно замечает: «О, девять часов». И сразу переходит на тривиальный язык учебников иностранных языков, заorno доведенный автором до абсурда: «Мы съели суп, рыбу, картошку с салом, английский салат. Дети выпили английской воды. Сегодня мы хорошо поели. А все потому, что мы живем под Лондоном и носим фамилию Смит». Первоначально пьеса называлась «Урок английского», но Ионеско сменил его, когда один из актеров на репетиции так запутался в нелепостях текста, что вместо «Белокурая учительница» произнес «Лысая певица». Автору это показалось символично: с помощью игры со словами удалось достигнуть ощущения торжества абсурда. «Автоматизм языка — основная тема «Лысой певицы», да и всей драматургии Ионеско, — отмечает В. П. Трыков. — Пьеса Ионеско учит нонконформизму, разоблачает мелкого буржуа как всеобщего конформиста, как человека воспринятых им идей и лозунгов. В этом смысле сам Ионеско говорил о «Лысой певице» как о театральном произведении, «несущем особую дидактическую нагрузку». Источник комического у Ионеско — в обезличенности, во взаимозаменяемости персо-

нажей. «Трагический персонаж не меняется, он разбивается: он это он, он реален. Комические персонажи — это люди, которых не существует», — писал Ионеско».

Абсурдность ситуаций, автоматизм языка, гротескность в изображении персонажей присущи последующим пьесам Ионеско — «Урок» (пост. 1951, опублик. в 1954 г.), «Стулья» (пост. 1952, опублик. в 1954 г.), «Жертвы долга» (пост. 1953, опублик. в 1954 г.), «Амедей, или Как от него избавиться» (1954), «Убийца по призванию» (1958), «Носорог» (1959), «Воздушный пешеход» (1963), «Король умирает» (1963), «Жажда и голод» (пост. 1965, опублик. в 1966 г.), «Игры в резню» (1970), «Макбетт» (1972).

Характерная черта стиля Ионеско — сокрытие за смехом и игрой пессимистического, полного трагизма взгляда на мир и человека, существующих вне времени и пространства. В 1970 г. Ионеско был избран членом Французской Академии, что свидетельствовало об адаптации французской интеллектуальной элитой эпатававшей ее прежде антидрамы. Пьеса «Носорог», позволяющая трактовать ее как протест против тоталитаризма, неоднократно ставилась на русской сцене. Ионеско писал также прозу (сборник рассказов «Фотография полковника», 1962; роман «Отшельник», 1973; и др.), мемуары («Крохи из дневника», 1967; «Прошедшее настоящее, настоящее прошлое», 1968; «Открытия», 1969; «Между жизнью и сновидением», 1977; и др.), литературно-критические статьи (сборник «Заметки и заметки им наперекор», 1962; и др.).

Соч.: La cantatrice chauve. La leçon. P., 1954; Théâtre : T. 1–5. P., 1962–1974; Théâtre VIII. P., 2002; в рус. пер. — Театр. М., 1994; Собр. соч.: Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе. СПб., 1999; Собр. соч.: Носорог: Пьесы. Проза. Эссе. СПб., 1999; Пьесы. М., 2004.

Лит.: Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50–60-е годы). М., 1968; Андреев Л. Г. Современная литература Франции: 60-е годы. М., 1977; Трыков В. Ионеско // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003.

[ИФЛ] [НРЭ]

ИРВИНГ (Irving) **Вашингтон** (3.04.1783, Нью-Йорк, США — 28.11.1859, Тарритаун, штат Нью-Йорк, США) — американский писатель, основоположник американского романтизма. Родился в Нью-Йорке, в семье коммерсанта, выходца из Шотландии. Учился на адвоката, но после путешествия по Европе и жизни в Англии в 1804–1806 гг. решил стать литератором. Первый литературный опыт Ирвинг, связанный с изданием юмористического журнала «Салмагунди» (1807–1808, 20 вып., анонимно), сказался в наиболее известном раннем произведении Ирвинга «История Нью-Йорка» (1809), где повествование о голландском поселении Новом Амстердаме, из которого возникает Нью-Йорк, ведется в пародийном ключе от имени простодушного хроникера Никербокера. В 1815–1832 гг.

жил в Европе (представлял фирму своих братьев в Англии, был атташе американского посольства в Испании). В 1819–1820 гг. выходит сборник «Книга эскизов», включающий очерки, заметки, новеллы, в том числе наиболее известное произведение Ирвинга — новеллу «Рип Ван Винкль». В новелле повествуется о простодушном Рипе из голландского поселения на берегу Гудзона, однажды уснувшего на холме и проснувшегося лишь через 20 лет и оказавшегося в совершенно другом мире. Другие сборники — «Брейсбридж-холл» (1822), «Рассказы путешественника» (1824), «Альгамбра» (1832). Ирвинг — автор жизнеописаний Колумба (1825), О. Голдсмита (1840), Вашингтона (1855–1859). Ирвинг был первым американским писателем, признанным в Европе, у него установились личные взаимоотношения с Ч. Диккенсом, В. Скоттом и другими европейскими писателями. В 1825 г. появились первые переводы произведений Ирвинга на русский язык, в том числе «Рипа Ван Винкля», переведенного декабристом Н. Бестужевым. Одним из источников «Сказки о золотом петушке» А. С. Пушкина называют «Легенду об арабском астрологе» Ирвинга. Он оказал несомненное влияние на американскую литературу (Э. По, Г. Мелвилл и др.), наметив одну из главных тем американской литературы — расхождение «американской мечты» и действительности.

Соч.: Works : V. 1–12. N. Y., 1910; в рус. пер. — Новеллы. М., 1954; История Нью-Йорка. М., 1964; Альгамбра. М., 1989; Жизнь Магомета. М. 1990; Кладовиска-тели: Новеллы. Эссе. СПб., 2000.

Лит.: История американской литературы. Т. 1. М.–Л., 1947; Ковалев Ю. Ирвинг // Писатели США. М., 1990; Михальская Н. П. Ирвинг. Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003; A Century of commentary on the works of Washington Irving. Tarrytown–N. Y., 1976.

[НРЭ]

ИРИАРТЕ (Iriarte) **Томас де** (18.09.1750, Пуэрто-де-ла-Крус, Тенерифе, Канарские острова, Испания — 17.09.1791, Мадрид, Испания) — испанский писатель. Родился на Канарских островах, большую роль в его образовании сыграло изучение французского языка. В литературу вступил переводами произведений Мольера, Делуша, Вольтера и др. французских писателей XVII–XVIII в. Ириарте стоял на позициях просветительского классицизма, входил в кружок Н. Моратина, известного критикой испанской драматургии «золотого века» за несоблюдение классицистских правил, переводил Вергилия и Горация. Славу Ириарте принесла поэма «Музыка» (1779), в которой в дидактической форме излагались сведения о теории музыки, она была переведена на ряд европейских языков; а также просветительской комедии нравов «Избалованный барчук» (1787), «Дурно воспитанная барышня» (1788). В поэтическом сборнике «Литературные басни» (1786) Ириарте отстаивал правила классицизма, создавая

оригинальные сюжеты басен. Так, в басне «Белка и конь» многие современные Ириарте писатели сравниваются с бесполезно прыгающей белкой, в басне «Змея и утка», подчеркивая, что одним свойственно ползать, другим летать, Ириарте утверждает классицистический принцип чистоты жанров, неправомерности их смешения. Умер в Мадриде.

Соч.: Obras en verso y prosa : V. 1–8. Madrid, 1805; Poesías. Madrid, 1953.

Лит.: Плавский З. И. Испанская литература XVII — середины XIX века. М., 1978; Луков Вл. А. История испанской литературы. М., 2014; Cox R. M. Tomás de Iriarte. N. Y., 1972.

[ИИЛ] [НРЭ]

ИРИАРТЕ (Yriarte) Шарль (5.12.1832, Париж, Франция — 10.04.1898, Париж, Франция) — французский художник-график, писатель, журналист.

Ириарте происходил из испанской семьи. Он родился в Париже, учился архитектуре в Школе изящных искусств, в 1856 г. получил должность инспектора национальных приютов. Но больше его привлекала литературная работа (он много переводил с испанского языка), он был великолепным рисовальщиком. Сочетание этих качеств помогло ему в его журналистской деятельности, когда он в качестве репортера журнала «Мир в иллюстрациях» («Le Monde Illustre») оказался в составе испанских войск, проводивших военную операцию в Марокко. Вернувшись в Париж, Ириарте в 1862 г. стал редактором этого издания.

Ириарте сотрудничал и с другими периодическими изданиями, среди которых были такие авторитетные, как «Парижская жизнь» («Vie Parisienne»), «Фигаро» («Figaro»).

Многочисленные сочинения Ириарте отмечены журналистской наблюдательностью, остроумием, легкостью стиля (иногда выходившие под псевдонимами «Junior» или «Marquis de Villemer»). Их характерная форма — серии (очерков, путевых заметок и т. д.), в чем отразилась их предназначенность для газетно-журнальной публикации. В очерках и рисунках предстают Испания и Марокко, Далмация и Истрия, Босния и Герцеговина. Нашли отражения и исторические события во Франции: франко-прусская война и Парижская коммуна. В сериях очерков, книгах, написанных Ириарте в последние два десятилетия его жизни, особенно ярко обрисована Италия, ее города (Флоренция, Венеция), исторические деятели (Цезарь Борджиа), художники (Мантенья), вечные литературные образы (Франческа да Римини).

Стиль Ириарте может рассматриваться как реализация принципа журнализма, вокруг которого формируется документалистско-журналистская жанровая генерализация.

Соч.: La société espagnole. P., 1861; Sous la tente, souvenir du Maroc P., 1862; Paris grotesque, les célébrités de la rue 1815–1863. P., 1864, 2-ème éd. 1868; Les cercles de

Paris, 1828–1864. P., 1865; Portraits parisiens. P., 1865; Nouveaux portraits parisiens. P., 1869; Goya, sa vie, son œuvre. P., 1867; Portraits cosmopolites und Tableaux de la guerre. P., 1870; Les Prussiens à Paris et le 18 mars. P., 1871; Campagne de France 1870–1871. P., 1871; Les princes d'Orléans. P., 1872; Le Puritain. P., 1873; L'Istrie et la Dalmatie. P., 1874; Bosnie et Herégovine: souvenirs de voyage pendant l'insurrection. P., 1876; Venise: l'histoire, l'art, l'industrie, la ville et la vie. P., 1877; Les bords de l'Adriatique. P., 1878; Florence. P., 1880; Un condottiere au XV siècle: Rimini. P., 1882; Françoise de Rimini. P., 1883; Matteo Civitali. P., 1885; César Borgia : Vol. 1–2. P., 1889; Mantegna. P., 1901.

[СФЛ]

ИРЛАНДСКИЙ ЭПОС — эпос кельтских народов, наиболее древний из сохранившихся сказаний народов северной Европы. В Уладском цикле (около 100 песен), судя по тому, что доброму королю Улада Конхобару противопоставлена злая волшебница королева Коннахта Медб, насылающая на уладских воинов болезнь с целью беспрепятственно захватить пасущегося в Уладе быка, приносящего благоденствие, а также судя по тому, что главный герой Улада Кухулин и посланный по приказу Медб для сражения с ним его побратим Фердиад учились воинскому искусству у воительницы Скатах, и по другим деталям можно заключить, что в уладском цикле отражается не конкретное историческое событие (хотя война между Уладом — нынешним Ольстером — и Коннахтом действительно шла со II в. до н. э. по II в. н. э.), а целая историческая эпоха — переход от матриархата к патриархату в его заключительной стадии, когда власть женщин связывается или с прошлыми временами, или со злым началом.

[МЛ]

ИРОНИЯ (греч. eironeia — притворство, собственно «вопрос», потом: «вопрос, ставящий в тупик, тонкая насмешка») — скрытая насмешка. Аристотель определял иронию как «высказывание, содержащее насмешку над тем, кто так действительно думает». 1) ирония в обыденной культуре — риторическая фигура, форма дискурса: отрицание или осмеяние, притворно представляемые как согласие или одобрение; скрытое несерьезное отношение, которое нередко выражается и без слов (ср.: «Вот ты глядишь на меня с иронией, и все, что я говорю, тебе кажется несерьезным». А. П. Чехов. «Дядя Ваня»). 2) ирония в литературе — стилистическая фигура: выражение насмешки или лукавства посредством иносказания, когда слово или высказывание обретает в контексте речи смысл, противоположный их буквальному значению или отрицающий его; ирония может расширяться до способа мышления писателя, противоположного идеализации (например, у Уайльда, Шоу). Ирония может соединяться с парадоксом (например, у Уайльда: «Мимолетное увлечение отличается от вечной любви тем,

что может длиться несколько дольше»). Ирония выступала как выросший из приема принцип литературы в испанском концептизме (разновидности барокко), где она сочеталась с пессимизмом. Яркий пример — сочинение Ф. Кеведо «Книга обо всем и еще о многом другом», уже в названии которого звучит ирония. Широко используется ирония и в литературной критике (напр., в статьях В. Г. Белинского). Ирония может выступать как самоирония (подчас это лишь авторская маска). 3) ирония в более широком смысле — вид комического, сокрытие смешного под маской серьезного с угадываемым чувством превосходства. В этом отношении ирония выступает как противоположность юмору, хотя нередко от него неотличима. Она в таком понимании не ограничена словесной формой, может передаваться средствами театра (режиссерскими, актерскими), живописи, музыки и т. д.

Ирония достигается многими средствами. Так, она может строиться на грубом преувеличении или явном противоречии (известный пример из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя: «Потом были показаны турецкие кинжалы, на одном из которых, по ошибке, было вырезано: Мастер Савелий Сибиряков»). Ирония усиливается в иронических сравнениях (например, в эпиграмме Н. А. Некрасова на Ф. В. Булгарина: «Он у нас осьмое чудо — / У него завидный нрав. / Неподкупен — как Иуда, / Храбр и честен — как Фальстаф»).

Особый смысл ирония приобретает в сочетаниях с другими словами. Ирония истории — философский термин, играющий видную роль в философии истории Г. В. Ф. Гегеля, которому она представлялась «хитростью мирового разума». Суть ее виделась в радикальном несовпадении целей человеческих усилий в социальной сфере и результата этих усилий. Термин использовал Ф. Энгельс применительно к революциям, вожди которых «всегда убеждались на другой день, что они не знали, что делали». Представитель диалектической теологии Р. Нибур (1892–1971) поставил этот термин в центр своей философско-теологической системы («Вера и история», 1949; «Ирония американской истории», 1952; и др.). Он утверждал, что способность человека к целеполаганию создает иллюзию свободы и всегда входит в противоречие с получаемыми результатами (что и обозначено термином ирония истории) и делает человека, все более освобождающегося от власти природы, все более зависимым от власти истории.

Другое концептуально значимое словосочетание — романтическая ирония. Это понятие, разработанное немецкими романтиками, стало ядром эстетики романтизма. Ф. Шлегель писал в «Идеях», опубликованных в 1799 г.: «Ирония есть ясное осознание изменчивости, бесконечно полного хаоса». Суть романтической иронии можно изложить следующим

образом: это двойная насмешка. Прежде всего — над действительностью, которая представляется романтикам низкой и безобразной. Вторая сторона романтической иронии — насмешка над самим художественным произведением, которое, как только оно написано, само становится частью действительности, утрачивая черты чистой идеальности. Но ирония — насмешка скрытая. Это вовсе не юмор или сатира. Она осуществляется в скрытых, некомических формах. В первой своей ипостаси (насмешка над действительностью) ирония выступает как фантазия, свободно отрывающаяся от реальности. При этом фантазия может быть чистой сказочностью, а может выступать как нечто необычное, исключительное. Так что романтическая типизация через исключительное — это проявление романтической иронии, так же как титанизм образов, заострение контраста при описании персонажей и окружающего их мира. Несомненно, при этом может использоваться и традиционная ирония как литературный прием (например, разделение Э. Т. А. Гофманом всех людей на «музыкантов» и «просто хороших людей» — т. е. филистеров, обывателей — прекрасный пример такого использования). Во второй своей ипостаси (насмешка над созданным писателем-романтиком художественным произведением) романтическая ирония проявляется как свобода литературной формы, отказ от классицистического требования «чистоты жанров», различного рода эксперименты. В качестве примера можно привести пьесу Л. Тика «Кот в сапогах», где сказочный сюжет (первая сторона романтической иронии) изложен в необычной форме (вторая сторона романтической иронии). Открывается занавес, и зрители, ожидавшие начала спектакля, видят зрителей, сидящих перед закрытым занавесом и ожидающих начала спектакля. Между зрителями (актерами на сцене) идет разговор о будущем представлении, к ним выходит директор театра, что также становится предметом обсуждения, — и только потом открывается второй занавес и начинается собственно пьеса о Коте в сапогах. Учение о романтической иронии — вершина романтической эстетики. Оно призвано преодолеть ощущаемый романтиками разрыв между идеалом и действительностью. Впоследствии С. Кьеркегор в своей диссертации «О понятии иронии...» (1841), где впервые была проанализирована ирония в ее исторических формах, раскрыл и иронию романтического этапа, придя к выводу, что «ирония как негативное начало — не истина, но путь».

Ирония пронизывает речь Сократа в диалогах Платона, который, как сказано в диалоге «Пир», «морочил людей притворным самоуничижением» (следует отметить, что во времена Сократа теория иронии еще не была разработана). В мировой литературе выдающиеся образцы иронии обнаруживаются в творчестве европейцев Эразма Роттердамского, Шекспира, Свифта, Вольтера, Дидро, Стерна, Диккенса, Флобера, Т. Манна, Брехта,

писателей других континентов. В некоторых произведениях представлена трагическая ирония. Примером может служить роман В. Гюго «Собор Парижской богоматери», в котором Квазимодо, желая спасти Эсмеральду, защищает ее от толпы, которая тоже хочет ее спасти, в результате Эсмеральда попадает в руки палачей и гибнет.

Ирония широко использовалась русскими писателями (И. А. Крылов, А. С. Грибоедов, Ф. М. Достоевский и мн. др.), она широко представлена в творчестве писателей советского периода (В. В. Маяковский, М. А. Булгаков, А. П. Платонов, В. С. Высоцкий и др.), в современной России ирония как литературный прием по-прежнему распространен (в том числе и в разговорном жанре: М. Жванецкий, М. Задорнов и др.). Особое явление — возникновение в зарубежной и русской литературе жанра иронического детектива, разрабатываемый в основном литераторами-женщинами (И. Хмелевская, Д. Донцова и др.).

Лит.: Гегель. Соч. Т. 12. М., 1938; Лосев А. Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. М., 1966; Никитин С. А. Ирония // Современный философский словарь. Лондон и др., 1998; Чавчанидзе Д. Л. Ирония // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Ирония и Эрос. Поэтика образного поля. М., 2007; Thomson A. K., Irony, an historical introduction. L., 1926; Behler E. Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Darmstadt, 1981; Idem. Ironie und literarische Moderne. Paderborn, 1997.

[НРЭ] [ИИЛ]

ИСИДОР СЕВИЛЬСКИЙ (исп. San Isidoro de Sevilla, лат. Isidorus Hispalensis; около 560, Новый Карфаген, ныне Испания — 4.04.636, Гиспала, Вестготское королевство, ныне Севилья, Испания) — испанский средневековый ученый и церковный деятель, писавший на латинском языке. Он родился в Новом Карфагене (ныне испанский город Картахена), по легенде, принадлежал к готскому королевскому роду. Около 600 г. стал архиепископом Севильским. Был духовником вестготского короля Рекареда. По-видимому, учредил в Севилье церковную школу. Участвовал в церковных соборах.

Из многочисленных произведений Исидора Севильского особенно значимы «Этимологии» (или «Начала») в 20 книгах, построенные как объяснение происхождения и смысла слов. Книги 1–3 описывают 7 «свободных искусств» (средневековые «тривиум»: 1 книга — грамматику, 2 книга — риторику, диалектику; и «квадривиум»: 3 книга — арифметику, геометрию, астрономию и музыку), и сыграли важную роль в утверждении тривиума и квадривиума как основы средневекового университетского образования в Европе. Книга 4 посвящена медицине и библиотекам; книга 5 — праву, хронологии; книга 6 — церковным текстам и обрядам; книга 7 — Богу, земным и небесным иерархиям; книга 8 — церкви и ересям;

книга 9 — языкам и народам; книга 10 построена как алфавитный словарь, посвященный этимологии. Следующие 10 книг посвящены систематическому описанию природы человека и культуры: книга 11 — человеку, чудесам и знамениям; книга 12 — зверям и птицам; книга 13 — частям света; книга 14 — географии; книга 15 — архитектуре и строительству дорог; книга 16 — камням и металлам; книга 17 — земледелию; книга 18 — терминам войны, права и публичных игр; книга 19 — кораблям, зданиям и одежде; книга 20 — пище, инструментам и предметам мебели. Это сочинение стало одной из самых обширных энциклопедий в истории европейской культуры, признается фундаментом средневекового образования. О популярности труда Исидора Севильского свидетельствует то, что до настоящего времени сохранилось более 1000 его рукописных средневековых копий. Другое центральное сочинение Исидора Севильского — «Сентенции» в 3 книгах (изложение учения о морали на основе идей Григория Великого и других церковных авторов).

Исидор Севильский был также автором книги «О природе вещей», трудов по грамматике, математике, написал «Большую хронику» — мировую историю, «О происхождении царей готов, вандалов и свевов» — историю вестготской Испании. Современниками он почитался как святой. Данте в «Божественной комедии» помещает Исидора Севильского в рай. Официальная канонизация Исидора Севильского как «учителя церкви» (*doctor ecclesiae*) произошла в 1598 г. С начала 2000-х годов среди католиков распространилось почитание св. Исидора как покровителя Интернета, день св. Исидора — 4 апреля — празднуется как день Интернета.

Соч.: в рус. пер. — О природе вещей // Социально-политическое развитие Пиренейского полуострова при феодализме. М., 1985.

Лит.: Уколова В. И. Первый средневековый энциклопедист // Вопросы истории. 1983, №6; Уколова В. И. Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V — начало VII века). М., 1989; Исидор // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Биографии. Т. 5. М., 1994.

[ИИЛ] [НРЭ]

«ИСКУССТВА ДЛЯ ИСКУССТВА» ТЕОРИЯ — теория, отражающая особую литературно-эстетическую форму неприятия действительности с ее несправедливостью, пошлостью, торжеством обывательских вкусов и властью денег. Сложилась в середине XIX в. Искусство, с этой точки зрения, самоценно и самоцельно. Оно создает особый мир, не имеющий ничего общего с грубой реальностью. В нем важны лишь законы красоты. Оно говорит не о сиюминутном, а о вечном, об идеале. Эта эстетика, соединяя традиции романтизма и классицизма, но без их стремления преобразовать действительность, противостоит эстетике «искреннего реализма» как ее антипод.

Одним из создателей теории «искусства для искусства» стал французский писатель Теофиль Готье.

[ИФЛ]

ИСПАНИЯ. Литература. Литература в Испании развивается на испанском («кастильском») языке (испанская) и на языках национальных меньшинств — баскском (баскская), каталанском (каталанская) и на галисийском диалекте португальского языка (галисийская).

Литература Испании начинает свое развитие в средние века, в период Реконкисты. Хуглары — профессиональные поэты — сочиняли и под аккомпанемент маленькой арфы исполняли героические поэмы (*cantares de gesta*), в основе которых лежали исторические события, происходившие в Кастилии и сохранившиеся в народной памяти. Первым памятником кастильского эпоса, в котором проявилось своеобразие испанской литературы, была «Песнь о моем Сиде» (ок. 1140). Поэма относится к числу христианско-героических поэм, возникших в условиях развитого феодального общества. В ней почти отсутствует фантастический элемент, ей свойственна историческая и географическая точность, а также своеобразный демократизм. В образе Сиды сочетаются черты феодала и крестьянина. Сид рассудителен, обладает чувством юмора, он практичный хозяин и хороший воин.

Сохранились «Рифмованные хроники дел Испании» (начало XV в.), которые включают текст поэмы «Родриго» (или «Юношеские годы Сиды», «Рифмованная хроника»). В ней изображается феодальная вражда во времена правления Фердинанда. В поэме отразились черты эпохи XIV в.: слабость королевской власти, которая способствовала феодальной вражде, ожесточенная борьба феодалов за влияние. Фигура короля лишена ореола величия, Родриго рисуется сильным и дерзким феодалом. Обе поэмы объединяет патриотический пафос. Но в «Родриго» этот пафос направлен не против мавров, а против французов, которые участвовали в Реконкисте и захватили лучшие земли. В «Хрониках» XIII–XIV вв. («Псевдоисидора», «Всеобщая хроника», «Нахерская хроника») сохранились и такие героические поэмы, как «Поэмы о Родриго и о том, как погибла Испания», «Поэма об осаде Саморы», «Песнь о семи инфантах Лары», «Поэма о графе Фернанде Гонсалесе», «Поэма о Бернардо де Карпио», изображающих события X–XIII вв.

Заметным культурным явлением была кастильская лирика, произведения исполнялись сначала под музыкальный аккомпанемент. Она складывалась, возможно, под влиянием арабско-андалузской поэзии. На это указывает жанр «мувашшах» (опоясывающий), который содержал от 4 до 10 строф. Две первые строфы рифмовались между собой, 3 следующих

строки имели самостоятельные рифмы и 2 последующие, словно опоясывающие строфу, повторяли рифмы двух первых строф. Завершающая строфа называлась «харджа»; она содержала в себе элемент неожиданности и несла главную смысловую нагрузку. Это были самые ранние образцы европейской поэзии на народном языке. Наиболее древняя форма кастильской лирики — вильянсико (деревенская песня), давшая начало серранилье (пастушеское песне), существовали вакхическая песня, восходящая к песням семинаристов, так называемых голиардов, карнавальная песня, свадебная, майская (или любовная), солдатская песня, посвященная победам над маврами.

Новый тип поэтического искусства возник в духовной среде — «ученое искусство». Произведения создавались на латинском языке. Они опирались на книжную традицию, обрабатывали античные и библейские сюжеты, религиозные легенды, жития святых, легенды о богородице и др. Иногда представители «ученого искусства» обращались к национальной истории и писали не на латинском, а на народном языке, напр., «Поэма о Фернанде Гонсалесе». Первым кастильским поэтом был клирик Гонсало де Берсео (ок. 1198 — между 1265–1270 гг.), основоположник испанской религиозной поэзии. Он писал на испанском языке. Его лучшие произведения обнаруживают связь с народными представлениями о жизни, чувствах и переживаниях: «Чудеса нашей сеньоры», «Плач Девы в день страстей Иисуса Христа».

Среди произведений «ученого искусства» выделяется «Книга об Аполлонии» (между 1235 и 1240 г.), написанная по материалам позднегреческого и французского вариантов романа о короле Аполлонии. Это был первый образец жанра романа на народном испанском языке. Сюжет, основанный на приключениях двух влюбленных, включает множество перипетий: путешествие по морю, похищения, трагические разлуки, неожиданные встречи и т. д. Уже в первом романе отразились черты испанской жизни, дано точное описание испанского монастыря, вплоть до указания, что во главе его стоит аббатиса, и того, как став хугларессой, героиня играет на музыкальном инструменте. Другой роман «Книга об Александре» (XIII в.), также основанный на французских источниках, представляется в виде научно-дидактического трактата, содержащего энциклопедические знания своей эпохи.

К XIII в. относят и рождение испанского театра, ведущими жанрами которого были мистерия и моралите. Единственный сохранившийся памятник кастильского театра — «Мистерия или ауто о волхвах» (конец XII — начало XIII в.). Сюжет основан на Евангелии от Матфея. Действие развивается легко, стремительно, внутренне драматично. Неизвестный автор стремится передать и скептицизм волхвов, и хитрость Ирода, и лжи-

вость раввинов. Существовал школьный ученый театр, представления которого давались студентами на латинском языке в университетах. Известны также «позорные игрища» — сатирические народные представления в бурлескном стиле.

Первые образцы испанской национальной прозы относят к началу XIII в. Создателем кастильской прозы, много сделавшим для развития и возвышения кастильского языка был король Альфонс X Мудрый (1221–1284). Он является создателем «Семи частей (1251), свода законов; работал над «Великой и всеобщей историей», выстраивая историю человечества от сотворения мира; писал светские и религиозные «Гимны». Подлинным создателем испанской художественной прозы стал племянник короля Альфонса X Хуан Мануэль (1282–1348). Он серьезно относился к творчеству и написал к своим книгам «Общее предисловие». Его сочинения: «Книга об охоте», «Книга советов и наставлений, которые Хуан Мануэль дает своему сыну», «Книга о рыцаре и оруженосце», «Книга состояний». Их отличает сочетание повествовательной, новеллистической стихии и дидактики. В книге «Граф Луканор» писатель вводит новый повествовательный материал, обрабатывая притчи из различных источников и обнаруживая при этом связь с народными верованиями и представлениями о мире.

Дидактическое направление в испанской литературе представляют Сем Тоб (первая половина XIV в.), а также Лопес де Айяла (1332–1407), чья «Поэма о придворной жизни» (1385–1403) написана в формах старого «ученого искусства» с использованием формы провансальско-галийской лирики. Автор критикует феодальное общество и его представителей, особенно резко отзывается о представителях церкви.

Средневековую литературу Испании завершает поэт Хуан Руис (середина XIV в.) своей «Книгой благой любви». Подобно Данте, его называют последним поэтом европейского Средневековья и первым поэтом Нового времени. Поэма пронизана борьбой нового и старого. В прозаическом предисловии автор говорит о том, что его цель — обратить человека к возвышенной, небесной любви, любви к богу, отвратить от любви безумной, земной, чувственной. Однако Хуан Руис неожиданно заявляет, что «поскольку грешить свойственно человеку», то он как раз и даст образцы тем, кто хочет испытать безумную любовь. Тем самым Хуан Руис опередил Боккаччо и первым заговорил о неестественном противопоставлении человеческих законов законам природы. Двойственность позиции Хуана Руиса обнаруживается в структуре поэмы, построенной на контрастах между сценами восхваления бога и описанием любовных походов. Книга в целом передавала тот перелом от средневековья к новому времени, который проходил в испанском обществе. «Книга благой любви» с описанием многочисленных любовных приключений, вклю-

ченных в автобиографическое повествование, стала прообразом плутовского романа.

К XV в. в испанской литературе сложился романс (старый, или народный; и артистический, или новый). Романс — стихотворение лиро-эпического или лирического содержания, исполнялось под аккомпанемент музыкального инструмента во время хороводов, празднеств или перерывов между работами. Расцвет приходится на XV в., т. е. период завершения Реконкисты. Выделяют исторические, пограничные, мавританские, бытовые и лирические романсы: «Полки короля Родриго», «Добрый граф Фернан Гонсалес», «Смотрит Нерон с Тарпейской скалы», «Романс, как Сципион взял Нумансию», «Узник» и др. Создатели романса широко используют возможности испанского языка, любят играть словами, часто используют форму диалога, при описании чего-либо нередко используют контраст или сравнение. В XV в. появилась традиция собирать стихи в специальные сборники «кансьонеро» — «песенники». Самый известный «Кансьонеро Базны» (1455) обнаружил влияние итальянской поэзии. Первым переводчиком Вергилия на испанский язык стал Энрике де Вильена (1384–1434). Он же автор «Искусства трубадуров» (1433), в котором рассуждает о видах стихосложения и говорит о том, как организовать поэтическое состязание. Лучшими поэтами XV в. в Испании были Иньиго Лопес де Мендоза, маркиз де Сантьяна (1398–1458), Хуан де Мена (1411–1456) и Хорхе Манрике (1440–1479), подготовившие своим творчеством литературу Возрождения. Ориентируясь на сонеты Петрарки, Сантьяна стал основателем «итал. школы» в исп. поэзии, он сделал попытку воссоздать сложную форму итальянского сонета на кастильском языке («Сонеты, созданные в итальянской манере»). Главное произведение Хуана де Мена «Лабиринт Фортуны, или Триста» (опубл. 1481) вслед за «Энеидой» Вергилия, «Фарсалией» Лукана и «Божественной комедией» Данте ставило целью нарисовать аллегорическую картину мира и с моральных позиций оценить пороки и добродетели. Но еще более значителен вклад Хорхе Манрике — крупнейшего испанского поэта XV в., автора всемирно известной поэмы «Стансы на смерть отца, капитана Дон Родриго», утвердившей в литературе поэтическую форму стансов.

В конце XV в. в Испании начинается развитие гуманистической драмы. Ее создателем был Хуан дель Энсина (1469? — 1529).

Первым выдающимся памятником испанского Возрождения принято считать «Трагикомедию о Калисто и Мелибее», более известную под названием «Селестина» (ок. 1492–1497, вероятный автор — Фернандо де Рохас, ок. 1465–1541). Это большое и сложное произведение имеет драматическую форму, делится на акты (16 в издании 1499 г., еще 5 актов и пролог в издании 1502 г.), но не предназначено для сцены, являя образец

жанра драмы для чтения или драматической повести (романа). Наиболее интересны в нем образ сводни Селестины и изображение общественных низов, свидетельствующее о начале формирования плутовской традиции в испанской литературе. В контрасте с линией Селестины представлена история трагической любви рыцаря Калисто и знатной девушки Мелибеи. В эпоху Возрождения литература развивалась преимущественно на национальном материале. К середине XVI в. складываются ведущие жанры, активно развивается публицистическая и дидактическая проза. Хуан де Вальдес (1500–1541), последователь Эразма Роттердамского, в «Диалоге о языке» (1535–1536) выступил в защиту испанского языка, а его брат Альфонсо де Вальдес (1490–1532) в стиле «Похвального слова глупости» Эразма выступает с памфлетами против церкви («Диалог Лактансио с одним архидьяконом, или о вещах, случившихся в Риме», 1528–1529; «Диалог Меркурия и Харона», 1528?–1530?). Гуманистическая мысль определяет содержание лирики Хуана Боскана Альмогавера (конец XV в. — 1542). Его заслугой является введение в испанскую поэзию итальянских метрических форм, октавы. Он первым начал писать вольным стихом (поэму «Геро и Леандр»). Другой поэт — Гарсиласо де ла Вега (1501–1536) писал преимущественно о любви, развивал формы сонета, элегии, канцоны, эпистолы. Вслед за Петраркой он пишет о неразделенной любви, но уже стремится объективировать свои чувства, выразить их через мифы и легенды. В поэзии Гарсиласо, особенно в стихотворениях пасторального жанра, проявилось гуманистическое отношение к природе как источнику красоты и совершенства, подчеркивая в ней черты гармонии и покоя.

Новый этап в развитии испанской литературы определил рыцарский роман. Он выражал уmonoстроения людей того времени, изображал фантастический и идеализированный мир рыцарей, описывал заморские путешествия, борьбу с великанами, сказочными чудовищами. Первым и самым знаменитым рыцарским романом был «Амадис Гальский» (написан португальским писателем начала XIV в. Васку де Лобейра, но стал известен в испанском переводе и с дополнениями испанца Гарсии Родригеса де Монтальво, 1508) — источник бесчисленных рыцарских романов XVI в. Значимым жанром испанской литературы с середины XVI в. становится плутовской роман — роман о похождениях пикаро (исп.: плут) и написанных, как правило, в форме автобиографии. Прообразом плутовского романа считают «Селестину» Рохаса. Первым плутовским романом стал роман неизвестного автора «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его удачи и злоключения» (1553–1554?). Строится роман как авантюрный, состоящий из цепи самостоятельных эпизодов из жизни Ласаро, плута, который рассказывает о своей службе у разных хозяев. В центре — личность главного героя, откровенно насмехающегося над дворянской спесью, дво-

рянским принципом чести. Плутовской роман быстро развивается на рубеже XVI–XVII вв. Лучший образец жанра — роман Матео Алемана-и-де-Энеро (1547 — ок. 1647) «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» (ч. 1 — 1599 г., ч. 2 — 1602 г.). Другую линию в развитии романа представляет жанр пасторального романа, образцом которого стала «Диана» (1558–1559) Хорхе де Монтемайора (ок. 1520 — 1561).

Вторая половина XVI — XVII в. — «золотой век» испанской литературы. Луис де Леон (1527–1591) — выдающийся поэт эпохи Возрождения, был переводчиком Вергилия, Горация, произведений греческих поэтов. Его произведения — философские размышления на религиозные темы. Он придавал первостепенное значение в искусстве содержанию и совершенству формы, признавал, что под влиянием музыки душа освобождается от корыстных и низменных стремлений, поэтому противопоставлял порочному обществу искусство и жизнь на лоне природы в смирении и покое («Песни песней», 1561: «Тюрьма», «Филиппу Руису», «О скупости», «Против скупого судьи», «Уединенная жизнь» и др.). Созерцание природы абсолютизируется, превращается в единственную потребность человека. «Саламанскую школу» представляют поэты-мистики Тереса де Сепеда-и-Аумада (1515–1582), Хуан де ла Крус (1542–1591), прозаик Луис де Гранада (1504–1588). Одним из крупнейших поэтов эпохи Возрождения был Фернандо де Эррера (1534–1597). Он писал сонеты, элегии на любовные, оды на гражданские и политические темы. Самое значительное стихотворение — ода «Песня на победу при Лепанто», посвященная победе христиан над турками в битве при Лепанто в 1571 г. Прекрасные стихи Эрреры высоко ценил Лопе де Вега.

Вершиной испанского Возрождения стало творчество Мигеля де Сервантеса Сааведра (1547–1616). Его наследие составляют сонеты, новеллы, пасторальный роман «Галатея» (1585), пьесы 1580–1590-х годов — «Алжирские нравы», «Разрушение Нумансии». В цикле «Назидательные новеллы» (опубл. в 1613 г.) Сервантес обнаруживает ренессансный взгляд на человека, прославляет человеческое благородство, предстает как психолог, раскрывая всю сложность и противоречивость человеческой природы («Ревнивый эстрамадурец»). В новеллах находит отражение распад испанского общества, рост влияния денег, обмана, цинизма. В центре нередко оказывается пикаро, что сближает новеллы с плутовским романом («Ринконете и Кортадильо»). В отличие от авторов плутовского романа, Сервантес рисует сатирическую картину общественной жизни, а плутовство считает враждебным человеческой природе и «пагубным для самого естества человеческого» («Обманная свадьба», «Лицензиат Видриера»). В 1615 г. опубликован сборник «Восемь комедий и восемь интермедий, новых, никогда ранее не представленных», в который вошли пьесы «Дом ревности», «Счастли-

вый плут», «Лабиринт любви» и др. Сервантес выступает против следования античным правилам, водит любовную интригу, соединяет героическое и комическое. Вершинным произведением Сервантеса стал роман «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (первая часть опубликована в 1605 г., вторая — в 1615 г.), написанного в форме пародии на рыцарские романы. Роман дает широкую и правдивую картину испанской действительности, лиц и характеров. Образ Дон Кихота стал воплощением человеческого благородства, исключительной преданности своему делу, но страдающего от того, что абсолютно лишен чувства реальности. Рыцарь Печального образа, остался верен гуманистическим идеалам и стал символом человечности в мире жестокости и обмана. Оруженосец Санчо Панса, крестьянин, напоминает героя народной сказки. Он живет реальной жизнью, от природы лукав, сметлив, остроумен. Серванес наделяет своих героев особой манерой мыслить, своим особенным интеллектуальным обликом.

Великим драматургом, определившим развитие испанского театра, стал Лопе Феликс де Вега Карпио (1562–1635). Творчество Лопе основано на идеях ренессансного гуманизма и традициях патриархальной Испании. Оно включает в себя различные жанры: поэмы, драмы, комедии, сонеты, эклоги, пародии и др. Отдельно стоит утопическая поэма «Золотой век» (1635), в которой Лопе де Вега выразил мечту о справедливом общественном устройстве. Самым значительным прозаическим произведением была «Доротея» (1632), написанная в форме драмы-романа в диалогах. «Доротея» носит автобиографический характер, представляет лирическую исповедь романтического юноши. В 1609 г., по заказу Мадридской литературной академии, Лопе де Вега пишет «Новое искусство сочинять комедии в наше время». В поэтическом полужуравельном трактате он изложил важные эстетические принципы и свои взгляды на драматургию, направленные, с одной стороны, против классицизма, с другой — против барокко. Важнейшим положением эстетики Лопе де Вега является утверждение «литература должна следовать жизни», а цель комедии — отражать жизнь во всем ее многообразии. В блестящих комедиях «Учитель танцев» (1593), «Собака на сене» (опубл. в 1618 г.), «Валенсианская вдова» (опубл. в 1620 г.) и др. драматург ставит серьезные нравственные вопросы, раскрывает силу человеческих чувств, преодолевающих все препятствия, раскрывает силу человеческих чувств, преодолевающих все препятствия. Лучшей исторической драмой Лопе, ставшей вершиной позднего Возрождения, является «Фуэнте Овехуна» (1612–1613). В ней не только решается проблема взаимоотношений короля, феодалов и народа, но и разрабатывается тема единства народа. В драмах («Звезда Севильи», 1623; и др.) остро ставится вопрос о соотношении патриархальных ценностей и современных придворных нравов в судьбах испанцев. Среди его последователей выделяет-

ся Аларкон (Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса, 1581–1639), оказавшийся на перекрестке реалистических, барочных и классицистических тенденций. Особенно значительна его комедия «Сомнительная правда» (после 1619 г.), заложившая основы европейской комедии нравов.

На рубеже XVI–XVII вв. настроения разочарования нашли отражение в «трагическом гуманизме» барокко. Его представители Луис де Гонгора-и-Арготе (1561–1627) и Франсиско Кеведо-и-Вильегас (1580–1645) обозначили два направления испанского барокко — культизм (гонгоризм) и концептизм. В стихотворениях Гонгоры выражаются представления о превратности судьбы, мысли о быстротечности жизни, неизбежности увядания, побуждающие поэта к призывам наслаждаться преходящим моментом («Сочинения в стихах испанского Гомера», опубл. в 1627 г.; поэма «Одиночества», 1613–1617). Гонгора явился создателем «темного стиля», которому присущи сложные «метафорические ряды», пристрастие к каламбурам, неологизмам, синтетическим инверсиям, введение греч. и лат. языков в испаноязычные стихотворения, смешение языков. «Темный стиль» преобразует уродливую действительность. Красота обретает жизнь в произведениях искусства.

Тема смерти — одна из ведущих в поэзии Кеведо (цикл «Сновидения», опубл. в 1626 г.: «Сновидения о Страшном суде», 1606; Сновидения о преисподней», 1608; «Мир изнутри», 1612; и др.). К поэтическому циклу примыкают «Рассуждение о всех дьяволах» (1628) и сборник новелл «Час воздаяния, или Разумная Фортуна» (1650). Среди произведений Кеведо особо выделяется плутовской роман «История жизни пройдохи по имени Паблос». Мрачный мир романа — мир, лишенный пропорций, мир, заселенный безумцами. Финал романа не предлагает никакого выхода. Особенность концептизма Кеведо — пессимистическая ирония. К концептизму относится и творчество Бальтасара Грасиана-и-Моралеса (1601–1658), автора сб. афоризмов «Карманный оракул» (1647), получившего всеевропейскую известность. Среди плутовских романов, выражающих барочные принципы концептизма, особо выделяется роман Велеса де Гевары (1579–1644) «Хромой бес» (1641).

Черты барокко обнаруживаются в драматургии Тирсо де Молина (1584–1648), последователя Лопе де Вега. Он писал исторические драмы, комедии интриги, комедии «плаща и шпаги», «божественные комедии», философско-религиозные драмы, ауто («Месть Фамарь», 1621), принципы комедии защищал в книге «Толедские виллы» (опубл. в 1621 г.), написанной в лучших традициях Возрождения и напоминающих «Декамерон» Боккаччо. Он поддерживает требование Лопе «писать с натуры», его основные принципы: подражание искусству и жизни, смешение трагического и комического в комедии, «смешение противоположных начал». Основ-

ной структурной особенностью пьес становится контраст. В 1627–1636 гг. публикуются пять частей «Комедий маэстро Тирсо де Молина». Новое в пьесах Тирсо де Молина — мистическое разрешение конфликта, контраст в восприятии характера человека, женские образы строятся на сочетании реального и иллюзорного. Действие движется, как в карнавальном ритме, стремительно, с множеством сюжетных поворотов. На первый план выступает интрига, которая придает пьесам Тирсо плутовской характер («Дон Хиль Зеленые штаны», «Благочестивая Марта», Севильский озорник, или Каменный гость»).

Вершиной драматургии барокко стала философская драма Педро Кальдерона (1600–1681) «Жизнь есть сон» (пост. и опубл. в 1635 г.), в которой полемически представлена ренессансная концепция мира и человека. Метафора в заглавии дает смысловое наполнение и объясняет особенности мировидения автора пьесы: мир — иллюзия, мираж, все пройдет, превратится в прах. При этом свободная воля человека может проявляться только сознательно, как в случае с Сехизмундо, который сумел победить свою страсть, пробудившись от сна, но не пробудившись от сна жизни.

В испанской литературе XVIII в. писатели-просветители ориентировались на франц. образцы. Они оставались при этом в плену эстетики классицизма, который в начале XVIII в. главенствовал в литературе. Его теоретиками были Игнасио де Лусан (1702–1754) и Николас Фернандес де Моратин (Моратин-отец, 1731–1780). Основное произведение Лусана «Поэтика, или Правда поэзии вообще и в главных своих разновидностях» (1737), где автор призывает испанцев подчинить литературу правилам, подобно культурным нациям. Моратин-старший в работе «Развенчание испанского театра» (1763) резко критиковал национальный театр с позиций классицизма. Его пьесы (трагедии «Лукреция», 1736; «Ормесинда» 1771; «Гусман Добрый», 1777; и др.) следовали правилам французского классицизма. Тем не менее, просветительские идеи нашли отражение в творчестве Рамона де ла Круса (1731–1794) и Моратина-сына (1760–1828), убежденного сторонника Мольера, переводчика пьес французского драматурга с ориентацией на испанские нравы. Крупнейший представитель просветительства — Гаспар Мельчос де Ховельянос-и-Рамирес (1744–1811), поэт, ученый, теоретик искусства (в этом качестве он близок к предромантизму).

В XIX в. в испанской литературе заметно выросли патриотические настроения. Крупнейшим представителем новой литературы был Мануэль Хосе Кинтана (1772–1857). Национально-освободительной борьбе против Наполеона он посвятил свое творчество (ода «На Трафальгарское сражение», 1805; стихотворения «Испания после мартовской революции», 1808; «На вооружение испанских провинций», 1808). Его самое значительное

произведение в прозе — «Жизни знаменитых испанцев» (1807–1833). Цель книги — напомнить образы героических испанцев, которым следует подражать.

Романтизм не сразу проявился в испанской литературе. В его утверждении заметную роль сыграл немец по происхождению Бель де Фабер, который высоко оценил национальную испанскую драму, которую трети- ровали классицисты. Его поддержали Августин Дуран и Антонио Алькала Галиано. Величайшим лириком испанского романтизма был Хосе де Эпронседа (1808–1842), пламенный поборник свободы. Его ранняя лирика носит гражданский и антифеодальный характер («Родина», «Гимн солнцу»), концепция национально-освободительной борьбы против фран- цузов выражена в зрелый период в оде «Второе мая», стихотворении «Во- йна», романтической балладе «Прощание греческого патриота с дочерью отступника», где ощутимо влияние Байрона. Под влиянием английского романтика написаны поэмы «Саламанкский студент» (1839) и «Мир — дьявол» (1840, неоконч.). Последняя писалась также в подражание «Фау- сту» Гёте. Поэт развенчивает буржуазную цивилизацию и противопостав- ляет ей естественного человека. Глубокое разочарование, романтическая «мировая грусть» определяет суть названия поэмы.

Взлет испанской литературы относится к рубежу XIX–XX вв., и он был связан с писателями т. н. «поколения 1898 года». Его вождем был Мигель де Унамуно (1864–1936), которого нередко рассматривают как предше- ственника европейского экзистенциализма (трактат «Жизнь Дон Кихота и Санчо», 1905; роман «Туман», 1914; и др.). Крупнейшим романистом XX в. был Пио Бароха-и-Несси (1872–1956) — другой представитель «поколения 1898 года». После романов (о людях действия в романах-три- логиях «Земля басков», 1900–1909; «Борьба за существование», 1904) он обратился к эссеистике, автобиографической прозе.

Среди драматургов выделяются Хосе Эчегарай-и-Эйсагирре (1832– 1916), отмеченный в 1904 г. Нобелевской премией «за многочисленные заслуги в возрождении традиций испанской драмы», но чья драматургия в самой Испании была подвергнута критике за устарелость представи- телями «поколения 1898 года»; Хасинто Бенаvente-и-Мартинес (1866– 1954), автор более 170 пьес, в 1922 г. удостоенный Нобелевской премии «за блестящее мастерство, с которым он продолжил славные традиции испанской драмы».

Самый известный романист второй половины XIX — начала XX в., автор исторических романов и романов об испанской современности — Бенито Перес Гальдос (1843–1920), представитель испанского реализма. В своем творчестве он опирался на достижения литературы других на- родов, в том числе на творчество О. Балзака, Ч. Диккенса, И. Тургенева

и Л. Толстого. Его ранние исторические романы — «Золотой фонтан» (1870), «Смельчак» (1871). Грандиозный цикл исторических романов Переса Гальдоса — «Национальные эпизоды» (1873–1912, 46 романов в 5 сериях), был дополнен циклом «Современные испанские романы» (1881–1915, 25 романов). В 1880-е годы он выступает против пережитков феодальных отношений и вводит нового героя — интеллигента, способного противостоять обществу буржуазных политиканов и выскочек («Друг Мансо», 1882). Перес Гальдос одним из первых обратил внимание на французский натурализм. Его привлекла проблема наследственности и влияния среды, он близок к натурализму в романах «Обездоленная» (1881) и «Запретное» (1884). Идеал писателя — своеобразное сочетание Христа и Дон Кихота в личности героя Насарина (романы «Насарин», «Альма»), а утопическая картина будущего Испании представлена в фантастическом романе «Очаровательный кабальеро» (1909).

XX в. в испанской литературе представлен именами поэтов, прозаиков и драматургов, которых интересуют по-прежнему национальные темы, образы, характеры. Главная идея — у Испании великое прошлое, а теперь в ней царит дух Каина. Такой видит Испанию Антонио Мачадо (1875–1939) в своем сборнике «Поля Кастилии» (1912). Поэт Хуан Рамон Хименес (1881–1958) ищет красоту в природе. Для него изначально велико значение «вечной» испанской поэзии («Пасторали», 1903–1905; «Далекие сады», 1904). Позже он заявит о поэзии, лишенной украшений («Дневник недавно женившегося поэта», 1916; «Вечность», 1917; «Песня», 1935; и др.). Авангардистский бунт против рутинности буржуазной жизни провозгласили представители ультраизма, создавая поэтический аналог кубизма. Отдельно в испанской литературе стоит творчество Федерико Гарсиа Лорки (1899–1936), который ориентировался на древний андалузский фольклор в создании «Поэмы о канте хондо» (1921). Самый значительный поэтический сборник «Цыганское романсеро» (1927), где блестяще представлен романс. Значительна его драматургия, в которой можно выделить романтические пьесы («Мариана Пинеда», 1927; «Донья Росита», 1935), бурлескные, фарсовые пьесы («Чудесная башмачница», 1930), народные драмы с трагическим финалом («Кровавая свадьба», 1933; «Дом Бернарды Альбы», 1936). Имя Лорки стало символом антифашистской борьбы в Испании 1930-х годах.

Среди авторов середины — второй половины XX в. выделяются Исидоро Асеведо (1867–1952), писатель-публицист Мануэль Домингес Бенавидес (1895–1947), крупнейший романист антифашистского направления Рамон Сендер (1902–82). Хуан Гойтисоло (род. 1931) в 1950–1960-х снискал славу вождя «молодого поколения» исп. литературы за последовательное осуждение франкистского режима (романы «Печаль в раю», 1955;

«Праздники», 1958; «Прибой», 1958; док. повесть «Чанка», 1962; и др.). Среди драматургов — Алехандро Касона (1903–65) с его знаменитой пьесой «Деревья умирают стоя» (1949), а также Антонио Буэро Вальехо (род. 1916), Альфонсо Састре (род. 1926). Среди получивших мировую известность исп. писателей — Камило Хосе Села (1916–2002), лауреат Нобелевской премии, чей роман «Семья Паскуаля Дуарте» (1942) знаменовал появление новой разновидности исп. реализма — т. н. тременизма, а последующие произведения отмечены поисками нового в традиционном (обращение к плутовскому роману, к «потoku сознания» и т. д.). Среди видных поэтов — Рафаэль Альберти (1900–1999). Основные темы современной литературы — жизнь после войны, проблемы современной молодежи, осмысление политической и общественной ситуации в Европе и мире, взгляд в будущее через осмысление прошлого. Преобладает романная форма, активно развивается детектив, среди наиболее признанных в мире авторов — Артуро Перес Реверте (род. 1951) — «Фламандская доска», 1990; «Клуб Дюма, или Тень Ришелье», 1999 и др.

Баскская литература — литература народа басков на баскском языке. В 1571 г. Х. Лисаррага (ум. ок. 1600) перевел на баскский язык. «Новый завет», заложив тем самым основы письменного литературного языка. В дальнейшем господство религиозной литературы было нарушено произведениями просветителей (напр. Х. А. Могель-и-Уркиса, 1745–1804, который создал первый баскский роман из жизни деревни «Перу Абарка», опубл. в 1881 г.), романтиков (например, поэт Х. М. Ипаррагирре, 1820–1881, чье стихотворение «Дуб Герники», 1851, стало гимном басков). В период фашистского режима баскская литература оказалась в тяжелом положении, многие авторы эмигрировали. В настоящее время возникла более благоприятная ситуация.

Каталанская литература — литература на каталанском языке в Каталонии и Валенсии, а также на Балеарских островах и на юго-западе Франции, известна с IX в. (устная народная поэзия «джогларов»), с XII в. появляются письменные памятники (религ. литература). Первый роман на каталанском языке — «Книга о Бланкерне» (ок. 1284) Раймунда Луллия (между 1232/35–1315?). В многовековой каталонской литературе есть одна непревзойденная вершина, памятник мирового значения — рыцарский роман «Тирант Белый» (1490) Жуанота Мартуреля (1413 или 1414–1468), законченный Марти Жуаном де Галба (о котором почти ничего не известно). Этот роман упоминается как спасенный от сожжения в «Дон Кихоте» Сервантеса, где о нем сказано, что «по стилю — это лучшая книга на свете». Он переведен на ряд языков, а в 2005 г. на русский язык.

Галисийская литература — литература галисийского национального меньшинства (северо-запад Пиренейского полуострова), развивается на

галисийском диалекте португальского языка. Ранние образцы — в сборниках XV в. «Кансьонейруш» («Песенники»). В последующее время (вплоть до XIX в.) галисийская литература существовала преимущественно в устной традиции. Среди крупных представителей новой галисийской литературы — поэт-романтик Ф. Аньон-и-Пас (1812–1878), поэтесса Р. Кастро (1837–1885), авторы исторических романов М. Амор Мейлан (1867–1933), А. Лопес Феррейр (1837–1910) и др.

Испанское литературоведение и литературная критика представлены рядом выдающихся представителей, среди которых — Марселино Менендес-и-Пелайо (1856–1912), Рамон Менендес Пидаль (1869–1968), Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955), Гильермо Диас-Плаха (1909–1984) и др.

Испанская литература ввела в мировую культуру немало вечных образов, среди которых — Дон Кихот, Санчо Панса, Дульсинья Тобосская (создатель — Сервантес), Дон Жуан (французская огласовка испанского имени Дон Хуан, создатель Тирсо де Молина), «жизнь есть сон» (создатель — Кальдерон). Испанская тема широко представлена в мировой литературе. В качестве примера — также занявшие место среди вечных образов цыганка Кармен и баск Хосе из новеллы П. Мериме «Кармен» и одноименной оперы Ж. Бизе. Среди русских литераторов особое внимание уделили испанской литературе А. С. Пушкин (испанские мотивы в «Каменном госте» и ряде стихотворений), А. Н. Островский (переводил Кальдерона), И. С. Тургенев (статья «Гамлет и Дон Кихот»), К. Д. Бальмонт (перевел 10 пьес Кальдерона), Н. М. Любимов (лучший перевод «Дон Кихота») и др.

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. Т. 1–8. М., 1983–1994; Менендес Пидаль Р. Избр. произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961; Смирнов А. А. Средневековая литература Испании. М., 1969; Тертерян И. Современный испанский роман. М., 1972; Балашов Н. И. Испанская классическая драма. М., 1975; Диас Плаха Г. От Сервантеса до наших дней. М., 1981; Луков Вл. А. История испанской литературы. М., 2014; Плавский З. Литература Испании XI–XV вв. М., 1986; Его же. Испанская литература XVII — середины XIX века. М., 1978; Его же. Испанская литература XIX–XX веков. М., 1982; Штейн А. Л. История испанской литературы. М., 2003; Menendes y Pelayo M. Edición nacional de las obras completas : Т. 1–64. Santander, 1940–1956; Historia general de las literatures hispánicas : Т. 1–5. Barselona, 1949–1958.

Н. Е. Ерофеева, Вл. А. Луков [НРЭ]

ИСТОРИЗМА ПРИНЦИП — одна из основ литературы XIX–XX вв., предполагающая показ героев и событий в их становлении и развитии, порожденными внешними и внутренними условиями их бытия. Принцип историзма — завоевание литературы XIX в. Новое, что здесь дает литература XX в., во многом связано с развитием французской исторической школы «Анналов», представители которой (М. Блок, Л. Февр,

Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Ж. Дюби, Э. Ле Руа Ладюри) стали трактовать историю в ключе характеристики культуры повседневности. Деятельность этих ученых оказала такое мощное влияние на науку, что получила название «французская историческая революция». Так, Фернан Бродель (1902–1985) в трехтомном труде «Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.» («*Civilization matérielle, économie et capitalisme. XV^e–XVIII^e siècle*», 1979), подводя итоги многолетних исследований, строит описание истории на основе выделения системы первичных потребностей (в пище, одежде, жилище) и возвышающейся над ней системы вторичных потребностей (изысканная пища, модная одежда, роскошное жилище — и отсюда деньги как символ этих вторичных потребностей), а также третьей (к сожалению, почти Броделем не исследованной) системы потребностей — стремления осуществить невозможное, сфера желаний, мечты. Отголоски этих новых представлений пронизывают исторические романы Л. Арагона, огромный цикл исторических романов «Проклятые короли» Мориса Дрюона (о французских королях начиная с Филиппа Красивого, XIV в.), множество других произведений XX в.

Лит.: Кузнецова Т. Ф. Культурная картина мира: Теоретические проблемы. М. : ГИТР, 2012.

[СФЛ]

ИСТОРИЧЕСКИЕ ХРОНИКИ ШЕКСПИРА — единый цикл, посвященный становлению современной для писателя английской государственности. Если 10 хроник Шекспира расположить не в последовательности их написания, а в последовательности происходящих в них событий, то получится следующий ряд (в скобках указываются годы правления изображенных в хрониках королей): хроника-пролог «Король Джон» (этот король правил в 1199–1216 гг.), «Ричард II» (1377–1399, убит), «Генрих IV» — части 1 и 2 (1399–1413), «Генрих V» (1413–1422), «Генрих VI» — части 1, 2 и 3 (1422–1461, убит), «Ричард III», где появляются короли из династии Йорков Эдуард IV 1461–1483, вероятно, отравлен), юный Эдуард V (убит в 1483 г.), Ричард III (1483–1485, убит в битве при Босворте), граф Ричмонд — будущий Генрих VII, основатель династии Тюдоров (1485–1509), хроника-эпilog «Генрих VIII» (1509–1547, отец Эдуарда VI, правившего в 1547–1553 гг., Марии (Кротовой), правившей в 1553–1558 гг., Елизаветы, правившей в 1558–1603 гг., т. е. во времена Шекспира. Писатель своими хрониками охватывает все последовательно сменявшиеся царствования английских королей от Ричарда II (и его предка короля Джона) до воцарения современной ему династии.

Главным действующим, развивающим и определяющим сюжет фактором в хрониках становится всесильное Время (а не те короли, именами

которых называются хроники: эти имена обозначают лишь время их правления). Шекспир, руководствовавшийся концепцией Единой цепи бытия, преодолевает ее статичность, опрокидывая вектор вертикали (снизу вверх, к небу, к Богу) в горизонталь движения Времени. Но как представитель старого типа мышления (телеологического, а не причинно-следственного), он показывает, что течение времени определяется из будущего, выстраивая свои произведения по законам логической инверсии (подобно «Песни о Роланде» и другим памятникам средневековья).

Мысль Шекспира такова: современный взлет Англии как мощной державы определен победой Тюдоров над Йорками и восстановлением законности престолонаследия. Когда законный король Ричард II был убит, не успев оставить наследника, разрушилась гармония Единой цепи бытия. Это привело к спору Ланкастеров и Йорков за корону, появлению неспособного править страной короля Генриха VI, войне Алой и Белой роз, приходу к власти злодея Ричарда III. Ричард решает изменить ход времени и для достижения своей цели убивает и Генриха VI, и его сына Эдуарда, принца Уэльского, и собственных старших братьев Эдуарда IV и Георга, герцога Кларенса, и своего племянника — Эдуарда V, наследника престола.

Гибель Ричарда III — это, по Шекспиру, восстановление нормального течения Времени, выправление поломанного звена в Единой цепи бытия, вызвавшего всеобщий хаос. Отныне должна воцариться гармония. Англия, пережив междоусобную войну, оправится и, опираясь на единство нации, займет в мире достойное место.

Объединение хроник в цикл поставило перед Шекспиром проблему идентичности персонажей при переходе из одной исторической хроники в другую. Примером успешного решения этой художественной задачи является образ Ричарда III, который фигурирует (как герцог Глостер) в «Генрихе VI» (части 2 и 3) и в «Ричарде III». Везде он выступает как злодей, герой-макиавелист, не останавливающийся ни перед какими преступлениями, чтобы достичь своей цели. Таким же он был представлен и в «Истории Ричарда III» Томаса Мора.

Современные историки утверждают, что реальный Ричард вовсе не был отъявленным злодеем, напротив, проявил себя достаточно талантливым организатором, полководцем, смелым воином, достойно погибшим на поле боя, но правившим слишком недолго, чтобы успеть создать свою историографию. Более похож на злодея-макиавелиста, утверждают историки, его победитель Генрих VII (вероятно, именно по его приказу, а не Ричардом III, были убиты дети Эдуарда IV), но длительное правление его самого и его потомков дало время переписать историю. Шекспир придал Ричарду III черты и масштабность трагического героя. С поразительным

мастерством он рисует обиженного природой, нелюбимого даже матерью, но бросившего вызов неблагоприятной судьбе героя, выбравшего путь зла и на этом пути проявившего железную волю, изощренность ума, невиданное ораторское искусство как искусство обмана (особенно поражает сцена оболения им леди Анны, вдовы убитого им сына Генриха VI, которая, попав в словесные ловушки, расставленные Ричардом, через несколько минут после того, как хотела его убить как злейшего врага, соглашается стать его женой).

Известный отечественный литературовед Л. Е. Пинский, введя термин «магистральный сюжет», определил в качестве магистрального сюжета шекспировской исторической хроники приоритет общественной жизни. И действительно, частная жизнь человека в хрониках находится на заднем плане, а на переднем — его участие в политической, государственной жизни, в войнах, заговорах, в борьбе за власть. «Фальстафовский фон» в двух частях «Генриха IV» воплощает комедийное начало, контрастирующее с драматизмом основных событий хроник. В этом сопоставлении проявилось художественное мастерство Шекспира, передающего в своих произведениях многогранность жизни.

Лит.: Аничков Е. В. Король Генрих VI // Шекспир В. Полн. собр. соч. / Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1903. Т. 5. С. 1–8; Пинский Л. Е. Шекспир: Начала драматургии. М., 1971; Барг М. А. Шекспир и история. М., 1976; Татаринов В. Соавтор Истории // Уильям Шекспир. Исторические хроники. М. : «Эксмо-Пресс», 2000. С. 5–9.

[МШ]

ИСТОРИОГРАФИЯ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ — вероятная специальная научная дисциплина, становление которой связано с утверждением тезаурусного подхода в гуманитарном знании. Историографии литературоведения и, в частности, историографии истории литературы, пока не существует как специальной науки, хотя анализ критической литературы по теме литературоведческого исследования проводится регулярно. Такая наука необходима не только для признания возможности открытий в гуманитарной области знаний (каким является, например, открытие М. М. Бахтиным целого мира средневековой смеховой культуры), но и для того, чтобы не возникало иллюзии, будто все, что излагается в истории литературы, носит объективный характер, не зависящий от точки зрения исследователя. Например, огромная литература об эпохе Возрождения создает представление, что это некий точный термин, обозначающий реально существовавшую эпоху в истории человечества. Между тем, если знать, что представление о Возрождении как отдельной эпохе сложилось лишь во второй половине XIX в. («Возрождение» Ж. Мишле, 1855; «Куль-

тура Италии в эпоху Возрождения» Я. Буркхардта, 1860), станет понятным, почему Возрождение — это культурологический, а не общеисторический термин, в силу чего в 1930 г. Й. Хейзинга предложил вообще не использовать это понятие как малопродуктивное и безосновательное (статья «Проблема Возрождения»), почему одни ученые утверждали, что был не один, а несколько Ренессансов (У. Фергюссон, Э. Панофский и др.), а другие — что Ренессанса вообще не было (Л. Торндайк, Р. Мунье и др.).

Создание истории литературы требует не только выработки общей концепции (одна из первых принадлежит Жермене де Сталь, которая в трактате «О литературе», вышедшем в 1800 г., разделила литературы на «южные» и «северные», «классические» и «романтические»), но и группировку и описание огромных пластов литературного материала. Первые авторитетные истории всемирной (всеобщей) литературы появились в конце XIX — начале XX в. в России («Всеобщая история литературы» под ред. В. Ф. Корша и А. Кирпичникова, 4 т., 1880–1892), Германии («Иллюстрированная всемирная история литературы» И. Шерра, 3 т., 1884–1885; «История всемирной литературы и театра всех времен и народов» Й. Харта, 2 т., 1894; «История литературы всех народов» О. фон Лейкснера, 4 т., 1898–1899; «История мировой литературы» К. Буссе, 2 т., 1910–1913), Франции («Литературное развитие различных племен и народов» Ш. Летурно, 1894), США («Литература всех наций и всех веков» под ред. Д. Хоторна и др., 10 т., 1902) и др. Наиболее интересные издания последних десятилетий — «История литератур» под ред. Р. Кено (3 т., Париж, 1957–1963), «Всемирная литература» Б. Б. Травика (2 т., Нью-Йорк, 1963–1964, «Всемирная история литературы» под ред. Ф. Й. Биллесков-Янсена (12 т., Стокгольм, 1971–1974), «Великие писатели мира» под ред. П. Брюнеля и Р. Жоанни (5 т., Париж, 1976–1978).

Вершиной реализации возможностей истории литературы как науки можно считать «Историю всемирной литературы», подготовленную коллективом российских ученых в 1990-е годы. (среди авторов — крупнейшие отечественные литературоведы С. С. Аверинцев, Н. И. Балашов, Ю. Б. Виппер, М. Л. Гаспаров, Н. И. Конрад, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, Б. И. Пуришев и др.). Вышли авторитетные издания об истории большинства национальных литератур мира, об отдельных эпохах, направлениях, стилях и т. д.

[ИЛ]

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ — один из разделов гуманитарного знания о литературе, включающего философию литературы (т. е. определение целей, задач, ориентиров, онтологию, гносеологию, аксиологию литературы), эстетику литературы (понимание прекрасного), этику литерату-

ры (понимание идеала), социологию литературы, экономику литературы, поэтику литературы, психологию литературы, педагогику литературы, тезаурологию литературы и, очевидно ряд других областей, причем все эти области пересекаются и не существуют отдельно друг от друга.

История литературы — относительно новая наука, насчитывающая не более двух веков. На протяжении тысячелетий человечество фиксировало сведения о развитии литературы в других формах. Изустно бытовали и записывались легенды о древних певцах, сказителях, мудрецах — Орфее и Гомере, Конфуции и Вальмики, Заратуштре и Моисее. Биографии трубадуров (XIII в.) также носят легендарный характер, как и первая биография Шекспира (Н. Роу, 1709). Реальное, документальное смешивалось с фантастическим, история представляла в персоналиях авторов, главное не отделялось от второстепенного.

Параллельно развивался другой источник науки о литературе — поэтика как нормативная теория. Здесь со времен «Поэтики» Аристотеля царило представление об извечных законах литературного творчества, особое внимание уделялось жанровой классификации и кодификации. Третий важнейший источник истории литературы — литературная критика, достигшая больших высот уже к XVIII в. Чтобы могла появиться новая наука, необходимо было (1) осознать специфику научного знания как достоверного и проверяемого (сделано в философии и точных науках в XVII–XVIII вв.), (2) разработать и освоить принцип историзма (сделано романтиками в начале XIX в.), (3) соединить в анализе данные о писателе и его произведении (сделано французом Сент-Бевом в 1820–1830-е годы), (4) выработать представление о литературном процессе как закономерно развивающемся явлении культуры (сделано литературоведами XIX–XX вв.). К началу XXI в. история литературы обладает основными признаками науки: определен предмет изучения — мировой литературный процесс; сформировались научные методы исследования — сравнительно-исторический, типологический, системно-структурный, мифологический, психоаналитический, историко-функциональный, историко-теоретический, тезаурусный и др.; выработаны ключевые категории анализа литературного процесса — направление, течение, художественный метод, жанр и система жанров, стиль и др.

К ключевым категориям истории литературы относятся такие, как «литературный процесс» (и ряд сопутствующих понятий, в том числе стабильные и переходные периоды, эпохи), «литературный факт», «жанр» (и «система жанров»), «направление», «течение», «школа», «движение», «художественный метод» (и сопутствующие этому понятию категории «концепция мира человека и искусства», «нравственно-эстетический идеал»), «стиль».

Литературный процесс. Термин появился в конце 1920-х гг. для характеристики исторического существования, функционирования и эволюции литературы как целостности, воспринимаемой в контексте культуры: «Литературный процесс есть неотторжимая часть культурного процесса» (М. М. Бахтин). Историко-теоретический анализ позволил представить эволюцию литературного процесса не как линейное развитие, а как диалектическую смену стабильных и переходных периодов.

Для периодов стабилизации («эпох») характерна устремленность к системе и систематизации, поляризация литературных тенденций, известная замкнутость границ в сформировавшихся системах, выдвижение какой-либо центральной тенденции и — нередко — альтернативной ей тенденции на центральные позиции (классицизм и барокко в XVII в., романтизм и реализм в XIX в.), что нередко отмечено в названии периода (например, эпоха Возрождения, эпоха Просвещения).

Напротив, для переходных периодов свойственны необычайная пестрота литературных явлений, быстрые изменения «географии культуры», многообразие направлений развития без видимого предпочтения какого-либо одного из них, известная открытость границ художественных систем, экспериментирование, приводящее к рождению новых литературных явлений, возникновение пред- и постсистем (предромантизм, неоклассицизм и т. д.), отличающихся от основных систем высокой степенью неопределенности и фрагментарности.

Переходность — главное отличительное качество таких периодов, причем лишь последующее развитие литературы позволяет ответить на вопрос, в каком направлении произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большого числа явлений.

Каждый тип литературы (стабильный или переходный) порождает и свой тип писателя и его мировосприятия, а также утверждает свой специфический образ человека в сознании людей.

Стабильные и переходные периоды чередуются. В последние столетия переходные периоды в основном совпадают с рубежами веков. Эта характеристика справедлива и для развития культуры в целом.

Литературный факт. Термин введен Ю. Н. Тыняновым в статье «Литературный факт» (сборник «Архаисты и новаторы», 1929) в рамках разработки (совместно с Б. М. Эйхенбаумом) концепции литературного быта. К литературным фактам Тынянов причислил те события и отношения литературной жизни, которые входят в структуру литературы эпохи как целого.

Жанр, система жанров. Теория жанра — одна из наиболее значимых областей теоретической разработки истории литературы. Появился даже

особый термин «генология», введенный в 1920 г. Полем Ван Тигемом для обозначения науки о жанрах и родах в литературе. Принципиальное значение имело расхождение в 1920-е годы позиций Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахтина по вопросу о жанрах. Ю. Н. Тынянов отстаивал представление о сменяемости всей системы жанров при смене исторических эпох, подчеркивал индивидуальность жанровых структур в творчестве различных писателей, а М. М. Бахтин считал, что жанр — наиболее устойчивая совокупность способов коллективной ориентацией с установкой на завершение; история литературы — это история жанров. В ходе этой дискуссии сформировалось представление о системах жанров, сменяющих одна другую по мере развития литературного процесса.

С позиций историко-теоретического подхода следует отказаться от рассмотрения жанра только как характеристики произведения (типа его содержания, формы или их единства). В жанре выражаются взаимоотношения между тем, кто создает произведение искусства, и тем, кто его воспринимает. Жанр отражает меру и характер условности в искусстве. В разных типах условности выявляются исторический уровень и цели отражения действительности. Таким образом, проблема жанра при историко-теоретическом подходе выступает как аспект исследования, который раскрывает характер связей между художником слова и читающим обществом, зафиксированных в системе художественных условностей и акцентов. Подчеркивая активную роль читающего общества в процессе жанрообразования (или генезиса жанров), жанр можно определить как исторически понятный тип формо-содержательного единства в литературе.

Жанр — категория, исторически менявшая свое содержательное наполнение. При историко-теоретическом подходе важно не условное, а реальное значение термина, сложившееся и развивавшееся исторически. Отсюда и оригинальное решение вопроса о системе жанров. Так, при системно-структурном подходе система жанров существует сама по себе, это как бы вместилище для книг, каждой из которых еще до появления отведено определенное место на полке. При историко-теоретическом подходе система жанров не может рассматриваться вне реально возникших жанров, она выступает как характеристика, неотъемлемо присущая литературе в ее конкретно-исторической определенности. Каждая эпоха, каждое направление, каждый писатель создают свою законченную жанровую систему. Задачей историко-теоретического изучения литературы становится выяснение законов, управляющих формированием, развитием и сменой жанровых систем.

Генезис жанров не может быть объяснен исключительно внутренними закономерностями развития жанровых систем. Одним из центральных

открытий отечественного литературоведения явилось обнаружение глубокого взаимодействия жанра и художественного метода.

Направление, течение, школа, движение. Термины возникали в литературоведении XIX–XX вв. для обозначения совершенно разных явлений. Все они имеют отношение к писателям и их произведениям (т. е. к истории литературы), а не к принципам художественного творчества (т. е. к поэтике). Направление — наиболее общее типологическое объединение писателей определенной эпохи на основе общности художественного метода. Течения — более тонкая дифференциация группировки писателей в рамках одного направления или (в переходные периоды) не сформировавшиеся в направления литературные явления из-за размытости системы художественных принципов. Школа — объединение писателей, осознанное ими самими. Движение — объединение писателей против господствующих тенденций в искусстве при формировании нового направления.

Художественный метод, концепция мира человека и искусства, нравственно-эстетический идеал. Художественный метод — это поэтологический термин, в последнее время подвергнутый критике. Однако он может использоваться в истории литературы как ориентир для выделения направлений. Художественный метод — это система принципов отбора, оценки и воспроизведения действительности. В его основе лежат определенная концепция мира, человека и искусства (т. е. логически осмысленная и сформулированная позиция писателя, заявленная им или реконструированная исследователем) и нравственно-эстетический идеал (т. е. образ должной жизни). О художественных методах говорят только начиная с Нового времени, когда они потеснили жанровый способ развития литературного процесса и начали оказывать большое, все более и более определяющее влияние на генезис жанров и жанровых систем.

Стиль. Термин, в равной степени относящийся к поэтике (система художественных приемов, по которым определяется авторство, индивидуальность, противопоставленность другим системам) и к истории литературы (тогда говорят о литературном процессе как о смене стилей эпохи). Стиль — это характеристика формы, того, что непосредственно представлено глазам читателя (композиция, язык, способы создания характера и т. д.), а также аспект единичного и особенного, в отличие от аспекта общего, что представлено в содержании понятия художественного метода.

История литературы — наиболее динамично развивающаяся часть литературоведения.

Постмодернистский взгляд на историю литературы. Женетт. Отечественная филология, в свое время бывшая мировым лидером, сегодня

вынуждена догонять западную филологическую мысль, потому что своевременно не оценила идей М. М. Бахтина, некоторых других русских ученых, а ученые Запада ухватились за эти мысли и так удачно их развили, что филология в известном смысле потеснила философию в системе современной культуры. Однако сегодняшние кумиры — Ж. Деррида, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Делез, Ю. Кристева, выведя филологию на уровень философствования, три-четыре последних десятилетия все в большей мере утрачивали интерес к филологической специфике. Один из самых признанных ученых этого ряда Жерар Женетт, напротив, верен филологической проблематике и методам исследования. Его «Фигуры» («Figures», 1-й выпуск — 1966 г., 2-й — 1969 г., 3-й — 1972 г.), остаются самым популярным и авторитетным его сочинением такого рода.

Сама мысль о Женетте как историке литературы выглядит экстравагантной. Собственно, никакой связанной истории литературы у Женетта нет. Его интересует не литературный процесс, а лишь некоторые его феномены. Если расположить эти феномены в хронологическом порядке, становится ясно, какие же «сильные позиции» в литературном развитии выделяет французский автор: это литература барокко, французский роман (прежде всего реалистический роман XIX в.), модернизм (литература рубежа XIX–XX вв. и собственно XX в.).

Женетт выстраивает историю литературы как подготовку к появлению романа М. Пруста «В поисках утраченного времени», после которого литература, исчерпавшая себя, может только повторять по частям то, что универсально представлено в прустовском шедевре, или уходить в экспериментирование. В этом случае «В поисках утраченного времени» как своеобразный «палимпсест», содержащий в качестве слоев все предшествовавшие ему тексты (в том числе литературу барокко, романы Стендаля, Бальзака, Флобера, которым посвящены исследования Женетта), оказывается не модернистским, а постмодернистским романом. Очевидно, Женетт создает постмодернистскую историю литературы, осуществляя деконструкцию традиционных историко-литературных воззрений.

Женетт, в сущности, подходит к той же мысли, которую высказал в 1973 г. (т. е. на год позже «Фигур III», но зато в абсолютно четкой и недвусмысленной форме) Д. С. Лихачев: необходимо создать не эмпирическую, а теоретическую историю литературы. Сама по себе эта идея плодотворна, но таит подводные рифы. Для Женетта стержнем истории литературы стало выделение только тех качеств, которые обеспечивают автономность, «литературность» литературы, а именно: пространство (своего рода «среда»), фигуры (как микрокомпозиция текста), повествование (или нарративность). Представляется, что это довольно «бедная» теория. Вообще Женетту не хватает того, что осуществлено в историко-теоретическом

методе литературоведения: соединения теоретической истории с исторической теорией литературы. Сам Женетт, очевидно, не удовлетворен своей теорией, отсюда незаметные, но вскрываемые анализом противоречия в его работах. Так, в ряде случаев Женетту приходится выходить за рамки своей теории «литературности» литературы и обращаться к биографии писателя (Стендаль), его теоретическим воззрениям (Валери), культурно-историческому контексту (классицизм) и даже к психоанализу (Пруст).

Но есть и более существенное противоречие: Женетт отрицает эволюционность развития литературы, но выстраивает ее историю как движение к роману Пруста, т. е. именно как историю эволюционную.

Персональные модели. Современная теория интертекстуальности, рассматривающая любой текст как составленный из ранее существовавших текстов, привлекла повышенное внимание к проблеме традиционности литературного творчества. Романтический лозунг «Прекрасно то, что ново» вытеснен современным представлением, согласно которому все уже написано и новое произведение не может быть ничем иным как компиляцией фрагментов из произведений мировой литературы (так считал, например, глава постмодернизма Ж. Деррида). В свете этой концепции достижения академического литературоведения, выявившего в литературном процессе направления, течения, школы, художественные методы, влияние законов жанра, оказываются вполне вписанными в «новую традиционность» постмодернизма. Но до сих пор не придано должного значения тому факту, что реальный писатель не только подражает действительности (мимесис по Аристотелю) и не часто обкладывается теоретическими трактатами и литературными манифестами, а обычно подражает конкретному писателю и произведению. История литературы может быть представлена через понятие персональных моделей.

Среди наиболее плодотворных: модель Гомера (пример подражания — «Энеида» Вергилия), модель Анакреонта (анакреонтика XVIII–XIX вв.), модель античных трагиков (трагедии французских классицистов), модель «Исповеди» Августина («Исповедь» Руссо), модель «Божественной комедии» Данте («Мертвые души» Гоголя), модель Петрарки (петраркизм), модель «Декамерона» Боккаччо («Гептамерон» Маргариты Наваррской), модель Лопе де Вега (комедии представителей его школы), модель Расина (поздний классицизм), модель Руссо (руссоизм, штюрмеры, романтики), модель Бальзака («Ругон-Маккары» Золя), модель Диккенса (Мерedit), множество персональных моделей XX в. (Пруста, Джойса, Кафки, Камю, Хемингуэя, Брехта и т. д.). Среди персональных моделей особо выделена модель Шекспира (европейский предромантизм, романтизм, «Борис Годунов» Пушкина и его шекспиризм, шекспиризм несколько иного рода у Достоевского, неошекспиризм XX в. и т. д.).

Тезаурология. В тезаурологии и реализуемом в ней тезаурусном подходе из многих значений слова «тезаурус» использовано то, которое понимается в информатике как полный систематизированный набор данных о какой-либо области знания, позволяющий человеку и вычислительной машине в ней ориентироваться. Это значение положено в основу характеристики тезауруса в культурологии. Возникающие при его применении следствия послужили основанием для выделения особой области знания — тезаурологии. Тезаурология дополняет культурологию как ее субъединица. Если культурология изучает в качестве предмета мировую культуру, то тезаурология — процесс овладения культурными достижениями, осуществляемого субъектом (отдельным человеком, группой людей, классом, нацией, всем человечеством). Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе (можно говорить о поле ассоциаций, семантическом поле, понятийном ядре и т. д.). Тезаурус — это та часть мировой культуры, которую может освоить субъект. Тезаурология призвана изучать закономерности и историю развития, взаимодействия, сосуществования, противоборства, смены культурных тезаурусов. Следует обратить особое внимание на то, что тезаурус (как характеристика субъекта) строится не от общего к частному, а от своего к чужому. Свое выступает заместителем общего. Реальное общее встраивается в свое, занимая в структуре тезауруса место частного. Все новое для того, чтобы занять определенное место в тезаурусе, должно быть в той или иной мере освоено (буквально: сделано своим).

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М., 1983–1994 (вышло 8 т., изд. не завершено); Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976; Дима А. Принципы сравнительного изучения литературы. М., 1977; Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979; Луков Вл. А. История литературы. М., 2003; Луков Вл. А. Теория персональных моделей в истории литературы. М., 2006; История английской литературы : в 3 т. М.–Л., 1943–1958; История французской литературы : в 4 т. М.–Л., 1946–1963; История немецкой литературы : в 5 т. М., 1962–1976; История русской литературы : в 4 т. Л., 1980–1983; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008.

[НРЭ] [СФЛ] [МШ] [ИФЛ] [ИЛ] Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [Тезаурусы]

ИТАЛИЯ. Литература. Итальянская литература Средневековья (VI–XIII вв.) генетически связана с античной культурой, после падения Западной Римской империи создавалась на латинском языке (прежде всего сочинения религиозного характера). С X в. появляются литературные памятники на народных диалектах. В этот период Италия представляла собой конгломерат городов-коммун с различным политическим и социаль-

ным строем, что отразилось и на характере литературы. На севере страны (в условиях обострения политической и религиозной борьбы) особое распространение получила религиозно-дидактическая лирика. Наиболее выдающимися ее представителями считаются Франциск Ассизский (1181 или 1182–1226) и Якопоне да Тодди (ок. 1230–1306). В то же время под влиянием лирики трубадуров Прованса и франц. эпической поэзии все большую популярность приобретает светская поэзия, особенно на юге Италии. Как правило, поэты-жонглеры создавали песни на актуальные политические, бытовые и любовные сюжеты. Расцвет любовной лирики, в которой воспевается безответное чувство к прекрасной даме, связан с так называемой «сицилийской» литературной поэтической школой: Пьетро делла Винья (1190–1249), Якопо да Лентини (?–1233), Ринальдо д’Аквино (?–1281) и др. Традиции провансальской и сицилийской школ продолжили тосканские поэты, из которых первым был Гвиттоне д’Ареццо (ок. 1230 — ок. 1294). В Тоскане на первое место вышла аллегорическая поэзия. На протяжении XIII–XIV вв. было написано несколько аллегорических дидактических поэм Брунетто Латини (ок. 1220 — ок. 1294), Франческо да Барберино (1264–1348) и др.

Появление первых образцов прозаических жанров в Италии связывают с внешними влияниями: французскими рыцарскими романами и восточными историями (сказками), которые начиная с XII в. проникают в Италию и пересказываются на разных местных диалектах. Наибольший интерес представляют анонимные сборники новелл «Новеллино» и «Книга семи мудрецов» XIII в. Эти произведения стали свидетельствами пробуждения интереса не столько к внешней интриге, сколько к внутреннему миру средневекового человека, его этике. В XIII–XIV вв. появились исторические сочинения: «Флорентийская хроника» Р. Малиспини, хроники Дино Компаньи и Дж. Виллани.

Наиболее заметными литературными явлениями итальянского Предвозрождения являются поэзия «нового сладостного стиля» («дольче стиль нуово») и творчество Данте Алигьери. Родоначальник «нового сладостного стиля» Гвидо Гвиницелли (между 1230 и 1240 — 1276) и его последователи Гвидо Кавальканти (1255 или 1259 — 1300), Чино да Пистойя (между 1265 и 1270–1336 или 1337), ранний Данте и др. создали поэзию, в которой средневековому духу аскетизма противопоставляли, пусть и во многом условно, чувства и психологию влюбленных. Поэзии «дольче стиль нуово» были свойственны некоторый эзотеризм, нарочитая усложненность, философичность. Предваряя интерес эпохи Возрождения к неповторимой индивидуальности, поэты «нового сладостного стиля» сосредоточивали внимание на переживаниях влюбленного, рассматривали любовь как высшее проявление духовного богатства человека. Пред-

возрождение готовилось и в трудах философа-богослова Фомы Аквинского (1225 или 1226–1274), в его «Сумме теологии» (1267–1273).

Крупнейшая фигура итальянского Предвозрождения Данте Алигьери (1265–1321). В книге Данте «Новая жизнь» (1292–1293, поэтический сборник и одновременно первая в итальянской литературе автобиография), в его великой поэме «Божественная комедия» (1307–1321), в трактатах «Пир» (между 1304 и 1307), «О народной речи» (1304–1307, опубли. в 1529 г.), «О монархии» (1312–1313) черты средневекового мировоззрения и поэтики соседствуют с признаками пробуждающегося личностного самосознания. В «Божественной комедии», задуманной как традиционный для средневекового жанра видения рассказ о странствии души по загробному миру, изобилующей символами и аллегориями, возникает собственно ренессансный мотив: путешествие самого поэта, из плоти и крови, который не молитвами и постами, а через искание истины и любовь достигает возможности зреть божественный свет. В произведении поставлены актуальнейшие проблемы времени — моральные, политические, богословские. Данте принадлежит заслуга создания литературного итальянского языка.

Важнейший этап развития итальянской литературы — эпоха Возрождения (XIV–XVI вв.). Италия стала родиной европейского Ренессанса. Центром гуманистического мировоззрения в XIV в. становится Флоренция. Итальянские гуманисты, обратившись к античному наследию, создали свой идеал свободной и разносторонне развитой личности.

Историческая особенность итальянского Ренессанса — достижение высшего взлета в наиболее раннюю эпоху, в XIV в. (Треченто). Первое место среди выдающихся ренессансных поэтов по праву принадлежит Франческо Петрарке (1304–1374), который был подлинным знатоком античности, признанным мастером сонетной формы. Петрарка получил мировую известность, написав стихотворный сборник «Канцоньере» («Книга песен», 1327–1374), поэму «Африка» (1339–1342; на латинском языке), в которой он пытался возродить римский эпос, «Буколики» («Пастушеские песни», 1346–1357). В сонетах, канцонах, секстинах, балладах и мадригалах, посвященных жизни и смерти возлюбленной Лауры, поэт демонстрирует интерес к внутреннему миру человека, передает разные оттенки земной любви. Природа становится важным фоном, на котором описываются переживания лирического героя. Его современник и друг, Джованни Боккаччо (1313–1375) также писал стихи (поэмы «Филострато», «Фьезоланские нимфы», «Амето»), но особое значение в истории итальянской и мировой литературы сыграла его проза. Он был родоначальником принципа психологизма (психологическая повесть «Фьяметта», 1343), жанра новеллы и цикла новелл (сборник новелл «Декамерон», 1350–1353). Рас-

сказчиков в «Декамероне» интересует реальная земная жизнь во всем ее многообразии, вне ее соотносительности с потусторонним миром. Боккаччо интересует прежде всего человек, его взаимоотношения другими людьми, а не с Богом. Творчество писателя проникнуто духом свободомыслия и ренессансного индивидуализма, жизнерадостным юмором, представляет многоцветную палитру итальянских нравов. Он создает тип «естественного человека», гармоничного и прекрасного от природы. Персонажи его жизненны, вполне узнаваемы, свободны и активны, а сюжеты чрезвычайно увлекательны и динамичны.

В XV в. (Кватроченто) гуманистические идеи завоевывают не только Флоренцию, но и другие итальянские государства. Появляются работы т. н. «ученых» филологов, философов-писателей, апологетов античности. Стремясь создать универсальную культуру, они писали произведения исключительно на латыни. Это привело к тому, что сочинения гуманистов преимущественно этической проблематики были доступны лишь узкому кругу читателей. Крупнейшие представители этого «ученого гуманизма» — филолог К. Салутати (1331–1406) и историк Л. Бруни (ок. 1374–1444). Немногие из них выпустили художественные произведения, среди них «Повести о короле Фердинанде» (изд. 1521) Лоренцо Валла (1407–1457). Многие «ученые» писатели не использовали народный язык, так как итальянский язык составлял основу народной поэзии. Хотя попытки сблизить «ученый гуманизм» с народным языком предпринимались, например, флорентийскими поэтами кружка Медичи. Так, Лоренцо Медичи (1449–1492) по прозвищу «Великолепный» был правителем Флоренции (с 1469 г.), меценатом и одновременно автором лирических стихов, поэм, мистериальных драм. Неоплатонические, пасторальные, карнавальные и эпикурейские мотивы, представленные в формах народной песни — характерные приметы его лирики. У А. Полициано (псевдоним; настоящее имя — дельи Амброджини; 1454–1494) в мистерии «Орфей» (пост. 1480) звучат те же мотивы, что и у Л. Медичи. В лирике и драматургии Полициано очевидно внешнее подражание народной песне.

Во второй половине XV в. Неаполь стал крупным центром культуры Возрождения. В литературе неаполитанских писателей сочетаются аристократизм с антиклерикализмом, колоритность изображения с грубостью, новый взгляд на пасторальный сюжет и следование феодальным традициям. Эти тенденции проявились в сборнике «Новеллино» (опубл. в 1476 г.) Т. Гуардати, известного под именем Мазуччо (ок. 1420 — ок. 1475), и пасторальном романе «Аркадия» (1504) Я. Саннадзаро (1456–1530). Крупнейшим из гуманистов Неаполя был Дж. Понтано (1429–1503), автор нескольких книг лирических стихов, дидактических поэм, эклог. Лучшая часть наследия Понтано — его диалоги («Харон», «Осел»,

«Антоний» и др.), ставшие образцами ренессансной художественной прозы XV в. Среди достижений итальянской литературы XV в. — создание жанра фацеции в «Фацециях» (на латинском языке, опубл. в 1452 г.), Поджо (Джан Франческо Поджо Браччолини, 1380–1459). Возникает рыцарская поэма итальянского Возрождения: «Большой Морганте» (1482) Луиджи Пульчи (1432–1484), «Влюбленный Роланд» (незаконч., полн. публ. в 1506 г.) Маттео Боярдо (1441 — ок. 1494), в которых происходит ренессансное переосмысление мотивов французской «Песни о Роланде».

XVI в. (Чинквеченто) — наиболее сложный и драматический этап в истории итальянского Возрождения. Войны, которые велись на территории Италии другими государствами, внутриитальянские распри, политический и национальный кризис, охвативший Италию в первой половине XVI в., нашли отражение в литературе. Тема Страшного суда становится одной из важнейших в литературе и искусстве этого времени. После итальянских войн 1494–1559 гг. на значительной части Италии закрепилось господство Испании. В результате испанской экспансии, общей феодальной и католической реакции начался длительный экономический, политический и гуманистический кризис, литература оскудевала. Этот период связан с именем Лодовико Ариосто (1474–1533), создателя жанра итальянской бытовой комедии («комедии нравов») по образцу древнеримской («Шкатулка», 1508–1552, «Чернокнижник», 1520, и др.). В главном произведении Ариосто ирои-комической поэме «Неистовый Роланд» (1516) автор демонстрирует невероятную сюжетную изобретательность, вводит в поэзию богатый арсенал волшебного, чудесного и фантастического, воспекает земную жизнь и ее наслаждения. Наиболее значительные образцы художественной прозы XVI в. представлены трактатом «Придворный» (1513–1518, опубл. в 1528 г.) Бальдассаре Кастильоне (1478–1529), мемуарами Б. Челлини (1500–1571) и книгой «Государь» (1513, опубл. в 1532 г.) Никколо Макиавелли (1469–1527). Развитие лирической поэзии проходит под значительным влиянием Петрарки (П. Бембо, А. Каро, Л. Тансилло, Витториа Колонна). Среди петраркистов выделялся Микеланджело Буонарроти (1475–1564), чья лирика отличалась глубиной мысли, исповедальностью и трагизмом. Поэтом позднего итальянского Возрождения был Торкватто Тассо (1544–1595), в поэме «Освобожденный Иерусалим» (1580) раскрывший нравственный конфликт, основанный на борьбе страсти с христианским благочестием. В творчестве Тассо нашли отражение мучительные противоречия между гуманистическим идеалом и католической доктриной, представлены некоторые черты маньеризма. Получает развитие драматургия и театр. Именно в этот период зарождается комедия масок (комедия дель арте). Появляется первая итальянская классическая трагедия — «Софонисба» (1515, опубл. в 1524 г.) Джан Джорджо Трисси-

но (1478–1550), который опирался на правила Аристотеля, традиции Софокла и Еврипида. Эта линия нашла развитие в итальянской драматургии, в частности в «Горациях» Аретино (1546), трагедии, предваряющей сюжет трагедии П. Корнеля «Гораций». «Аминта» Тассо (1573, опубл. в 1580 г.) — наиболее совершенный образец еще одного драматургического жанра — пасторальной драмы. Появляются сатирические «комедии нравов» («Мандрагора» Н. Макиавелли, «Подсвечник Джордано Бруно»). Среди прозаических жанров по-прежнему видное место занимает жанр новеллы. Новеллы «Венецианский мавр» из сборника новелл «Сто сказаний» (1528, опубл. в 1565 г.) Джиральди Чинтио (1504–1573) и «Ромео и Джульетта» (1554) Маттео Банделло (ок. 1485–1561) стали источниками сюжетов трагедий У. Шекспира «Отелло» и «Ромео и Джульетта».

В XVII в. итальянская литература развивалась в условиях упадка экономики, господства испанцев над большей частью итальянских земель, феодально-католической реакции. Продолжателем ренессансной традиции философской литературы был Томмазо Кампанелла (1568–1639). Его утопический роман «Город солнца» (1632) — рассказ мореплавателя об идеальном обществе, которым руководят ученые жрецы, где нет частной собственности и семьи, труд обязателен для всех, а высший критерий всякой деятельности — польза общества. Ведущими направлениями итальянской литературы этого времени были барокко и классицизм. Зачинателем барокко в Италии стал Джамбаттиста Марино (1569–1625). Его гигантская поэма «Адонис» (1623) отличалась характерной для барокко декоративностью, изощренной метафоричностью, композиционной усложненностью. С именем Марино связана целая школа т. н. маринизма, представители которой (К. Акиллини, Дж. Прети, Дж. Артале и др.) сочиняли идиллии, любовные и религиозные стихи, хвалебные оды. В драматургии и театре барочные веяния сказались в творчестве О. Ринуччини (1564–1621), в комедии дель арте. В рамках поэтики барокко развивается итальянская трагедия XVII в. (Федерико Делла Валле, ок. 1560–1628, автор одной из первых трагедий о Марии Стюарт — «Королева Шотландская», 1591, опубл. в 1628 г.; Карло Доттори, 1618–1686, наиболее известна его насыщенная ужасами трагедия «Аристоклеме», 1675). Итальянский классицизм остался верен традициям Ренессанса. К классицизму могут быть отнесены проза и поэзия Галилео Галилея (1564–1642). Его последователем был Карло Роберто Дати (1619–1676) как автор трактата «Защита Данте», где нарастает литературный пуризм. Классицистические тенденции проявляются в поэзии Габриелло Кыябьеры (1552–1638).

Просвещение в Италии XVIII в. развивалось в условиях феодальной раздробленности, зависимости от иностранных государств, народных бунтов и стихийных восстаний. Его философские особенности связаны

с концепцией, изложенной Джамбатиста Вико (1668–1744) в работе «Основания новой науки об общей природе наций» (1725). Итальянская просветительская литература отставала от литератур более развитых западноевропейских стран. Итальянская трагедия в XVIII в. (П. Метастазιο, В. Альфьери) ориентировалась на образцы французской классицистической драматургии. Наибольших успехов итальянские писатели XVIII в. добились в жанре комедии. Создателем национальной комедии и реформатором итальянского театра явился Карло Гольдони (1707–1793). Он упразднил импровизационную технику актерской игры, свойственную комедии дель арте, ввел в практику театра фиксированный текст, снял с актеров маски, создал «комедию характеров» («Слуга двух господ», «Трактирщица», «Самодуры» и др.). Героем его комедий стал представитель третьего сословия, ловкий, сметливый, энергичный. Оппонентом Гольдони выступил Карло Гоцци (1720–1806). Он утверждал права поэзии, условности, фантазии в театре, считал комедию масок вершиной национального театра. Его «Сказки для театра» (1761–1765) соединяли элементы народной волшебной сказки с традицией комедии масок и сатирой на современность. Пьесы-сказки Гоцци имели огромный успех. Наиболее значительный поэт Италии эпохи Просвещения — Джузеппе Парини (1729–1799), создавший замечательные образцы просветительского классицизма (оды «Сельская свобода», «Чистота воздуха», «Обман», «Воспитание», поэма «День» и др.), в которых он разоблачал невежество и предрассудки своих современников и отстаивал идеал здоровой гармоничной жизни и полезной деятельности на общее благо. В творчестве Альфьери, Гоцци и ряда других авторов проявились черты предромантизма.

Конец XVIII в. отмечен кризисом просветительской парадигмы и началом антифеодального и национально-освободительного движения (Рисорджименто), нашедшим яркое отражение в итальянском романтизме. Крупнейшие итальянские писатели-романтики — Алессандро Мандзони (1785–1873) и Джакомо Леопарди (1798–1837). Вершина итальянской поэзии XIX в. — философская лирика Леопарди. В его поэзии сильнее, чем у его предшественников и современников, звучат отчаяние и «мировая скорбь». Поэт исходил из представления о враждебности вселенной по отношению к человеку. Образцом филос. пессимизма Леопарди стал его лирический сборник «Песни» (1831), в котором с гражданскими и патристическими мотивами соседствуют темы бессилия мятежной романтической личности перед судьбой, несоответствия идеала и действительности, хрупкости человеческого бытия. Поэтом, в творчестве которого нашли продолжение обе основные тенденции итальянской поэзии XIX в. — романтическая и классицистическая — был Джозуэ Кардуччи (1835–1907). Поэт, драматург, романист Уго Фосколо (1778–1827) стал основополож-

ником итальянской романтической литературной критики. Романтизм был тесно связан с революционным духом Рисорджименто. Одним из выдающихся литературных критиков эпохи стал активный деятель Рисорджименто Джузеппе Мацини (1805–1872), автор работ «О европейской литературе» (1829), «Об исторической драме» (1830–1831 и 1847), «Литературное движение в Италии» (1838) и др. В рамках Рисорджименто начинается деятельность выдающегося литературоведа Франческо Де Санктиса (1817–1883), автора работ о реализме, натурализме, фундаментальной «Истории итальянской литературы» (2 т., 1870).

Романтизм оставался ведущим литературным направлением в Италии до 1870 г., когда произошло объединение страны и завершилась эпоха Рисорджименто. В 1870–1880-х годы, хотя черты романтизма еще сохраняются (например, в романе «Спартак», 1874, сподвижника Гарибальди Рафаэлло Джованьоли, 1838–1915), ему на смену приходит веризм, направление в итальянской литературе, принципом которого стало правдивое, документально точное воспроизведение повседневной жизни. Веристы (Дж. Верга, Л. Капуана, Г. Делледа, М. Серао, Л. Стеккетти) проявляли интерес прежде всего к жизни социальных низов (крестьян, городской бедноты). Некоторые веристы подчеркивали роль физиологии в человеческой жизни. Изображая быт и нравы различных итальянских провинций, веристы широко использовали разговорную речь и местные диалекты и создали т. н. региональную литературу, стиль которой далек от книжного языка романтиков.

В конце XIX в. на фоне окончательного затухания революционного импульса в Италии и крушения романтических идеалов Рисорджименто, а также кризиса позитивистской парадигмы с ее верой в сциетизм и детерминизм в итальянской литературе начался поиск новых путей. Poleмикой с позитивизмом был продиктован спиритуализм и неоромантизм Антонио Фогаццаро (1842–1911), Сэма Бенелли (1877–1949), интуитивистская трактовка поэзии и импрессионистская поэтика Джованни Пасколи (1855–1912), эстетизм Габриэле Д'Аннунцио (1863–1938), крупнейшего представителя итальянского декаданса. Большое влияние на развитее итальянской литературы 1900-х годов оказал философ, историк и литературовед Бенедетто Кроче (1866–1952), который ведущую роль в искусстве отводил интуиции. Кроче стремился дать точный анализ литературных произведений, в то же время он отрывал литературу от социальной действительности, рассматривая ее как форму некоей абстрактной вневременной красоты.

Футуризм, зародившийся в Италии в 1909 г., стал одним из наиболее ярких авангардистских течений в литературе и искусстве XX в. Главой и теоретиком итальянского футуризма был Филиппо Томмазо Маринетти

(1876–1944), обнародовавший в 1909–1919 гг. «Манифесты футуризма». Новый поэтический язык должен выразить динамизм XX в. Для достижения этой цели Маринетти считает необходимым отменить прилагательные и пунктуацию, широко использовать приемы звукоподражания, коллажа. Он отвергает логику и приветствует ассоциативность как важнейший принцип построения художественного образа. Маринетти поэтизирует энергию, восхищается новинками технического прогресса, приветствует войну как проявление динамизма.

Наиболее интересные новации в итальянской драматургии и театре первых десятилетий XX в. связаны с именем Луиджи Пиранделло (1867–1936), который отказался от традиционных приемов сюжетосложения в драме, разрушал характер, так как воспринимал жизнь как «бесконечный поток», огромную роль в структуре личности отводил бессознательному и стихийному началу. Чтобы обнажить сущность жизни, сорвать с людей «маски», Пиранделло прибегал к приему гротеска, изображал парадоксальные ситуации («Шесть персонажей в поисках автора», 1921; и др.).

Значительным явлением итальянской литературы между двумя мировыми войнами стало творчество Итало Звево (настоящее имя Этторе Шмитц, 1861–1928), мастера психологического романа («Самопознание Дзено», 1923).

Реакцией на поражение Италии в 1-й мировой войне и установление фашистской диктатуры стал герметизм, литературное течение, оформившееся в ит. поэзии 1920–1940-х годов. Герметисты (Э. Монтале, Д. Унгаретти, С. Квазимодо) исповедовали эскейпизм, замыкались в кругу интимных переживаний. Однако другая линия итальянской литературы этого периода (А. Моравиа, К. Альваро, П. Жайе, Э. Витторини) продолжала традиции веризма, реализма, описывая ужасы войны, жизнь простого народа, передавая разочарование послевоенным состоянием Европы. В этот период заметным явлением становится литературная критика Антонио Грамши (1891–1937), основателя итальянской компартии, созданная в основном в фашистской тюрьме, где он провел последние 10 лет жизни («Тюремные тетради — том «Литература и национальная жизнь», опубл. в 1950 г.). Грамши критикует эстетику Кроче, раскрывает связь театра Пиранделло с действительностью, высоко оценивает труды по истории итальянской литературы Ф. Де Санктиса, отмечал связь русской литературы с народом, выделяя творчество А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова. В Италии создан «Институт Грамши» для изучения его наследия.

В годы 2-й мировой войны в Италии возникает литература Сопротивления, одним из наиболее значительных образцов которой стал роман Элио Витторини (1908–1966) «Люди и нелюди» (1945), рассказываю-

щий об антифашистской борьбе итальянцев. Витторини стоял у истоков неореализма — направления в итальянской литературе (В. Пратолини, К. Леви, Б. Фенольо, Ч. Павезе, А. Моравиа) и кинематографе (Р. Росселлини, В. Де Сика) 1940–1950-х годов, стремившегося зафиксировать социальную действительность, повседневность с документальной точностью. Завоеванием неореализма явились простота и ясность языка в прозе, широкое использование народной речи, в области поэзии — постепенный отход от замкнутости и усложненности герметизма. На путях реализма развивается драматургия. Эдуардо Де Филиппо (настоящая фамилия Пассарелли, 1900–1984) в комедиях о простых людях ставит злободневные моральные проблемы («Филумена Мартурано», 1947; «Моя семья», 1955; «Суббота, воскресенье, понедельник», пост. 1960). В неореализме можно обнаружить корни социального подхода к трактовке сюжетов для детей в творчестве одного из крупнейших детских писателей XX в. Джанни Родари (1920–1980) (повести-сказки «Приключения Чиполлино», 1951; «Джельсомино в стране лжецов», 1959; и др.).

Подлинный расцвет переживает кинодраматургия (Чезаре Дзаваттини, 1902–1989, сценарии фильмов «Похитители велосипедов», «Рим, 11 часов», «Самая красивая»; Джорджо Бассани, 1916–2000, один из авторов сценариев фильмов «Чувство», «Побежденные»; Пьер Паоло Пазолини, 1922–1975, сценарии «Ночи Кабирии» совм. с Ф. Феллини, «Декамерон», «Кентерберрийские рассказы», «Цветок 1001 ночи» и др. своих фильмов; Тонино Гуэрра, род. 1920, сценарии фильмов «Брак по-итальянски», «Амаркорд», «И корабль плывет...», «Блоу ап», «Красная пустыня» и др., в том числе «Ностальгия», реж. А. Тарковский). Но уже в середине 1950-х годов начинается отход ведущих итальянских писателей от неореализма (В. Пратолини, С. Квазимодо, А. Моравиа), что связано со стремлением преодолеть эмпиризм неореалистического искусства, расширить аналитические возможности литературы, как, например, в философско-аллегорической трилогии «Наши предки» (1952–1959) Итало Кальвино (1923–1985). Фрейдистский психоанализ, влияние современных модернистских литературных школ Франции и США сказались в творчестве некоторых молодых писателей, но эти тенденции не играют в итальянской литературе особо важной роли (в 1960-е годы был всплеск авангардизма — деятельность «Группы 63» — но без особых достижений).

В новейшей итальянской литературе обращает на себя внимание творчество Андреа Де Карло (род. 1952). Почти все книги Де Карло имели большой успех («Сливочный поезд», 1981; «В настоящий момент», 1999; и др.). Их тексты, выдержанные в стиле эпохи компьютеризации, с быстрым ритмом и напряженной интригой, предназначены для жителей мегаполисов. К нему примыкает писатель и популярный телеведущий Алес-

сандро Барикко (род. 1948), чьи романы («Замки злости», 1991; «Шелк», 1996; «Город», 1999), получили известность за пределами Италии, где он воспринимается как «кич-автор», и экранизируются. Одной из центральных фигур современной литературы Италии является видный ученый-семиотик, культуролог, литературовед и писатель Умберто Эко (1932–2016). Его роман «Имя розы» (1980) — образец «профессорской литературы», сочетающей почти детективный сюжет с богатством исторических сведений об эпохе Средневековья, сложностью культурных кодов, многоуровневостью романной структуры, постмодернистской «цитатностью». Найденные им постмодернистские приемы повторены в романах «Маятник Фуко» (1988) и «Остров предыдущего дня» (в другом переводе «Остров наоборот», 1994), также имевших большой успех.

Итальянская литература занимает большое место в русской культуре. Имена Данте, Петрарки, Боккаччо были известны еще в XVIII в. Итальянский язык хорошо знали многие представители русской словесности, например, К. Н. Батюшков, П. Я. Чаадаев, Ф. Н. Глинка, А. С. Грибоедов, П. А. Катенин, осуществивший первый стихотворный перевод фрагмента «Божественной комедии» (1817). А. С. Пушкин, знавший итальянский язык и литературу, отводил ей одно из первых мест в мировом литературном процессе. Он использовал тексты Данте в качестве эпиграфов. Высоко ценивший «Неистового Роланда» Ариосто, он перевел фрагмент поэмы (песнь XXIII, октавы 100–112). Переводил он и из Альфьери, подражал Пиндемонти, высоко ценил Тассо. Поводом для нового осмысления уроков Италии для Пушкина и других русских писателей стало появление романа французской писательницы Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» и 4-й песни («итальянской») «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона. Италия сыграла огромную роль в судьбе Н. В. Гоголя, который прожил там несколько лет. Общий план поэмы «Мертвые души» (с учетом 2-го незавершенного и сожженного и 3-его ненаписанного тома) повторял план «Божественной комедии» Данте. Италия значима для Л. Н. Толстого (например, итальянские эпизоды в «Анне Карениной»), для М. Горького, прожившего много лет на о. Капри («Сказки об Италии», 1911–1913). В XX в. и начале XXI в. многие итальянские писатели приезжали в СССР и Россию (Моравиа, Родари, Эко, Гуэрра).

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. Т. 1–8. М., 1983–1994. Гаспари А. История итальянской литературы : в 2 т. М., 1895–1887; Дживилегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1954; Де Санктис Ф. История итальянской литературы : в 2 т. М., 1963–1964; Полуяхтова И. К. История итальянской литературы XIX века. М., 1970; Шишмарев В. Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. Избранные статьи. Л., 1972; Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975; Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века. М., 1982; Романтизм глазами итальянских писателей. М.,

1984; Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989; История итальянской литературы XIX–XX веков. М., 1990; История литературы Италии. Т. 1: Средние века. М., 2000; История литературы Италии. Т. 2: Возрождение; кн. 1: Век гуманизма. М., 2007; De Sanctis F. Opere : Т. 1–14. Napoli, 1930–1940; Storia della letteratura italiana / Dir. E. Cecchi, N. Sapegno : V. 1–8. Milano, 1965–1969; Storia della civiltà letteraria italiana / Dir. G. Barberi-Squarotti : V. 1–5. Torino, 1990–1996; Bruni F. Boccaccio. L'Invenzione della letteratura mezzana. Bologna, 1990; Dotti U. Storia della letteratura italiana. Roma; Bari, 1991; Marchese A. Storia intertestuale della letteratura italiana. V. 1–2. Messina; Firenze, 1991; Di Venuta M. Un mercante «novelliere». Palermo, 1992; Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi / Cur. F. Brioschi, C. Di Girolamo : V. 1–2. Torino, 1993–1994; Storia della letteratura italiana / Dir. E. Malato : V. 1–9. Roma, 1995–1998.

А. Р. Оценков, Вл. А. Луков [НРЭ]

Й

ЙЕЙТС (Yeats) **Уильям Батлер** (Йитс, Йетс, Ейтс; 13.06.1865, Сэндимаунт, Ирландия — 28.01.1939, Ментона, Франция) — ирландский писатель, драматург, критик. Родился в Дублине в семье известного художника Джона Батлера Йейтса, члена Королевской Ирландской академии. Будучи одним из основателей Ирландского литературного возрождения, Йейтс способствовал восстановлению традиций национальной культуры. Большая часть его литературного творчества основана на ирландском фольклоре и сюжетах из ирландской истории, которые автор облачал в индивидуальный национальный колорит. Увлечение мистицизмом, привидениями, духами, легендами (составляющих основу ирландского фольклора) привело его к созданию сборника народных сказок «Волшебные народные сказки ирландского крестьянства» (1888), поэтического сборника «Скитания Ойсина и другие стихотворения» (1889). Йейтс стоял у истоков создания «Клуба рифмачей» (Rhymers Club) и принимал участие в издании двух его антологий. Поэтическими образами-символами оказались пронизаны его работы 1890-х годов — сборники рассказов «Кельтские сумерки» (1893) и «Тайная роза» (1897), книга «Ветер в камышах» (1899). Используя образы ирландской истории и эпоса, выражающие трагический героизм многострадального народа, Йейтс в своих последующих сборниках «В семи лесах» (1903), «Зеленый шлем и другие стихотворения» (1910), «Стихи, написанные в унынии» (1913), «Ответственность» (1914), «Дикие лебеди в Куле» (1917) пытался пробудить самосознание нации. Извечное противоречие между земным и духовным нашло отражение в его сборниках «Башня» (1928) и «Винтовая лестница» (1933). Пытаясь на практике воплотить свою мечту о создании ирландского национального театра, он создал пьесы «Графиня Кэтлин» (1892), «Горшок похлебки» (1902), «На королевском пороге» (1903), «Песочные часы» (1903), «На берегу Байле» (1904), которые были поставлены на сцене «Театра Аббатства» в Дублине ирландской национальной труппой. Поздние пьесы, начиная с «Зеленого шлема» (1910), за редким исключением не предназначались для большой сцены. Изучая алхимию, читая неоплатоников, ренессансных гуманистов, Каббалу, посещая всевозможные эзотерические общества, спиритические сеансы, Йейтс открывал и развивал в себе способность «видеть». Итогом всех этих размышлений стал религиозно-философский трактат «Видение» (1925). После получения Нобелевской премии по литературе (1923) Йейтс приобрел огромное влияние как в литературных, так и в общественных кругах. Он участвовал в создании Ирландской литературной академии,

готовил передачи на радио, редактировал «Оксфордскую антологию современной поэзии» (1935).

Влияние Шекспира Йейтс испытал еще в ранней юности. В известном смысле, именно у Шекспира он почерпнул мысль о поэтическом театре, предметом которого была бы «жизнь сердца». Шекспир в этом случае был опорой в борьбе с тривиальной буржуазной драмой с ее псевдоправдоподобием, блеклостью образов и нищетой мыслей, устремлений, чувств. Однако реальное развитие линии на создание поэтического театра привело Йейтса к символистской его форме, отходу от полнокровных образов в сторону масок в духе японского театра Но. Тем самым и театр Шекспира оказывался слишком театром, а не поэзией, что, по мнению Йейтса, нужно было преодолеть. В последней своей пьесе «Смерть Кухулина» (1939) Йейтс, подобно Шекспиру в его последних пьесах, соединяет трагическое и комическое, но с совершенно противоположным эффектом. Если у Шекспира торжествует высокая утопия, входящая в реальность героев, то у Йейтса соединение трагического и комического рождает трагическую иронию: великий герой ирландского фольклора Кухулин, смертельно раненный, привязывает себя к скале, чтобы умереть стоя, но оказавшийся рядом слепой нищий отрезает ему голову ножом для хлеба, в надежде получить двенадцать пенсов в качестве объявленной награды.

Если в русской литературе широкое распространение получил шекспиризм, то в литературах на английском языке сформировался феномен, который можно определить как «анти-шекспиризм»: создание масштабных произведений с утверждением абсурдистской концепции, в которой центральное место занимает тезис о ничтожестве человека, его героических устремлений и т. д. (например, у С. Беккета). «Смерть Кухулина» У. Б. Йейтса можно отнести к этому явлению в культурном тезаурусе Запада XX в.

Соч.: The Collected Plays. L., 1952; Essays and Introductions. N. Y., 1961; The Autobiography. N. Y., 1980; The Collected Poems. L., 1994; в рус. пер. — Избранные стихотворения, лирические и повествовательные. М., 1995; Кельтские сумерки. М., 1998; Роза и Башня. СПб., 1999; Видение: поэтическое, драматическое, магическое. М., 2000; Звездный единорог: Пьесы. М., 2001; Кельтские сумерки. СПб., 2002.

Лит.: Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура, 1890–е — 1930–е гг. М., 1985; Тишунина Н. В. Театр У. Б. Йейтса и проблема развития западноевропейского символизма. СПб., 1994; Саруханян А. Йейтс // За рубежом писатели. Ч. 1. М., 2003; Ellman R. Yeats: The Man and the Masks. N. Y., 1979; Fletcher I. W. B. Yeats and his Contemporaries. Brighton, 1987; Jeffares A. N. W. B. Yeats: A New Biography. N. Y., 1989; Watanabe N. A. Beloved Image: The Drama of W. B. Yeats, 1865–1939. L., 1995.

К. Н. Савельев, Вл. А. Луков [МШ]

ЙЕНСКИЙ РОМАНТИЗМ — ранний период немецкого романтизма, он охватывает 1795–1805 гг. Несмотря на то, что это самая ранняя форма романтизма, именно йенские романтики детально разработали романтическую теорию и дали миру выдающиеся произведения, в которой она реализована. В кружок, сложившийся в Йене, входили: Фридрих Шлегель (1772–1829), основной теоретик йенцев, автор эстетических работ «Критические фрагменты» (1797), «Фрагменты» (1798, с участием Новалиса и др.), «Идеи» (1800), «Разговор о поэзии» с включением в него «Речи о мифологии» и «Письма о романе» (1800), неоконченного романа «Люцинда» (1799), драмы «Аларкос» (1802), ряда поэтических произведений; его старший брат Август Вильгельм Шлегель (1767–1845), писавший стихи и драмы, но более известный как историк литературы, переводчик произведений У. Шекспира, П. Кальдерона, Ф. Петрарки, автор одной из первых работ по теории перевода «Нечто о Шекспире» (1796); Новалис (1772–1801), крупнейший писатель периода; Вильгельм Генрих Вакенродер (1773–1798), автор новелл и очерков, объединенных в сборники «Сердечные излияния монаха, любящего искусство» (1797) и «Фантазии об искусстве» (1798), в котором впервые появляется образ трагически одинокого художника (музыканта Иосифа Берглингера), задыхающегося среди «меркантильной прозы» обыденности; Людвиг Иоганн Тик (1773–1853), автор романов, новелл, пьес и произведений других жанров, среди которых философский роман «Странствования Франца Штернбальда» (1798), комедия-сказка «Кот в сапогах» (1797), разножанровый сборник «Романтические поэмы» (ч. 1–2, 1799–1800); философ Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775–1854), выразивший взгляды йенских романтиков в своей «Философии искусства» (1802–1803, оп. 1907); протестантский теолог и философ Фридрих Шлейермахер (1768–1834), разработавший, вслед за Ф. Шлегелем, романтическую герменевтику.

Особняком стоит творчество не связанного с йенским кружком Иоганна Христиана Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), которое может быть рассмотрено как переходное звено от «веймарского классицизма» к йенскому романтизму (роман «Гиперион, или Отшельник в Греции», 1797–1799; трагедия «Смерть Эмпедокла», 1798–1799, оды, элегии).

Крупнейший представитель раннего немецкого романтизма известен под псевдонимом Новалис (лат. «невозделанное поле», «целина», «новь»). Его настоящее имя — Фридрих фон Харденберг (1772–1801). Выходец из обедневшего дворянского рода, он работал горным инженером (некоторые его изобретения, связанные с добычей каменной соли, до сих пор ценятся). Несмотря на занятость работой и очень короткую жизнь, Новалис внес значительный вклад в историю романтизма. Философичность Новалиса проявляется как в поэзии («Гимны к Ночи», 1800), где основная

тема — победа над смертью, так и в прозе (философия природы в повести «Ученики в Саисе», 1800). Отдельные философские положения Новалиса предвосхитили философию Шеллинга.

Главное произведение Новалиса — неоконченный роман «Генрих фон Офтердинген» (1799–1800, опублик. в 1802 г.). Это своего рода романтический ответ на роман Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера», в котором герой отказывался от иллюзий молодости, от возможности художественного творчества ради обретения себя в реальности и практической деятельности. Конструкции двух романов («романов воспитания») во многом сходны, но направленность идей прямо противоположна: герой Новалиса по мере своего путешествия, открывающего ему различные неизведанные сферы мироздания, только укрепляется в своем стремлении стать поэтом. Более того, не действительность переделывает героя, как в реалистически ориентированном романе Гёте, а воля и фантазия героя преобразует мир в мечту, «роман воспитания» превращается в «роман творения».

Новалис избирает в качестве главного персонажа полулегендарного немецкого миннезингера XIII в. Генриха фон Офтердингена, о котором не осталось почти никаких сведений. Это принципиальное решение: неясно, история это или сказка. Генрих отправляется с матерью и купцами из Эйзенаха в Аугсбург, и это небольшое путешествие превращается в грандиозную эпопею (подобно тому, как в романе одного из «отцов модернизма», Д. Джойса, «Улисс» герой Леопольд Блум совершит путешествие по Дублину в течение одного дня, а писатель представит его как 20-летнее возвращение Одиссея от стен Трои в родную Итаку).

Ко времени вхождения в литературу йенских романтиков в Германии уже несколько десятилетий существовал культ Шекспира, были переведены основные его произведения, начало складываться шекспироведение. Но благодаря им предромантический культ Шекспира перерос в романтический культ. Огромное значение имел переход немецкой культуры к пользованию новым — с романтическим акцентом — переводом произведений великого английского драматурга, осуществленным А. В. Шлегелем и продолжившим эту работу Л. Тиком. Хотя позже Г. Гейне в книге «Девушки и женщины Шекспира» не самым лестным образом отзывался об этих переводчиках, именно этот перевод утвердился в немецкой культуре в качестве классического, эталонного, через этот перевод в течение столетий знакомились с Шекспиром не только немецкие читатели, но и немецкие писатели.

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М. : Наука, 1988. Т. 5 (есть библи.).
[МШ]

Владимир Андреевич Луков (1948–2014)

Владимир Андреевич Луков родился в Москве 29 июля 1948 г. в семье столера, инвалида Великой Отечественной войны Андрея Алексеевича Лукова (1914–1986) и бухгалтера Алины Францевны Луковой (Василевской) (1915–2002). Учился в московских школах. С 1962 г. увлекся драматическим искусством, что определило его особый интерес к драматургии в течение всей научной жизни. Один из организаторов школьных театров в школах №139 и 161 г. Москвы. Лауреат Всесоюзного фестиваля школьников (1964 г.) за исполнение роли Моцарта в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина (его исполнение ролей в русском репертуаре и режиссура были отмечены в многочисленных передачах первых программ радио и Центрального телевидения). Окончил среднюю школу № 161 с квалификацией «химик-лаборант».

В 1965–1969 гг. учился на факультете русского языка и литературы МГПИ им. В. И. Ленина (ныне Московский педагогический государственный университет, МПГУ), был одним из лучших студентов (именная стипендия им. В. Г. Белинского), с 1965 г. начал научную (на кафедре русской литературы) и педагогическую (на рабфаке МГПИ) деятельность, имел научные публикации с 1966 г. Окончив вуз с отличием, поехал по распределению работать в Кемеровскую область. В 1969–1971 гг. учитель английского языка в средней школе №35 г. Осинники Кемеровской области. К этому времени относятся изучение Вл. А. Луковым французского языка и первые его работы по французской и английской литературе.

В МПГУ окончил аспирантуру по кафедре зарубежной литературы, в 1975 г. защитил кандидатскую диссертацию «Эволюция драматургического метода Эдмона Ростана».

С 1986 по 1990 г. — декан филологического факультета МГПИ/МПГУ (с 1989 г. — в ученом звании профессора). В 1986 г. защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора филологических наук по теме «Французская драматургия рубежа XVIII—XIX веков: генезис жанров». С 1990 по 2000 г. — заведующий кафедрой всемирной литературы МПГУ, исполнял также обязанности председателя диссертационного совета по защита диссертаций на степень доктора филологических наук, ученого секретаря МПГУ. В 1997 г. ему было присуждено почетное звание «Заслуженный деятель науки Российской Федерации». С 1990 г. в течение десятилетия возглавлял авторитетную научную школу кафедры всемирной литературы МПГУ («Пуришескую научную школу»), получившую широкое признание в России и известную за рубежом. Стал организатором и с 1989 по 2000 г. возглавлял проведение ежегодных Пуришевских чтений («Всемирная литература в контексте культуры»), которые собирают видных представителей гуманитарных наук России,

СНГ, европейских стран, а также молодых ученых. К этому периоду относится и обоснование им вместе с Валерием А. Луковым общегуманитарного тезаурусного подхода, который он применил к характеристике широкого круга явлений мировой культуры. В 1992–1994 гг. этот подход формировался в ходе реализации проекта «Всемирная Детская Энциклопедия “Глобус”», значение которого подчеркивали академики РАН Д. С. Лихачев, Е. П. Чельшев, Ю. С. Степанов, президент Национальной академии наук Украины Б. Е. Патон, американский лингвист Ноам Хомский, шведская писательница Астрид Лингрен, норвежский путешественник Тур Хейердал и др. видные деятели культуры.

В 1997–2004 гг. — профессор, заведующий кафедрой общегуманитарных дисциплин, кафедрой теории и истории культуры, проректор по научной работе Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. Премии имени А. Ф. Лосева I степени за лучшую научную работу в области гуманитарных наук (1998, 2000).

С 2004 г. работал в Московском гуманитарном университете в статусе главного научного сотрудника; а с 2008 г. до конца жизни возглавлял Центр теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ. В этот период завершил монографию об Оскаре Уайльде (2005, в соавторстве), фундаментальные труды «Предромантизм» (М. : Наука, 2006) и «Французский неоромантизм» (2009), многочисленные учебные пособия, философские, филологические и культурологические исследования. С 2004 г. — один из организаторов ежегодных международных научных конференций «Высшее образование для XXI века» в МосГУ. Знакомил специалистов с достижениями отечественной филологии, других гуманитарных наук и вел преподавательскую работу в Германии, Франции, Великобритании, Италии, Норвегии, Швеции, Греции, Венгрии, Болгарии, участвовал в международных, российских, региональных научных конференциях, съездах, совещаниях. В 2004 г. был избран членом Русского интеллектуального клуба, с 2005 г. — член жюри Бунинской премии. Серебряная медаль Н. Н. Моисеева «За заслуги в образовании и науке» (2009). Лауреат Бунинской премии, специальная премия «За создание новаторских концепций и научных трудов по теории и истории отечественной и мировой культуры, выдающиеся заслуги в воспитании новых поколений русских словесников» (2011).

С 1996 г. член-корреспондент, с 1999 г. почетный академик, с 2000 г. академик-секретарь Международной академии наук педагогического образования, с 2000 г. директор Центра тезауrolогических исследований МАНПО. В 2004 г. был избран академиком Международной академии наук (IAS, штаб-квартира в Инсбруке, Австрия), возглавлял отделение гуманитарных наук Русской секции МАН.

Основные научные интересы Вл. А. Лукова были связаны с филологией (история зарубежной литературы, а также теория литературы, история русской литературы, культура речи), теорией и историей мировой культуры, социологией культуры, философией и эстетикой, другими областями гумани-

тарного знания. Он опубликовал свыше 2000 научных, научно-методических работ, в том числе свыше 100 монографий, учебников и учебных пособий для вузов. Вл. А. Луков выделил историко-теоретический метод филологического исследования и применил его к анализу французской драматургии рубежа XVIII–XIX вв., обосновал разделение истории литературы, культуры на стабильные и переходные периоды, выявив цикличность литературного процесса, предложил методы исследования переходных эстетических явлений. Автор обобщающей работы «История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней» (М., 2003; 6-е изд. 2009), в которой изложена теория истории литературы, представленная как формирующаяся специальная область филологии. Эта концепция реализована на материале мирового литературного процесса от первых памятников письменности до литературы XXI в. Специально исследовал генезис жанров, жанровые системы, направления, течения, движения в литературе, теорию и историю театра и драматургии. Осуществил комплексное исследование европейской культуры Нового времени, предромантизма, романтизма и неоромантизма (философско-эстетические основы, литература, театр, изобразительное искусство, архитектура, скульптура, музыка, быт). Область специальных исследований — история французской литературы и культуры (электронные ресурсы «Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: Электронная энциклопедия», с 2009 г.; «Современная французская литература: Электронная энциклопедия», с 2011 г.), занимался проблемами русской, английской, немецкой, итальянской, испанской и других литератур, проанализировал творчество А. С. Пушкина, М. Монтеня, М. Сервантеса, Ж.-Б. Мольера, Ж.-Ж. Руссо, В. Гюго, П. Мериме, Ш. Бодлера, Э. Ростана, О. Уайльда, А. Камю и других выдающихся представителей мировой литературы. Особое внимание уделил творчеству Уильяма Шекспира и процессам шекспиризации, шекспиризма, неошекспиризма в европейской литературе: автор, редактор монографий, сборников трудов, статей, в том числе в электронных ресурсах «Русский Шекспир», «Мир Шекспира» (с 2009 г.); «Современники Шекспира» (с 2011 г.). Участвовал в организации и проведении научных конференций «Шекспировские штудии» (с 2004 г.), «Шекспировские чтения» (с 2006 г.). Являлся членом Шекспировской комиссии РАН.

Вл. А. Луков занимался изучением трудов Зигмунда Фрейда, а также Альфреда Бине, Жана Пиаже, А. С. Макаренко и других выдающихся психологов и педагогов, раскрыл теоретико-методологические проблемы исследования дизайна, историю становления этого феномена культуры, предложил концепцию его культурологического истолкования. Один из научных редакторов Новой российской энциклопедии (с 2005 г.).

В 1977 г. женился на Татьяне Михайловне Кирюхиной, архитекторе. Сыновья: Михаил (1981) — кандидат философских наук, член Союза писателей России, член Московского союза художников; Андрей (1983) — кандидат социологических наук, режиссер телеканала «Первый».

Вл. А. Луков умер в Москве 5 марта 2014 г. Похоронен на Николо-Архангельском кладбище. 27 ноября 2014 г. в Московском гуманитарном университете, где ученый работал в последние десять лет своей жизни, в его честь была открыта памятная доска. В 2015 и 2017 г. в Московском гуманитарном университете состоялись I и II Академические чтения памяти Вл. А. Лукова.

Основные сведения о Вл. А. Лукове содержатся в изданиях: Луков Владимир Андреевич // Кто есть кто в русском литературоведении : справочник : в 3 ч. Ч. 2 : К–О. М. : ИНИОН, ИМЛИ им. А. М. Горького, 1992. С. 142–143; Луков Владимир Андреевич // Международная академия наук педагогического образования (МАНПО) : биографический словарь : Вып. 2. М. : МАНПО, 2001. С. 97–98; Луков Владимир Андреевич // Чупринин С. И. Новая Россия: мир литературы : энциклопедический словарь-справочник : в 2 т. Т. 1: А–Л. М. : Вагриус, 2003. С. 814; Научные и методические работы профессора Владимира Андреевича Лукова : библиография. М. : Изд-во Моск. гуманитарн. ун-та, 2008; Луков Владимир Андреевич // Who is Who в России: Биографическая энциклопедия успешных людей в России. Основное издание. 4 издание 2010 / основатель и отв. редактор издания Ralph Hübner. — Zug (Schweiz): Ralph Hübners Who is Who, 2010. S. 1404–1405; Луков Владимир Андреевич // Кто есть кто в российском литературоведении : биобиблиографический словарь-справочник / сост. Т. Н. Красавченко, О. В. Михайлова, Т. Г. Петрова, А. А. Ревякина; гл. ред. А. Н. Николюкин; науч. ред. А. А. Ревякина; Российская академия наук, ИНИОН. М. : ИНИОН РАН, 2011. С. 207–209; Луковы // Новая Российская Энциклопедия: в 12 т. / редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильяни др. Т. 10(1). М. : ООО «Издательство «Энциклопедия»; ИД «ИНФРА-М», 2012. С. 56; Луков Вл. А. (сост.) Институт фундаментальных и прикладных исследований: Научные публикации сотрудников : библиография (2008–2012 гг.). М. : Изд-во Моск. гуманитарн. ун-та, 2013; Мировая культура в русском тезаурусе: I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / редкол.: Вал. А. Луков (отв. ред.), Н. В. Захаров, Т. Ф. Кузнецова, Ч. К. Ламажаа, В. П. Трыков. М. : Изд-во Моск. гуманитарн. ун-та, 2015; Тезаурусы и тезаурусная сфера : II Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 29 марта 2017 г. : сб. науч. трудов / редкол.: Вал. А. Луков (отв. ред.), Н. В. Захаров, Т. Ф. Кузнецова, Ч. К. Ламажаа, В. П. Трыков. М. : Изд-во Моск. гуманитарн. ун-та, 2017.

Содержание

Луков В. А., Кузнецова Т. Ф., Трыков В. П. Европейская культура
в тезаурусном освещении: теоретические основания энциклопедических
очерков Владимира Андреевича Лукова 3

Список сокращений 21

А 23

Б 68

В 162

Г 224

Д 303

Е 385

Ж 462

З 484

И 500

Й 551

Владимир Андреевич Луков (1948–2014) 555

Луков, Вл. А.

Л84 Европейская культура в русском тезаурусе: Энциклопедические очерки : в 3 т. / Вл. А. Луков ; под общ. ред. Вал. А. Лукова; ред. кол.: Вал. А. Луков (сост., отв. ред.), Н. В. Захаров, В. Кофлер, Т. Ф. Кузнецова, В. П. Трыков; вступ. ст. Вал. А. Лукова, Т. Ф. Кузнецовой, В. П. Трыкова. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2018. — Т. 1. — 560 с.

ISBN 978-5-907017-18-4 (т. 1)

ISBN 978-5-907017-17-7

Энциклопедические очерки субъектной культурологии составлены редколлекцией на основе статей выдающегося российского филолога и культуролога Владимира Андреевича Лукова (1948–2014), написанных в основном для энциклопедических изданий — Новой Российской энциклопедии, «Социология молодежи», «Мир Шекспира» (электронная энциклопедия), «Современная французская литература» (электронная энциклопедия) и др. Издание представлено как тезаурус, т. е. объединяет те факты, персоналии, сюжеты, которые вошли в русскую культуру. Такой тип энциклопедии задумывался Вл. А. Луковым, но не был им осуществлен.

ББК 71в6+83.3(0)+60л84

Научное издание

Луков Владимир Андреевич

Европейская культура в русском тезаурусе

Энциклопедические очерки

В трех томах

Под общей редакцией

доктора философских наук, профессора

Вал. А. Лукова

Том 1

Корректурa и компьютерная верстка Н. И. Окуневой

Дизайн обложки Киры Ли, А. Лукова

Подписано в печать 15.01.2018 г. Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Печать офсетная.

Бумага офсетная. Печ. л. 35,0. Тираж 500. Заказ №8.

Издательство Московского гуманитарного университета

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, д. 5.